

Beatrice Tanzi, nata a Cremona nel 1991, si è laureata nel 2013 con Giovanni Agosti in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università Statale di Milano, con una tesi dal titolo *Colombino Rapari e la «capella magna» di San Pietro al Po a Cremona*, dalla quale è stato tratto questo lavoro. Ora è iscritta al corso di laurea magistrale in Arti Visive presso l'Università degli Studi di Bologna.



Beatrice
Tanzi

Colombino
Rapari

Beatrice Tanzi

Colombino Rapari

Arti figurative e inquietudini religiose
a Cremona nel Cinquecento

Abate di San Pietro al Po a Cremona per oltre trent'anni, rettore generale dei canonici regolari lateranensi per tre volte, Colombino Rapari (1495/1500-1570) è figura cruciale della vita religiosa cremonese negli anni tormentati dell'eresia, quando la città è «il centro massimo del luteranesimo lombardo». In rapporto con i principali esponenti dell'ordine, da Ercole Gonzaga a Marco Gerolamo Vida, Colombino ottiene svariati riconoscimenti letterari, tra i quali nel 1541 due epigrammi del poeta lunense Venturino Vasolli. Da parte sua pubblica nel 1567 le *Allegationes*, una raccolta di sentenze per una «causa precedentiae» sorta durante i lavori del Concilio di Trento. Partecipa alle campagne di progettazione e ricostruzione dei principali cantieri lateranensi in Valpadana ed è accreditato del progetto di riforma architettonica di San Pietro al Po. Alle imprese artistiche s'intreccia la realizzazione di un'imponente opera d'ingegneria idraulica: la roggia che, dal suo nome, si chiama Colombina, un «acqueductus nobilis et amplius» che solca per oltre quaranta miglia il territorio cremonese.

Oltre che progettista del nuovo tempio, Colombino è il protagonista del rinnovamento figurativo nel monastero, con commissioni di prestigio a Bernardino Gatti detto il Sojaro e Giuseppe Sacca, Giulio e Antonio Campi, i bresciani Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambara. In particolare l'ancona lignea dell'altare maggiore rappresenta, intorno alla metà del Cinquecento, la più alta realizzazione della scultura manieristica a Cremona e un manifesto di riaffermazione dell'autorità della Chiesa di fronte all'attacco dell'eresia.

COLOMBINO RAPARI

In copertina
Giuseppe Sacca, Stalli del coro (particolare),
1554-1555, Cremona, San Pietro al Po

In quarta di copertina
Bernardino Gatti detto il Sojaro,
*Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta
l'abate Colombino Rapari* (particolare), 1557,
Cremona, San Pietro al Po

Il volume è stato pubblicato grazie al contributo di



Progetto grafico, fotolito, stampa
Service Lito (Persico Dosimo, Cremona)

ISBN: 978-88-907757-7-2
©2015 Beatrice Tanzi

Printed in Italy

BEATRICE TANZI

COLOMBINO RAPARI

ARTI FIGURATIVE E INQUIETUDINI RELIGIOSE
A CREMONA NEL CINQUECENTO

EDIZIONI
L'ESPRESSO



RINGRAZIAMENTI

Questo testo è, in pratica, con qualche aggiustamento di scrittura e i necessari aggiornamenti bibliografici, quello della mia tesi di laurea triennale, discussa nel dicembre 2013 presso l'Università degli Studi di Milano con i professori Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa: a loro va tutta la mia riconoscenza per avere incoraggiato e seguito il mio lavoro. Sono grata a tantissime persone che mi hanno aiutata a vari livelli: spero di non dimenticare qualcuno, ma se dovessi farlo spero anche di essere perdonata. Grazie quindi a: Simone Albonico, Margherita Alfi, Leonardo Andreoli, Laura Angelucci, Paola Artoni, Luisa Attardi, Paolo Bertelli, Elisabetta Bianchi, Francesca Bottini, Carlo Bruschieri, Stefano Bruzzese, Francesca Cappelletti, Stefania Castellana, Silvia Cibolini, Roberta D'Adda, Silvia Davoli, Nino De Angelis, Dorianò Delmiglio, Giada Delmiglio, Marco Delmiglio, Adam Ferrari, Daniela Ferrari, Fausto Ferrari, Gianfranco Fiaccadori (†), Elisabetta Filippini, Marina Gerra, Emilio Giuzzi, Patrizia Leone, Valeria Leoni, Stefano L'Occaso, Giorgio Marini, Paola Marini, Amanda Mazzucchi, Eric Pagliano, Simona Paglioli, Gianni Peretti, Filippo Piazza, Pietro Poggi, Daniela Poggiali, Marco Rapuzzi, Fulvio Rigoni, Edoardo Roberti, Pietro Romanengo, Marco Ruggeri, Rossana Sacchi, Elisabetta Sambo, Daniela Sogliani, Francesco Somaini, Piera Tabaglio, Rosario Terrone, Gianni Toninelli, Letizia Treves, Mary Vaccaro, Silvia Valle, Monica Visioli, Elisabeth Werdehausen, Caroline Wittop Koning, Alfredo Zagni, Giulio Zavatta. Ricordo quindi la direzione e il personale delle istituzioni dove ho lavorato, l'Archivio di Stato di Cremona, l'Archivio di Stato di Mantova, l'Archivio Storico Diocesano di Cremona, la Biblioteca Statale di Cremona, la Biblioteca Passerini Landi di Piacenza. Un grazie particolare va poi a monsignor Achille Bonazzi per la cortese autorizzazione a pubblicare il materiale fotografico relativo a opere della diocesi di Cremona. A Floriana Conte, che oltre a sopportare mio padre a Lecce, si è sobbarcata affettuosamente l'onere di leggere e sistemare il testo con grande competenza e precisione. A Gian Domenico Auricchio, infine, per l'amichevole intervento presso la Società Autostrade Centro Padane SpA, che ha generosamente contribuito alla buona riuscita di questa impresa.

AVVERTENZA

Nella citazione delle fonti, a testo e nelle note, in latino e in altre lingue, senza avvertire introduco lievi modifiche nella punteggiatura, nell'uso di maiuscole e minuscole, di apostrofi, di accenti, elimino le parentesi che segnalano lo scioglimento di abbreviazioni consuete, correggo evidenti refusi minimi, ecc. Si riduce <j> ad <i> in qualsiasi posizione tranne che in «Sojaro», per mantenere la forma tradizionale con la quale più frequentemente il soprannome è citato in fonti e studi. Si conservano: *y*; *h* etimologica propria e impropria; le grafie latineggianti proprie e improprie; le poche particolarità grafiche degne di rilievo. Si effettuano i seguenti interventi: divisione delle parole, regolarizzazione di maiuscole e minuscole, apposizione delle maiuscole ai nomi propri, distinzione tra [u] e [v], apposizione degli accenti sulle parole tronche e dei segni di punteggiatura secondo le consuetudini moderne.

SOMMARIO

7	DELLA VITA E DELLA FAMA DI COLOMBINO RAPARI
8	La vita
17	La fama
23	LA CHIESA DI COLOMBINO
23	I primi anni in San Pietro al Po
26	1549 - Colombino rettore generale: <i>la Moltiplicazione dei pani e dei pesci</i> del Sojaro
40	1554 - Il coro di Giuseppe Sacca
48	1556 - 1557 - <i>L'Adorazione dei pastori</i> del Sojaro e la sua ancona
61	1556 - La «capella magna»
65	1563 - Colombino architetto?
69	1568 - Cristoforo Rosa, Lattanzio Gambara e altre storie
77	IN CHIUSURA
81	APPENDICE Giuseppe Sacca: appunti per un regesto dei documenti
89	BIBLIOGRAFIA
107	INDICE DEI NOMI
113	TAVOLE

ALLEGATIONES
DIVERSORVM DOCTISSIMORVM
IVRECONSULTORVM,

IN CAUSA PRAECEDENTIAE

ORTA IN SACRO

OECUMENICO CONCILIO TRIDENTINO,

INTER REVERENDOS ABBATES,
& Clericos Canonicos Regulares, Ordinis San-
cti Augustini, Congregationis
Lateranensis.

Ac Reverendos Abbates & Monachos, Ordinis Sancti Benedicti, Congrega-
tionis Casinensis, aliàs Sanctae Iustinae de Padua: Ac postea à Sanctissi-
mo D. N. Pio IIII. Pont. Max. tribus S. R. E. Cardinalibus
commisssa. Quibus accesserunt iura utrinque producta,
ac sententia lata ab eodem S. D. N. in fa-
vorem Canoniconum Regularium.

P. Lombardus



CREMONAE

In ciuitatis palatio apud Vincentium Comitem

M D L X V I I.

DELLA VITA E DELLA FAMA DI COLOMBINO RAPARI

Sono scarse, frammentarie e spesso inesatte le notizie in nostro possesso circa la figura di Colombino Rapari, abate del monastero cremonese di San Pietro al Po, l'insediamento dei canonici regolari lateranensi dell'ordine di Sant'Agostino, intorno alla metà del Cinquecento. Sappiamo che fu committente del pittore Bernardino Gatti detto il Sojaro, che lo ritrasse [fig. 1], e dell'intarsiatore, intagliatore e architetto Giuseppe Sacca, figlio del più celebre Paolo, mai studiato a fondo, nonostante numerose testimonianze documentarie di primaria evidenza; inoltre la tradizione storiografica locale ritiene che il religioso in persona sia stato anche il progettista della chiesa. Nonostante questi stimolanti indizi, non si è mai ritenuto di approfondire le indagini su un personaggio che dovette avere un ruolo non certo secondario nelle vicende religiose e artistiche di Cremona, tanto che la sua vita è rimasta finora totalmente oscura. Questa ricerca ha voluto in primo luogo fare luce sulla biografia dell'abate, utilizzando documenti in parte già noti, ma anche carte d'archivio e testi religiosi finora non considerati, che ci restituiscono una personalità di primo piano nell'ordine, negli anni del Concilio di Trento, particolarmente inquieti a Cremona per il diffondersi delle idee luterane. In seconda istanza si sono analizzate le testimonianze letterarie che hanno accompagnato la vita di Colombino, solo in parte prese in esame in anni recenti: l'abate ha una vita intellettuale evidentemente conosciuta e apprezzata dai contemporanei.

Si è poi indagata la figura del religioso in qualità di committente di opere d'arte per la sua chiesa [figg. 2-3], che intende rinnovare in maniera drastica dal punto di vista architettonico; in questo caso le fonti locali non sono totalmente nel torto nell'assegnargli un ruolo di progettista che, come vedremo, è legato a precisi intendimenti del suo ordine in relazione alla riforma dei propri insediamenti monastici. Quindi si passa all'analisi delle scelte artistiche: Bernardino Gatti per due imprese di grande momento, la decorazione a fresco del refettorio e la pala dell'altare maggiore; poi il rinnovamento dell'area presbiteriale intorno al 1555, con la commissione a Giuseppe Sacca del coro ligneo; infine l'allestimento di una gigantesca ancona, sempre lignea, per incorniciare la *Natività* del Sojaro. Poi, ancora, le tracce, monumenti e documenti, della decorazione del tempio: quel poco che rimane dopo il rovinoso crollo della volta, avvenuto la sera dell'Epifania del 1573, ovvero l'affresco di Giulio Campi con la *Circoncisione* e la pala della *Sepoltura di Cristo* di Lattanzio Gambara.

Al bresciano, insieme con il celebre quadraturista concittadino, Cristoforo Rosa, nel 1568, Colombino aveva chiesto di affrescare tutta la chiesa, ma non se ne fece niente. Emerge e si sono volute mettere in sequenza tutte le notizie che lo riguardano in un regesto a parte, la figura di Giuseppe Sacca, un protagonista del Cinquecento cremonese che ha goduto finora ingiustamente di scarsa considerazione.

Si è cercato, in definitiva, di far affiorare, in un intreccio piuttosto serrato, la vita di don Colombino da Cremona, le relazioni e il fervore artistico promosso nel suo monastero. Partendo, quasi naturalmente, dalla precisazione che, contrariamente a quanto spesso, e ancor oggi, riportato negli studi storico-artistici, il cognome dell'abate è Rapari e non Ripari; in questo caso sono più precisi i contributi storici: nel 1815, infatti, la questione delle genealogie era stata già risolta dal conte Giovan Carlo Tiraboschi, canonico e prevosto della cattedrale.¹

LA VITA

Secondo un'erronea tradizione ottocentesca, inaugurata, se non sbaglio, da Giuseppe Grasselli e accreditata, a cascata, nella letteratura successiva, Colombino fu abate di San Pietro al Po dal 1549 al 1570, data della morte, avvenuta il 13 marzo, quando è detto «septuagenario maior» (permettendo di collocare approssimativamente la nascita tra il 1495 e il 1500).² Tale imprecisione trae origine dalla scorretta lettura del testo di Francesco Arisi, il quale, all'inizio del XVIII secolo, ricorda nella *Cremona literata* che Colombino fu per tre volte rettore generale della congregazione a partire dal 1549; e dalla mancata conoscenza delle regole che presiedevano all'annuale turnazione degli abati e dei priori dei monasteri dei canonici lateranensi.³

La consultazione degli *Acta* dei capitoli generali della congregazione, conservati nella Biblioteca Classense di Ravenna consente di seguire passo dopo passo tutta la carriera ecclesiastica di Colombino.⁴ «Il capitolo generale [è] l'organo supremo abilitato a pronunciarsi su tutte le decisioni relative alla disciplina, all'economia e all'amministrazione dell'ordine e, infine, sulle attività in campo architettonico»; si tiene tutti gli anni la terza domenica dopo la Pasqua, ed elegge il rettore generale, il procuratore, i padri visitatori, i definitori, gli abati e i priori dei vari monasteri («sive ille abbas sit, sive prior, sive praepositus, sive

1. TIRABOSCHI 1815, pp. 131-149, nota k.

2. GRASSELLI 1818, p. 98; PICENARDI 1820, p. 235; GRASSELLI 1827, p. 216; l'equivoco entra poi nella discussione novecentesca a partire dalla mostra d'arte sacra del 1899 a Cremona (*Esposizione* 1899, p. 47, n. 4) e, soprattutto, dalla recensione di SCHWEITZER 1900, p. 64. Negli studi più recenti FALIVA 2003, p. 195, afferma che Colombino è «preposto sin dal 1540».

3. ARISI 1702-1706, I, p. 245; II, p. 308. Nel primo volume il letterato riporta correttamente le tre date in cui Colombino Rapari è rettore generale (1549, 1557, 1565), mentre nel secondo ne aggiunge erroneamente una quarta (1561), probabilmente influenzato da BRESCIANI 1625, p. 164. La sequenza precisa degli incarichi del Rapari è in PENNOTTO 1624, pp. 745-753. Negli studi recenti, la carica di rettore generale è ricordata solo da TANZI 1999, pp. 13, 77, n. 34; 2004a, p. 14; e GUAZZONI 2006, p. 396.

4. BCR, *Acta* 220-226.

archipresbyter»⁵). La comunità dei canonici ha un'organizzazione centralizzata, che riduce notevolmente l'autonomia dei singoli monasteri; per evitare il concentramento del potere individuale e garantire l'uniformità dell'ordinamento, poi, è stata introdotta la limitazione temporale di tutti gli uffici: il rettore generale e i visitatori possono stare in carica per un solo anno, mentre abati e priori per tre.⁶

Alla luce di questi documenti, la prima notizia che riguarda Colombino è molto più antica rispetto al 1549 citato dalle fonti cremonesi: nel 1522 infatti, compare già come «sotius» (ovvero «socius») dell'abate Giovanni Giacomo da Sissa in San Pietro al Po, dov'è registrato anche in un documento del 5 aprile 1524 relativo alla costruzione dell'arca marmorea del nobile Benedetto Fodri.⁷

Gli anni giovanili sono segnati dal periodico girovagare tra la casa cremonese e altre sedi della congregazione, dove il religioso è mandato a farsi le ossa: nel 1525 è «socius» in San Leonardo a Verona; nel 1526, 1527 e 1530 torna, sempre come «socius», a Cremona.⁸ Nel 1532-1533 Colombino inizia a fare carriera e diventa priore di San Vito a Mantova, insediamento dei lateranensi nel borgo di San Giorgio, mentre nel 1533-1534 diventa per la prima volta abate a Cremona; nel capitolo generale del 1534, a Ravenna, è lo «scriba» che verga il referto delle elezioni e nel 1535-1536 è eletto priore di San Giovanni in Monte a Bologna.⁹ Nel 1536-1537 e nel 1537-1538 torna da abate a Cremona; nel 1538-1539 è visitatore e nel 1539-1540 è ancora abate in San Pietro al Po.¹⁰ Continua a reggere le sorti del monastero cremonese anche nei due anni successivi, 1540-1541 e 1541-1542, con il compito non indifferente di organizzarvi il capitolo generale del 1541; nello stesso anno deve controllare se tale padre Barnaba segue una condotta irreprensibile e varie questioni amministrative.¹¹ Nel corso degli anni Quaranta il capitolo generale si tiene per ben tre volte a Cremona.

Il 14 giugno 1542 Marco Gerolamo Vida, l'umanista cremonese vescovo di Alba, anch'egli canonico lateranense, registra la carica di abate di «don Columbino» in San Pietro al Po. In

5. WERDEHAUSEN 1997, p. 212; 1997-1998, pp. 325-326. Regolano la vita dei Canonici Regolari *Ordinationum, seu Constitutionum Canoniorum regularium Congregationis sancti Salvatoris Lateranensis*: l'edizione ufficiale, dopo quella lucchese del 1560, è stampata proprio a Cremona, presso Vincenzo Conti, nel 1565: *Ordinationum* 1560; 1565. Si veda inoltre GIROUD 1961, pp. 167-173.

6. «Ipse vero rector durabit tantum modo in suo rectoratu per annum, quo finito eligi non possit ad idem officium, sed per septennium integrum vacet, qui tamen exigentibus meritis, sicut et caeteri Patres ad regimen Prioratus per triennium poterit promoveri, quo finito, poterit eligi in visitatorem»: *Ordinationum* 1565, p. 190.

7. BCR, *Acta* 220, c. 103 (per i compiti e i doveri del «socius» si veda *Ordinationum* 1565, pp. 162-168); per l'arca Fodri, sulla quale tornerò più avanti, si veda ASCr, Notarile, notaio Giovanni Francesco Sordi, f. 457.

8. BCR, *Acta* 221, cc. 14, 23, 34v, 46 (qui è citato un Colombino «de Bobeo», eletto confessore, che non dovrebbe essere il Rapari), 54, 67v, 73v.

9. BCR, *Acta* 221, cc. 78, 79v, 80, 85v, 92v.

10. BCR, *Acta* 222, cc. 2, 6v, 8, 15, 23, 31v, 33. Si veda anche PENNOTTO 1624, p. 745. In San Pietro al Po, il 5 giugno 1539, tale Sciaro, al secolo Francesco de Scutariis, promette davanti a Colombino di vivere in obbedienza, castità e comunione, seguendo la regola agostiniana: ASCr, Ospedale di Santa Maria della Pietà, Pergamene, n. 1464.

11. BCR, *Acta* 222, cc. 42, 45v, 51v.

una lettera – pubblicata da Francesco Novati nel 1898 – al cardinale Ercole Gonzaga, dal 1532 «protettore» dei canonici, Vida non è tenero col Rapari: «al monastero di Cremona fa di mistero un pocho di provisione». Dal momento che non aveva partecipato al capitolo generale di quell'anno, Colombino aveva «fatto il convocato e preso quelli frati che a lui piaceva e tra l'altri se vi ha posto su lui, il socio Damianone e don Gregorio da Cremona, un don N. da Caravaggio (non so il nome); tutti de la liga grisa». Credo si tratti di un riferimento esplicito alla Lega Grigia, una delle tre leghe che compongono il cantone svizzero dei Grigioni, meta principale, con Ginevra, dei fuggitivi dalle città lombarde per le accuse di eresia: Vida consiglia infatti di dividere i tre canonici mantenendo a Cremona il solo Colombino. Quest'ultimo avrebbe anche dovuto essere avvertito circa un suo protetto, tale Ludovico De Marchi, perché questi non andasse «ciarlando per le piazze de le cose de religione». ¹² Sono anni molto agitati, su questo versante, per la diffusione dell'eresia e Cremona, con la sua diocesi è «il centro massimo del “luteranesimo” lombardo» (lo ha stabilito Federico Chabod con i suoi studi magistrali); proprio da San Pietro al Po, alla fine dell'agosto 1550, «uno die» scappano cinque canonici, per rifugiarsi prima nel piacentino, quindi nei Grigioni. ¹³

Non è chiaro cosa succede al Rapari nei due anni successivi: dalla lettera del Vida apprendiamo che non ha partecipato al capitolo generale del 1542, mentre nel biennio tra il 1543 e il 1545 a San Pietro è abate Felice da Cremona, già socio del nostro in più mandati; nel 1544 il capitolo generale si svolge ancora a Cremona, e Colombino è tra i «sotii capitulares»: nella circostanza è eletto per la seconda volta priore di San Giovanni in Monte per il 1544-1545, facendo ritorno a Cremona nel 1545-1546. ¹⁴ La presenza a Bologna è registrata, nella documentazione relativa ai lavori nel chiostro di San Giovanni in Monte, il 21 aprile 1545, a pochi giorni dall'indizione del nuovo capitolo generale, durante il quale è rieletto abate a Cremona. ¹⁵

In un'altra lettera a Ercole Gonzaga del 4 aprile 1546, rimasta inedita ma ricordata dal Novati, Marco Gerolamo Vida è molto meno arcigno nei confronti del Rapari, in vista dell'imminente capitolo che si svolgerà a Cremona: ne storpia scherzosamente il nome, chiamandolo il «nostro Pizzoncino», e lo indica con decisione al cardinale tra i possibili candidati – «favoritissimo mio» – all'elezione di rettore generale. ¹⁶ I pronostici del vescovo

12. NOVATI 1898, pp. 257, 261-262, note 13-17; si veda anche la recensione di COTRONEI 1900, pp. 218-228. Le tre citazioni riportate sono nella trascrizione del Novati: l'attuale collocazione della celebre lettera del Vida è ASM, AG, b. 1912. Mi sembra che nella «liga grisa» non siano da riconoscere né «il partito degli incerti» (GUAZZONI 2006, p. 395, nota 201), né «una lega probabilmente professante idee ritenute pericolose» (MODESTI 1998-1999, p. 150). Per la colonia dei cremonesi fuggiti a Ginevra per le accuse di luteranesimo, si veda MONTER 2006, pp. 334-349.

13. CHABOD 1938, pp. 354, 357-358, nota 1; si veda anche la lettera del Vida, in data 27 maggio 1539, a Marcello Cervini – in seguito elevato al soglio pontificio, per nemmeno un mese, nel 1555, con il nome di Marcello II –, in CANTÙ 1865-1867, III, pp. 723-725.

14. BCR, *Acta* 222, cc. 65v, 66v, 73v, 75v, 81.

15. WERDEHAUSEN 1997, p. 217, doc. 12.

16. NOVATI 1898, p. 261-262, nota 14; ASMn, AG, b. 1915. La missiva è interessante anche per certi aggiustamenti di giudizio da parte del Vida su alcuni personaggi all'apparenza biasimati nel 1542, come quel

di Alba però non sono rispettati: rettore generale per il 1546-1547 è Pacifico da Piacenza, mentre due dei religiosi graditi al Vida, Colombino, appunto, e Francesco da Vicenza, sono eletti visitatori.¹⁷ Si tratta comunque di un capitolo tra i più importanti del decennio, con forti pronunciamenti sulla situazione del clero e con la prima disposizione di carattere generale contro eretici e lettori di libri proibiti.¹⁸

Nel 1547-1548 e nel 1548-1549 il Rapari torna a San Pietro al Po; ma nel capitolo del 1549, a Ravenna, è finalmente eletto per la prima volta rettore generale, carica che riveste con particolare dedizione, soprattutto per quanto riguarda la politica edilizia dell'ordine, in anni di notevolissimo fervore in numerosi monasteri dell'Italia settentrionale.¹⁹ Dal 1548, infatti, era già stato nominato, insieme a Pacifico da Piacenza, commissario per la ricostruzione del monastero piacentino di Sant'Agostino, incarico rinnovato l'anno successivo, questa volta al fianco di un altro importante canonico di Piacenza, Marco Antonio Bagarotti, che in seguito diventerà l'effettivo responsabile dell'impresa.²⁰ I commissari sono scelti perché la congregazione non subisca danni dal protrarsi della fabbrica e per poter perseguire «utilitas et decor», scegliendo un progetto appropriato al monastero e ai capitoli generali che vi si sarebbero svolti e adottando un modello al quale i successivi priori si sarebbero dovuti attenere. La competenza di Colombino – «uno dei più significativi promotori della costruzione di edifici in questo periodo della storia della congregazione» (Modesti) – in campo architettonico trova altre conferme durante l'anno del suo rettorato: nel 1549 firma la prima licenza per raccogliere denaro a prestito per la costruzione del tiburio di Santa Maria della Passione a Milano; è incaricato di compiere un sopralluogo, insieme a un visitatore, per decidere sulla prosecuzione del cantiere di San Giovanni Battista a Ferrara; sempre con un visitatore e l'abate Gregorio Barbarigo deve fornire direttive per la fabbrica del monastero di Treviso («ut possint moderar fabricam monasterii Tarvisini»); l'anno seguente, invece, entra nella commissione per Santa Maria in Porto a Ravenna «ut videant et determinent modellum [...] ecclesie Ravenne construende».²¹ Come rettore generale, poi – ed è dichiarato in maniera molto esplicita nella convenzione siglata il 14 settembre con il pittore – commissiona a Bernardino Gatti detto il Sojaro l'affresco con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nel refettorio del suo monastero a Cremona [fig. 9].²²

Nel triennio successivo (1550-1551, 1551-1552, 1552-1553) torna a reggere le sorti di San Pietro al Po; non sono anni facili: come ricordato in precedenza, proprio dal monastero

Damianone, socio di Colombino, di cui ora piange la morte. Curioso poi come, per rompere il ghiaccio, il cremonese apra la lettera parlando della «stagione de sparagi», nel ricordo di un'affermazione fattagli anni prima proprio dal Gonzaga, secondo il quale «venevano a Mantoa molto più tardi che a Cremona».

17. BCR, *Acta* 222, c. 82; PENNOTTO 1624, p. 746.

18. BCR, *Acta* 222, cc. 66-90; si veda anche PROSPERI 1996, p. 106, nota 123.

19. BCR, *Acta* 222, cc. 102v, 106, 108v, 111, 116, 118v, 119v, 120; *Acta* 223, c. 1.

20. BCR, *Acta* 222, cc. 107v, 108v, 120; *Acta* 223, c. 5v; SCOTTI 1981, p. 76, nota 21; ADORNI 1982, pp. 381-382; BELLOTTI 1985, p. 405; WERDEHAUSEN 1997-1998, pp. 339-340, nota 56; MODESTI 1998-1999, pp. 125, 128-129.

21. BCR, *Acta* 222, cc. 118, 119v; *Acta* 223, c. 6v; MODESTI 1998-1999, pp. 125, 128-129.

22. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1078; SACCHI 1872, pp. 276-277.

cremonese, alla fine dell'agosto 1550, scappano cinque canonici.²³ Tra il 1551 e il 1561 si data una rada corrispondenza tra Colombino e il cardinale Ercole Gonzaga, sinora sfuggita agli studi: poche lettere nelle quali, più che delle «cose de religione» e delle inquietudini dei tempi, toccate nello specifico in un solo caso, si parla di cibarie, doni e «pendizi» di varia natura che l'abate offre al suo cardinale, il quale, sia detto per inciso, non si fa scrupolo di domandare. Il 30 giugno 1551 Colombino spedisce «un poco di nostra codognata»; ne avrebbe mandata volentieri in maggiore quantità, ma non ne ha, quindi aggiunge «alcuni pochi salami cremonesi».²⁴

Il primo novembre 1552 il Gonzaga ringrazia l'abate per il dono di un dipinto: «Reverendo padre, io non so bene qual mi faccia haver più caro il quadro fatto da cotesta nostra virtuosa et rara giovane et mandatomi da vostra paternità, o la singolarità del magistro, o l'allegria di quella risata, così ben espressa, o l'affecto et buona volontà del mandatore, ma questo so io bene che il quadro mi è carissimo per tutte queste ragioni et che ne rendo a vostra paternità quelle cordiali gratie che io debbo, con disiderio di mostrarle con fatti et memoria et gratitudine di questo piacere ch'ella m'ha fatto. Frattanto mi raccomando sempre alle sue devote orazioni. Il primo di novembre mdlvii».²⁵

La breve missiva si potrebbe rivelare di una certa importanza per le vicende della pittura nella città lombarda, vuoi per l'esistenza, a date piuttosto precoci, di un'opera legata alla definizione fisiognomica dei moti dell'animo, in questo caso il riso; dall'altra per l'immediato collegamento della «virtuosa et rara giovane» con il nome di Sofonisba Anguissola. Il soggetto del dipinto, il rango del destinatario e la vera e propria politica di promozione della pittrice cremonese, attuata in quegli anni capillarmente, in maniera quasi molesta, dall'insistentissimo padre Amilcare, sono tutti fattori che spingono in questa direzione. La conferma documentaria è nell'inventario, stilato a Mantova il primo aprile 1563, dei dipinti posseduti da Ercole Gonzaga: qui, accanto a opere di Bronzino, Giulio Romano, Michelangelo, Parmigianino, Tiziano, Tintoretto, eccetera, è elencato anche un quadro «di persone che ridono» di Sofonisba; nella «divisio bonorum» ugualmente datata 1563 il dipinto è ricordato come «un quadro delli ridente», mentre nella copia redatta l'anno successivo per Ludovico Gonzaga di Nevers si legge: «uno de tri ridenti de mano di Soffonisba cremonese».²⁶ È quindi una prova giovanile perduta di Sofonisba, di solo un anno successiva alla timida monachina agostiniana della City Art Gallery di Southampton (inv. 3); legata a temi sviluppati in più occasioni dalla cremonese, come mostrano il disegno degli Uffizi (inv. 13936

23. BCR, *Acta* 223, cc. 10v, 13, 21v, 24, 28v, 30v.; CHABOD 1938, pp. 354, 358, nota 1.

24. ASMn, AG, b. 1938; la lettera è stata inserita erroneamente nella busta che contiene la corrispondenza del 1561 verosimilmente dall'archivista Stefano Davari tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando compila un indice, peraltro esemplare, delle lettere ricevute dal cardinale.

25. ASMn, AG, copialettere n. 6500, c. 2 e v.

26. ASMn, Notarile, Minute, notaio Agostino Ragazzola, cc. 7566 e 7567; BROWN 1989, p. 215, n. 22; si veda GREGORI 1994, p. 17 (ma le *Due fanciulle che ridono* su carta, esposto alla mostra dei Campi a Cremona nel 1985, che la Gregori mette in relazione, quanto meno tematica, con il documento, era probabilmente un'opera settecentesca); *Regesto* 1994, pp. 370-371; il documento era esposto a Cremona nel 1994: SACCHI 1994, p. 129, n. 6. Un dipinto più o meno simile è nell'inventario mantovano dei beni di Annibale Chieppio, in data 29 aprile 1623: si veda REBECCHINI 2002, pp. 206, 398.

F) con una *Vecchia che studia l'alfabeto ed è derisa da una bambina*, o l'incisione di Jacob Bos da un'invenzione dell'Anguissola, *La vecchia rimbambita muove al riso la fanciulletta*.²⁷ Anche l'abate cremonese è quindi coinvolto nel complesso intreccio delle relazioni sociali che Amilcare Anguissola tesse con estenuante abilità intorno agli esordi della figlia Sofonisba.

Nel 1553-1554 Colombino è eletto visitatore; mentre nei tre anni successivi (1554-1555, 1555-1556, 1556-1557) torna a reggere San Pietro al Po; nel capitolo generale di Ravenna del 1555 compare tra i «sotii capitulares» un «Columbinus bononiensis»: potrebbe trattarsi di un refuso dello scriba, perché una simile provenienza non è registrata in altre parti degli *Acta*; va però rilevato che tra gli effettivi del monastero cremonese, in diversi documenti, oltre al Rapari compaiono tre altri canonici che si chiamano Colombino, un bolognese, un piacentino e un vicentino, che verosimilmente hanno voluto prendere il suo nome all'ingresso nell'ordine, in segno di reverenza.²⁸ Prosegue la corrispondenza con Ercole Gonzaga: il 28 aprile 1556 il cardinale è soddisfatto per qualcosa che ci sfugge, in risposta a «quel tanto che in nome vostro et digli altri tri padri lombardi ci havete scritto».²⁹

Nel 1557-1558 Colombino ottiene il secondo mandato da rettore generale; si fregia del titolo firmandosi il 26 luglio 1557 da Crema, quando riferisce a Ercole su vicende relative a tale don Desiderio di Ferrara – «cose enormi et fastidiose fatte l'anno passato in Padova»: punizioni («purgatione canonica») scampate con la fuga, volontà di non rimandare il ferrarese a Padova ma spedirlo piuttosto nel monastero-penitenziario dei canonici lateranensi di Santa Maria di Tremiti, sull'isola di San Nicola dell'arcipelago pugliese – con risvolti che possono anche apparire grotteschi.³⁰ Nel triennio che segue (1558-1559, 1559-1560, 1560-1561) è abate a Cremona, mentre nel capitolo del 1561 viene rieletto visitatore.³¹ Nell'aprile del 1560 c'è la ratifica di una donazione fatta da Colombino – ai nostri occhi forse non limpidissima – di una «petia terrae» con casa e sue comodità a Bonemerse, e di una casa in città a Giovanni Battista Rapari, di cui ignoro il grado di parentela, ma che immagino comunque abbastanza stretto.³² Nell'ottobre del 1561 scrive per tre volte al Gonzaga a Trento, in qualità di cardinale legato per i lavori del Concilio. L'otto è a Crema,

27. Per queste opere si vedano le schede di R. Sacchi, G. Bora e B. W. Meijer, in *Sofonisba* 1994, pp. 186-187, 270-273, nn. 1 (con foto ribaltata), 37-38. Una simile tipologia si rispecchia in un piccolo gruppo di opere che ciclicamente affiorano sul mercato antiquario, riferite alternativamente a Sofonisba Anguissola, alla cerchia dei Campi o dei Carracci, tra le quali ricordo i *Due giovani che ridono* di Capodimonte (inv. NF 1801): si veda P. Leone De Castris, in *Museo* 1994, pp. 140-141, come «Annibale Carracci (copia da ?)».

28. BCR, *Acta* 223, cc. 39v, 46; *Acta* 224, cc. 1, 2, 12v, 15, 21v, 25. Per i vari Colombini si veda ASCR, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1081 (in data 30 settembre 1552), e f. 1102 (26 ottobre 1573).

29. ASMn, AG, b. 1945, copialettere n. 3, c. 69 e v.

30. ASMn, AG, b. 1929. Non dimentichiamo che «Crema, così vicina a Cremona e legata ad essa da affari ecc., appare focolaio di eretici sin dal 1524»: CHABOD 1938, p. 314, nota 1. Sul monastero-penitenziario dei canonici lateranensi di Santa Maria di Tremiti si veda ora SACCHI 2013, pp. 217-245.

31. BCR, *Acta* 224, cc. 40, 44, 51, 55, 61, 65v, 74, 75.

32. ASCR, Santa Maria della Pietà, Monastero poi Canonica di San Pietro al Po, b. 27. Come vedremo più avanti, nel 1549-1550, mentre Colombino è rettore generale, l'abate di San Pietro al Po è Giovanni Battista «de Rappariis»: potrebbe essere lo stesso personaggio, anche se nel documento del 1560 si parla esplicitamente di un Francesco Rapari, figlio di Giovanni Battista, che renderebbe più ardua l'identificazione.

dove evidentemente lo ha raggiunto una richiesta precisa da parte di Ercole, in vista di un suo prossimo viaggio a Genova; mentre il dieci, da Cremona, sapendo il cardinale «amatore de virtuosi e letterati», gli raccomanda frate Stefano, provinciale dei carmelitani cremonesi, «huomo veramente dottissimo e risoluto; di vita esemplare e buona et degno di riverenza».³³ Il 29 ottobre, infine, da Genova, si apprezzano i desiderata del cardinale legato: «le cottognate e persicate ch'ella mi richiese sono delle migliori et più belle di Genova; perciocché ogni sforzo s'è fatto acciocché ella ne fusse benissimo servita. Quella dunque se ne servirà senza pensar del prezzo, perché né a lei né a me tocca il pagarle».³⁴ Il Gonzaga ringrazia sentitamente.³⁵

Nel quadro della ripresa promossa dai lateranensi a partire dagli anni Quaranta, gli interventi di sistemazione idraulica rappresentano un tassello chiave: esemplari a questo proposito le vicende legate alla realizzazione della roggia, o seriola, Colombina [figg. 82-83], che prende naturalmente il nome dall'abate, vero motore dell'operazione («facta et constructa per reverendum dominum don Columbinum»). Tale «acqueductus nobilis et amplus» venne creato utilizzando acque sortilizie e scolatrici dell'importante possessione di Acqualunga Badona, a una ventina di chilometri a nord ovest di Cremona, presso Paderno, tramite un vecchio cavo, al fine di irrigare i terreni della possessione Mottaiola, presso Derovere, a una ventina di chilometri a est dalla città, per gettarsi infine nell'Oglio all'altezza di Calvatone («tendit per agrum cremonensem milia passum circiter quadraginta»); per l'acquedotto i canonici sborsarono tra il 1555 e il 1564 più di settantamila lire, frutto per la maggior parte di una tambureggiante raccolta di fondi presso l'aristocrazia cittadina. Chi conosce il territorio cremonese può confermare che si tratta, per l'epoca, di un'iniziativa di proporzioni imponenti: al corso d'acqua, nei secoli successivi, si è sovrapposta la denominazione di roggia Frata, ancora oggi utilizzata. Per condurre a termine i lavori, un'insistita opera di convincimento è portata avanti sia tra il patriziato cremonese e le magistrature del ducato,

33. ASMn, AG, b. 1938. Il personaggio è da identificare con padre Giovanni Stefano Facini: «Il 9 novembre 1561, con un breve di Pio IV, il Facini venne nominato vicegenerale dell'ordine dei carmelitani per il terzo periodo del Concilio, in sostituzione dell'ormai ottuagenario Audet [Nicolò Audet, generale dei carmelitani] che, non potendo intervenire personalmente, aveva suggerito il nome del provinciale di Lombardia, "teologo celeberrimo e comprovato", quale suo rappresentante ufficiale. Il Facini tornò a Trento il 12 novembre 1561 e il giorno 29 dello stesso mese fu ammesso in seno al Concilio con diritto di voto consultivo e deliberativo», PAGANO 1994, pp. 100-101.

34. ASMn, AG, b. 1937.

35. ASMn, AG, copialettere 6518, c. 96: «Reverendo padre, venne tre giorni sono la cassa delle paste di Genova che voi mi mandaste, la qual gionse salva, et vi prometto che le paste non potevano esser né più belle né migliori et per conseguente a me più care di quel che sono state. Accetto il dono et ne ringratio assai et voi et qualunque altro ha parte in esso come di cose che mi sono veramente accettissime, offerendomi ad ogni vostro comodo et piacere, et raccomandandomi alle vostre orationi. Adi Trento il iiii di Dicembre mdlxi» Ringrazio Pietro Romanengo, storico pasticciere genovese, per la cortese mail del 28 agosto 2013: «Venivano chiamate "Paste di Genova" le cottognate e le persicate nella cui preparazione, nel Rinascimento, i cuochi e i conventi genovesi eccelleverano». Luigi Tommaso BELGRANO 1866, p. 135, ricorda che sul finire del secolo XVI erano «in molta reputazione le Paste di Genova»; «nella cena imbandita da Ercole d'Este Duca di Chartres al Duca di Ferrara suo padre, alla Marchesana di Mantova ed altri Principi e personaggi illustri, il 24 gennaio 1529, furono, tra le molte specie di confezioni, serviti piatti venticinque di cottognata, et persiche alla genovese».

sia presso gli organi centrali di governo dei lateranensi: a promuovere e a realizzare l'impresa sono infatti Colombino stesso e la casa cremonese, non l'ordine, che opera più che altro in risposta alle esigenze segnalate dai canonici cremonesi.³⁶

Seguendo la prassi, è per tre anni abate di San Pietro al Po tra il 1562 e il 1565, anno in cui è eletto per la terza volta rettore generale: non credo sia una coincidenza se, proprio durante il suo mandato, Vincenzo Conti stampa a Cremona, «in civitatis palatio», un vero e proprio manuale con tutte le disposizioni, puntualissime, che regolano la vita dei canonici lateranensi, le *Ordinationum, seu constitutionum Canoniorum regularium congregationis sancti Salvatoris Lateranensis*.³⁷ I tre anni successivi lo vedono ancora abate a Cremona (1566-1567, 1567-1568, 1568-1569), fino al capitolo del 1569, a Ravenna, dove è votato per la quinta volta visitatore.³⁸ In quest'ultimo decennio è decisamente impegnato nel rinnovamento architettonico della chiesa cremonese; quindi, ancora una volta in veste di commissario, nella costruzione del monastero di Santa Croce a Mortara. Nel capitolo del 1562: «Committitur reverendo padri rectori Gaspare ac reverendo padri domino Colombino Cremonii ut fieri faciat modellum monasterii Mortari faciendi»; mentre nel 1566 «prepositus Mortari teneatur expendere omnes pecunias receptas et recipiendas ex bonis assignatis a camera ducali pro recompensatione monasterii demoliti sancte Crucis, deductis tamen expensis ut etiam libras millequingentas quolibet anno de redditibus sue monasterii pro constructione ecclesie et monasterii sui secundum modum et formam sibi tradendam per reverendes patres dominum Gasparem mediolanensem rectorem modernum, dominum Marcum Antonium placentinum visitatorem et dominum Columbinum de Cremona abbatem Cremonense».³⁹

Nel 1567 Vincenzo Conti stampa a Cremona l'unico testo del Rapari, citato in tutti i repertori bibliografici dei canonici lateranensi: le *Allegationes diversorum doctissimorum iureconsultorum, in causa precedentiae orta in sacro œcumenico Concilio Tridentino, inter reverendos abbates, et clericos Canonicos regulares, ordinis sancti Augustini, congregationis Lateranensis. Ac reverendos abbates et monachos, ordinis sancti Benedicti, congregationis Casinensis, alias sanctae Iustinae de Padua: ac postea a sanctissimo D.N. Pio IIII. pont. max. tribus S.R.E. cardinalibus commissa. Quibus accesserunt iura utrinque producta, ac sententia lata ab eodem S.D.N. in favorem Canoniorum regularium*.⁴⁰ È una pedantissima raccolta di bolle, attestazioni, accuse e difese, decreti e sentenze per una delle innumerevoli «causae precedentiae» – in questo caso sull'«ordo processionis», ovvero su chi dovesse essere in fila per primo nelle processioni –, sorte

36. D'ARCANGELO 2012, pp. 386-387. Per le possessioni dei canonici cremonesi si veda PENNOTTO 1624, p. 636; da ricordare che Santa Maria Nuova, *alias* San Martino di Acqualunga Badona era sotto la giurisdizione ecclesiastica della diocesi di Bergamo.

37. BCR, *Acta* 224, c. 83; *Acta* 225, cc. 1, 7, 10, 20, 24, 30, 33, 35; *Ordinationum* 1565. Su Vincenzo Conti si vedano BARBISOTTI 1994, pp. 90-116; 2006, pp. 481-488; BARBISOTTI, BAUCIA, TAMANI 1997, pp. 329-339.

38. BCR, *Acta* 225, cc. 42, 45v, 50v, 55v, 61v, 66v, 67v.

39. BCR, *Acta* 224, c. 78v; *Acta* 225, c. 39v; WERDEHAUSEN 1997-1998, p. 343, nota 64.

40. *Allegationes* 1567; si veda BARBISOTTI 1994, pp. 97-98; 2006, p. 485.

durante i lavori del Concilio di Trento, tra i canonici lateranensi e i benedettini cassinesi. La commissione, composta dai cardinali Giovanni Michele Saraceni, Giovanni Battista Cicala e Bernardino Scotti, esaminate le carte prodotte da entrambe le parti, si dichiara a favore dei lateranensi e la sentenza è pronunciata da papa Pio IV e ratificata da un breve datato 18 gennaio 1564. Nella «nuncupatoria» al cardinale romano Marco Antonio Colonna che ha da poco preso il posto di Francesco Gonzaga, figlio di Ferrante e nipote di Ercole, morto nel 1566, nel ruolo di protettore dei lateranensi, Colombino espone brevemente i termini della dotta e complessa questione, elogiando la saggezza dei cardinali chiamati a giudicare, non senza vagheggiare, tuttavia, come ha sottolineato Valerio Guazzoni, il desiderio, contrastato dalle circostanze, «quos magis delectat totum vitae tempus in rerum sacrarum contemplatione, administrationeque ad comunem hominum utilitatem consumere, quam vel unius horae momentum in his tricis perdere». ⁴¹

Come si è anticipato, nel capitolo generale di Ravenna del 1569 Colombino è eletto ancora una volta visitatore, ma non riesce a concludere il mandato perché muore il 13 marzo 1570, pianto dai confratelli in un accorato elogio funebre, che, dagli *Acta*, è trascritto da Celso Rosini nel suo *Lyceum Lateranense*: «Pridie kalendas aprilis anno salutis nostrae 1570. Bononiae in monasterio nostro Sancti Ioannis in Monte, paschalibus feriis nondum sacris persolutis non sine maximo animi nostri moerore, totiusque reipublicae nostrae gravi iactura, luctuque inenarrabili, literis reverendi in Christo Patris domini Calixti vicentini visitatoris certiores facti sumus, reverendum patrem dominum Columbinum cremonensem visitatorem collegam nostrum Cremonae in monasterio Sancti Petri de Pado sanctissime ex hac mortali vita migrasse, virum sane egregium, prudentia, gravitate, benignitate, modestia, sanctitate, pietate, omnique virtutum generem exornatum. Quem et precipua quadam sui ipsius facilitate, morumque venustate, et gratia, studioque iuvandi in bonos omnes de nostra congregatione optime meritum, omnibus denique dignitatum gradibus per quadraginta et eo amplius annos innocentissime perfunctum et numquam satis laudatum, merito patrum, patriaeque patrem appellare possumus et volumus». ⁴²

Volendo scorrere con attenzione la carriera ecclesiastica di Colombino Rapari, anche soltanto da un punto di vista numerico, ci accorgiamo che essa segue un percorso definito da regole ben determinate, che ubbidiscono a una rigida ciclicità e sembrerebbero in qualche modo presiedere, secondo una logica consolidata, le direttive dell'ordine. Da quando Colombino ha assunto un ruolo di assoluto rilievo ai vertici della congregazione, il succedersi delle sue cariche è scandito da un ritmo molto preciso: «Ipse vero rector durabit tantum modo in suo rectoratu per annum, quo finito eligi non possit ad idem officium, sed per septennium integrum vacet, qui tamen exigentibus meritis, sicut et caeteri patres ad regimen prioratus per triennium poterit promoueri, quo finito, poterit eligi in visitatorem». ⁴³

41. GUAZZONI 2006, p. 396.

42. BCR, *Acta* 225, cc. 78v; ROSINI 1649, p. 235.

43. *Ordinationum* 1565, p. 190.

LA FAMA

Il punto di partenza per ricostruire la fortuna letteraria del Rapari è, all'inizio del XVIII secolo, la paginetta che Francesco Arisi, «il maggior erudito cremonese fra Sei e Settecento» (Barbisotti), dedica a Colombino sotto la data 1567 – anno delle *Allegationes* – nella *Cremona literata*. Arisi lo dice «theologus et legum, literarumque hebrearum peritissimus [...] S. Petri ecclesiam dum eidem abbas praesidebat, picturis egregiis et auro affluenter exornavit, adeo ut inter insigniora orbis terrarum delubra haec possit adnumerari» e fornisce una lista di opere che parlano di lui.⁴⁴

Dalla *Cremona literata* si apprende – la notizia non ha avuto alcun riscontro nella bibliografia successiva – che nel 1541 il poeta di Fivizzano, in Lunigiana, Venturino Vasolli, lettore di retorica all'Università di Pavia, nella sua *Epigrammatum Sylva* stampata dal cremonese Giovanni Maria Simonetta a Pavia, dedica all'«abbas integerrimus [et] dignissimus» due epigrammi encomiastici. Sono distici elegiaci duri, piuttosto scolastici, giocati sul nome di Colombino in relazione con l'«avis Chaoniae», di virgiliana – e properziana – memoria.⁴⁵ Vale la pena di trascriverli, non fosse altro che per la rarità del reperimento delle tre edizioni del volumetto nelle biblioteche italiane (fa fede, a tale proposito, il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale).⁴⁶

Ad Columbinum cremonensem, abbatem integerrimum

*Insontes animos, et nescia corda nocere,
Chaoniae nivneum dat tibi nomen avis.
Illa colit turres, atque illita tegmine cano
atria: non fellis, non habet exta mali.
Tu quoque, virtutes et suspicis ardua magno
pectore: teque fides intemerata iuvat.
Illa secat liquidum plaudentibus aëra pennis:
at tua iam celebri nomine fama volat.⁴⁷*

44. ARISI 1702-1706, I, p. 245; II, p. 308. Come già rilevato, nel primo volume Arisi riporta le tre nomine a rettore generale, mentre nel medaglione biografico ne aggiunge erroneamente un'altra.

45. VASOLLI 1541a, pp. 32 e v.; VASOLLI 1541b, pp. 32 e v., 41v.; nella prima edizione, stampata presso lo stesso tipografo l'anno precedente, con dedica ad Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto e Governatore di Milano (VASOLLI 1540), mancano epigrammi per Colombino. Le dediche della seconda e terza edizione sono, rispettivamente, a Marco Vigerio Della Rovere, vescovo di Senigallia e governatore della provincia di Bologna e della Romagna, e a Leonardo Cattaneo, doge della repubblica di Genova.

46. L'unica istituzione italiana che possiede le tre edizioni, con la possibilità di verificare possibili varianti, è la Biblioteca comunale Augusta di Perugia: qui ringrazio per il cortese aiuto prestatomi la dottoressa Margherita Alfi, dell'Ufficio Fondo Antico. Due testi poetici più tardi del Vasolli erano presenti alla mostra pavese *Sul Tesin* 2002, p. 358, nn. 3.15-16.

47. «A Colombino abate cremonese irreprensibile. L'uccello della Caonia ti dà l'indole innocente, il cuore incapace di ingannare e il nome come di neve. / La colomba frequenta le torri e gli atrii imbiancati: non

Ad dominum Colombinum cremonensem, abbatem dignissimum

*Pura tipi genitor coelestis signa Columbo
tradidit et monachis te dedit ille caput.
Quid multa aggrediar? Iam splendida fama Columbe
nominis ipsa tui semper ubique viget.*⁴⁸

Nel 1564 lo stampatore Vincenzo Conti dedica all'abate l'edizione di un testo di intensa riflessione sui temi spirituali, il *Discorso per contemplar la Passione di Giesù Christo Nostro Signore* di Juan Luis Vives – tra i principali umanisti europei, filosofo, teologo e pedagogista –, tradotto da Giovanni Pietro Nazari, con un elogio particolare delle «rare et singolari sue qualità et gran cognitione ch'ella ha, non solamente nelle lettere latine, ma hebraiche ancora, onde ha il suo convento ridotto a tanta perfezione di lettere quant'hoggi si vede».⁴⁹

Passano due anni e nella lunga dedica, datata 1569, ad Arcangelo Rossi, rettore generale dei canonici lateranensi per quell'anno, della traduzione latina degli *Opuscola* di Serafino da Fermo, stampata a Piacenza nel 1570, il traduttore, Gaspare Scotti da Piacenza, canonico lateranense, ricorda con commossa gratitudine gli otto anni trascorsi sotto la guida di Colombino, «praecipuo religionis nostrae fundamentum»; lasciando intendere di essersi salvato, grazie al suo insegnamento, dall'abisso del peccato e dai piani di Lucifero.⁵⁰

ha le interiora [che sanno] di fiele malvagio. / Anche tu nel petto grande onori le virtù e le imprese ardue, e apprezzì la fede incorrotta. / La colomba attraversa l'aria limpida con le ali battenti, e la fama di te vola ormai con rinomanza celebre».

La Caonia è la zona nordoccidentale dell'Epiro, oggi Albania, e il richiamo a essa diviene presto designazione tipica: le colombe avevano a che fare con l'oracolo presso Dodona: si veda Verg. Ecl. 9, vv. 11-13 «[...] sed carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter martia quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas»; Prop. 1 9, «Non me Chaoniae vincant in amore columbae / dicere, quos iuvenes quaeque puella domet».

48. «*Al signor [oppure: A don] Colombino abate cremonese meritevolissimo.* Il padre del cielo [genitore celeste] conferì a te Colombo un segnale di purezza [ma forse meglio: un nomignolo candido], e ti mise a capo dei monaci. / Perché dilungarmi? Ormai la fama stessa del tuo nome, splendida, o Colombo, gode sempre e ovunque di grande vigore». Ringrazio il professor Simone Albonico per le indicazioni e i suggerimenti relativi ai due epigrammi.

49. *Discorso* 1564, pp. 3-4; si veda anche GUAZZONI 1987, pp. 35, 41, nota 39.

50. SERAFINO DA FERMO 1570, pp. 15-16 (lo stampatore è Francesco Conti, figlio di Vincenzo, morto nelle more dell'impresa); si veda GUAZZONI 2006, p. 396, nota 204. Guazzoni si interroga sulla possibile identificazione, per le virtù morali e mistiche, del «Seraphinus cremonensis» citato da Gaspare da Piacenza in Colombino; tuttavia l'ipotesi cade, perché un canonico con questo nome è presente in moltissimi documenti relativi a San Pietro al Po, almeno dal 1550 (quando risulta priore del monastero, mentre Colombino è l'abate) al 1575: ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, ff. 1079, 1085, 1102 e 1104. Ricordo che Serafino Aceti De' Porti, da Fermo (1496 circa - 1540), anch'egli canonico lateranense e celebre predicatore, fu particolarmente legato al cremonese Antonio Maria Zaccaria, fondatore dei barnabiti e delle angeliche, che vegliò al momento della morte, nel 1539 a Cremona. «Direttore di coscienze di grande sensibilità e di aperta formazione culturale, sulla linea del suo maestro di spiritualità Battista da Crema, la sua opera va posta nel quadro delle numerose iniziative, ancora individuali e frammentarie, rivolte a contrastare l'espansione in Italia del luteranesimo, ch'egli vedeva come manifestazione del male, segno della fine dei

Il poeta Camillo Bechara (Beccara o Beccari), di origine piacentina, preposto e rettore della chiesa cremonese di Sant'Antonino, nei suoi *Libri tres diversorum carminum ad diversos*, stampati presso Cristoforo Dragoni a Cremona nel 1570, ricorda nella terza elegia, dedicata al vescovo Nicolò Sfondrati, futuro papa Gregorio XIV, il proprio percorso devozionale e il peso che in questa vicenda ha avuto l'abate di San Pietro al Po, «ille Columbinus magnus praefectus et abbas / sat notus vita, moribus atque piis / et virtute sua toto celebratus in orbe / et dignus summo quin canat ore Maro». ⁵¹

Sempre presso la stamperia del Dragoni, è nel 1575 l'umanista cremonese Francesco Zava, nel secondo tomo delle sue lettere familiari, a elogiare Colombino: nella «nuncupatoria», diretta al nipote dell'abate, Matteo Rapari, coppiere di Pio V, ricorda «Columbinus patruus tuus vir insignis pietate, morum probitate illustris, disciplinarum omnium capax, haec cum movisset idest cum totus in quot annos vixit, tot in summa religione sublimes dignitate cum decoro totius divi Petri familiae coetum illum amplissimum, at candore morum probatum rexit, et in summo splendore retinuit. Tandem expectatus ad Deos emigravit». ⁵²

Giuseppe Bresciani, nella *Corona d'huomini e donne cremonesi in santità, prelature e virtudi, insigni et eminenti*, dato alle stampe nel 1625, inaugura sia l'equivoco onomastico Ripari/Rapari, sia quello relativo alle quattro nomine, invece di tre, a rettore generale della congregazione, a causa di una errata lettura della storia dei canonici lateranensi di Gabriele Pennotto, pubblicata a Roma l'anno precedente, dove le nomine annuali a rettore generale e a visitatore sono ordinate con il massimo scrupolo. ⁵³ Il Bresciani ricorda che Colombino «dottissimo, et eccellente in molte scienze [...] fabricò la chiesa, et riformò il convento di S. Pietro; e fece fare quella bellissima ancona nel choro d'essa chiesa, in cui si vede l'effigie sua fatta per mano di Boccacino Boccacci pittor cremonese; et altre bellissime opere fece in honore della sua religione ancora», con un singolare scambio attributivo tra la vecchia pala del Boccaccino, eseguita nel 1523-1524 per la famiglia Fodri, e quella di Bernardino Gatti, commissionata dall'abate nel 1556. ⁵⁴

Il cesenate Celso Rosini, nel monumentale *Lyceum Lateranense illustrium scriptorum sacri apostolici ordinis clericorum Canonice Regularium Salvatoris Lateranensis elogium* del 1649, traccia un lungo elogio dell'abate, importante per la definizione della sua carriera ecclesiastica. ⁵⁵ Tra le numerose doti di Colombino, Rosini sottolinea a più riprese l'eloquenza, fluentissima, che paragona al corso rapidissimo del Po; quindi loda le *Allegationes* e associa infine il cremonese al piacentino Marco Antonio Bagarotti tra i lateranensi «qui omnes industriae, vigilantiae, ingenii nervos intenderunt ad tuenda propria haereditatis ornamenta».

tempi»: MANSELLI 1960, pp. 138-139.

51. BECHARA 1570, pp. 77-78.

52. ZAVA 1575, s.i.p.

53. BRESCIANI 1625, p. 164; PENNOTTO 1624, pp. 745-753.

54. BRESCIANI 1625, p. 164; lo storico aggiusta il tiro e riferisce correttamente la pala al Sojaro nel più tardo manoscritto dell'*Historia ecclesiastica*: BRESCIANI 4, c. 305. L'equivoco attributivo tra Boccaccio Boccaccino e Bernardino Gatti è riproposto da ARISI 1702-1706, II, p. 308.

55. ROSINI 1649, pp. 233-235; si veda anche FONTANA 1688-1694, II, c. 263.

Nel corso del Settecento, oltre alla *Cremona literata* di Francesco Arisi, sono le fonti manoscritte a portare importanti contributi sul versante storico artistico alla figura di Colombino Rapari: all'inizio del secolo Desiderio Arisi, fratello di Francesco, monaco gerolomino in San Sigismondo; quindi, nella seconda metà, Giambattista Biffi, protagonista assoluto della vita intellettuale della città, descrivono alcune carte dell'archivio parrocchiale di San Pietro – perdute – e di quello notarile, relative all'edificazione della nuova chiesa nel 1563 su disegno dell'abate e alla mancata decorazione della navata, commissionata nel 1568 ai bresciani Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambara.⁵⁶

Nel 1815 il canonico e prevosto della cattedrale di Cremona, conte Giovan Carlo Tiraboschi, sistema con puntiglio la questione onomastica, elencando i personaggi di un certo rilievo della famiglia Rapari; recupera quasi tutte le notizie bibliografiche conosciute, a stampa e manoscritte, relative a Colombino; ripete l'errore del Bresciani e dell'Arisi sui quattro mandati come rettore generale, ma li corregge sullo scambio di attribuzione della pala di San Pietro al Po, che spetta a Bernardino Gatti e non a Boccaccio Boccaccino.⁵⁷

In seguito l'Ottocento non offre contributi di particolare rilievo: gli storici cremonesi non sembrano interessati al personaggio.⁵⁸ Una notizia curiosa è messa in circolo da Francesco Novati nell'articolo del 1898 dedicato alle lettere di Marco Gerolamo Vida: spetterebbe all'abate un disegno della raccolta Santarelli agli Uffizi (inv. 9182 S) raffigurante il *Compianto su Cristo morto con una Santa monaca*, che reca l'iscrizione a matita in alto, al centro, «Rapari» [fig. 81].⁵⁹ L'attribuzione, evidentemente, nasce da un equivoco, perché l'abate non fu mai un pittore, e andrà in qualche modo inquadrata nei termini corretti anche la fama di architetto, nata nelle fonti cremonesi, come vedremo, per le scarse informazioni sulle regole alla base dell'edificazione dei monasteri dei canonici lateranensi; e il foglio, soprattutto, è opera di un artista romano intorno alla metà del Cinquecento.

Anche il Novecento non sembra trovare occasioni per occuparsi del religioso, se non per citazioni occasionali in quanto committente di Bernardino Gatti; anzi, è il secolo dove maggiormente si propaga l'equivoco onomastico e il più delle volte si parla di Colombino «Rapari». Solo Aurora Scotti, in una sintesi sull'architettura del Cinquecento a Cremona, dedica la giusta attenzione al ruolo dell'abate nelle vicende cittadine, che fa dimenticare le piccole imprecisioni sul cognome e sulla cronologia della carriera ecclesiasistica: «Nella sua opera riformatrice il Vida fu subito seguito a Cremona da un altro lateranense di cultura

56. ARISI, *Galleria*, cc. 31-33; BIFFI 1988, pp. 172-174. Va segnalato che nel manoscritto originale Giambattista BIFFI (*Memorie*, cc. 152-153) cita correttamente l'abate come Colombino «Rapari», mentre Luisa Bandera Gregori, nell'edizione critica del 1988, trascrive arbitrariamente «Ripari».

57. TIRABOSCHI 1815, pp. 131-149, nota k; si veda anche TETTONI, SALADINI 1851, s.i.p., che si rifanno al Tiraboschi.

58. GRASSELLI 1827, p. 216, si rifà a Desiderio Arisi e al Biffi; SACCHI 1872, pp. 276-278, trascrive le commissioni del Rapari al Sojaro della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nel refettorio e della pala all'altare maggiore di San Pietro al Po, omettendone la collocazione archivistica.

59. NOVATI 1898, p. 261, nota 14; *Compianto su Cristo morto con una Santa monaca*, mm 180 x 235, matita nera, bistro e biacca, su carta gialla; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 9182 S. Si veda inoltre *Catalogo* 1870, p. 626; FERRI 1894, p. 278.

e prestigio, Colombino Ripari, dal 1549 abate di San Pietro al Po. Al Ripari si deve la scelta, per il rinnovamento di San Pietro al Po, in atto nel 1555, dell'impianto a navata unica – con volta a botte di copertura e con cappelle laterali – seguita da un presbiterio visibile, ma nettamente separato. Per la definizione degli ordini dei pilastri il Ripari si servì dei consigli di Giuseppe Sacca, ingegnere della Cattedrale. La scelta tipologica del Ripari si allineava alle proposte più avanzate di riforma degli edifici di culto propugnate dagli ordini monastici a metà Cinquecento.⁶⁰

Nel 2006, infine, c'è un approfondimento più meditato sul religioso, da parte di Valerio Guazzoni, il quale ne ribadisce il «ruolo chiave nelle vicende di San Pietro al Po», non tralasciando, per la prima volta, le *Allegationes* del 1567 e ricordando alcune delle testimonianze letterarie cinquecentesche che lo riguardano: Vincenzo Conti, Camillo Bechara e Gaspare da Piacenza.⁶¹

60. SCOTTI 1985, p. 378.

61. GUAZZONI 2006, pp. 395-397.



Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Studi per angelo in volo*
(preparatorio per la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*), 1549-1552,
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 570 E

LA CHIESA DI COLOMBINO

Nonostante la mole di studi che, soprattutto nella seconda metà del Novecento, è riuscita a delineare una fisionomia abbastanza chiara della situazione figurativa del Cinquecento cremonese, molte curiosità restano ancora senza una risposta, soprattutto per quanto riguarda la chiesa di San Pietro al Po e il suo complesso monastico. Dal punto di vista architettonico il tempio si presenta infatti [figg. 2-3] nella facies dovuta ai rifacimenti seguiti al rovinoso crollo della volta, avvenuto il 6 gennaio 1573; lo ricorda, a metà Seicento, Giuseppe Bresciani: «il giorno dell'Epifania di nostro Signore dopo l'aver il sacristano della chiesa di S. Pietro dopo le messe serrata la chiesa cadette il volto a terra el quale rovinò tutta la sudetta chiesa per essere d'una nave sola che a stucco e oro era ornata con pitture d'huomini eccellenti». Il crollo ha comportato l'abbattimento e la cancellazione dell'edificio voluto da Colombino.⁶² Fortunatamente rimane qualche testimonianza artistica a lumeggiare, in parte, il disegno generale che improntava le ambizioni e i progetti dell'abate per il monastero; mentre il momento che precede il governo del Rapari è quasi del tutto sguarnito di opere. Mettendo in sequenza le carte d'archivio e le rare opere pervenute si può tentare di dare un volto alle predilezioni figurative del religioso.

I PRIMI ANNI IN SAN PIETRO AL PO

È curioso notare come San Pietro al Po sia forse l'unica chiesa cremonese totalmente priva di opere mobili che precedano l'inizio del XVI secolo: il Cinquecento si apre, tuttavia, con un capolavoro dell'architettura nell'Italia settentrionale, «una delle opere più all'avanguardia dell'architettura lombarda degli inizi del Cinquecento», il grande chiostro del monastero dei canonici lateranensi eseguito su disegno di Cristoforo Solari detto il Gobbo a partire dal 1505 [figg. 4-5].⁶³ Il complesso ha tempi di lavorazione lunghissimi, con il quarto lato che sarà terminato addirittura nel 1552, ma nella sostanziale fedeltà al modello solariano, con un'adesione dichiarata «oltre che all'architettura lombarda, a monumenti romani, la qual cosa si nota con particolare chiarezza nel pianterreno. In nessun monumento lombardo

62. BRESCIANI 3, c. 284; BRESCIANI 4, c. 305.

63. Questa e la seguente sono citazioni da WERDEHAUSEN 1985, pp. 400-403.

precedente è possibile riscontrare un influsso così pronunciato dell'architettura romana», sia per quanto riguarda i monumenti antichi, quali il Colosseo, che le moderne fabbriche quattrocentesche, che le più recenti creazioni di Bramante, come il chiostro di Santa Maria della Pace a Roma (1500-1504).

Al patrimonio originario dei dipinti mobili potrebbe spettare la tavola (cm 250 x 185 circa) del 1521 raffigurante la *Deposizione di Cristo dalla croce* di Bernardino Ricca [fig. 7], ora al terzo altare di destra; sempre, naturalmente, che abbia fatto parte dell'arredo del tempio e non sia invece arrivata da una chiesa soppressa: nell'*Historia ecclesiastica*, il manoscritto seicentesco di Giuseppe Bresciani, infatti, non se ne fa cenno e le fonti locali la registrano nella controfacciata, ai lati della porta maggiore, solo a partire dalla seconda metà del Settecento.⁶⁴

Siamo invece in possesso di notizie documentarie relative alla cappella maggiore e alla grande pala che sarà sostituita, dopo la metà del secolo, da quella di Bernardino Gatti. Dalle carte apprendiamo che gli eredi di Benedetto Fodri, Antonio Maria e Bartolomeo, seguendo le volontà del padre, il 18 aprile 1523 commissionano a Boccaccio Boccaccino una pala che deve rappresentare la Madonna con il Bambino e San Giovannino in gloria con, sulla destra, i Santi Pietro in cattedra, Giovanni Evangelista, Antonio da Padova e «imagine magnifici D. Benedicti de Fodri cum genibus flexis in actu orandi»; quindi, a sinistra, i Santi Paolo, Agostino e Ubaldo. È di dimensioni imponenti (nove braccia cremonesi di altezza per sette di larghezza, ovvero circa cm 468 x 351), e deve essere consegnata entro la Pasqua dell'anno successivo per la cifra complessiva di cento ducati, da estinguere secondo una particolare forma di rateizzazione.⁶⁵ Il 12 ottobre del 1524, Boccaccino dichiara piena soddisfazione per il pagamento del dipinto, evidentemente messo in opera, più o meno, nei tempi concordati.⁶⁶ Un frammento della tavola (cm 139 x 147), in collezione privata, raffigurante i *San Pietro che presenta il donatore, San Paolo e un Santo vescovo* [fig. 6] è stato pubblicato nel 1959 da Mina Gregori, la quale lo metteva correttamente in relazione con i documenti del 1523-1524; in seguito è stato esposto alla mostra

64. Su Bernardino Ricca manca una definizione critica aggiornata; soprattutto negli anni Cinquanta del secolo scorso è stata fatta parecchia confusione (PUERARI 1955, p. 11, nota 18; 1957, p. 196, nota 30), con l'aggregazione di un *corpus* di opere molto disomogeneo che gli studi successivi hanno smembrato, non preoccupandosi tuttavia di delineare la fisionomia stilistica precisa del pittore. La *Deposizione*, che riprende con varianti e l'aggiunta di alcune figure, la celebre incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello (Bartsch XIV.37.32; si veda VOLTINI 1977, pp. 27-29), è ricordata per la prima volta accanto alla porta grande della chiesa da PANNI 1762, p. 112. La ricordano, tra gli altri, Otto Mündler (*The Travel Diaries 1855-1858*, p. 205) e Giovan Battista Cavalcaselle (CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p. 455, nota 2; 1912, III, p. 350, nota 3), che annota: «This is a confused jumble of attitudes and postures reminiscent of Daniel da Volterra, but more still of Dono Doni of Assisi. The surface is dimmed by dirt and fungus». La data 1521 della tavola è un importante termine ante quem per l'incisione del Raimondi, che in anni recenti è stata portata più avanti, sul 1524-1525 (A. Gnann, in *Roma e lo stile* 1999, p. 173, n. 110).

65. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Francesco Sordi, f. 457; GUSSALLI 1916, p. 86, nota 1; PUERARI 1957, pp. 215-216; *Regesto* 1985, p. 458, n. 12.

66. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Gaetanelli, f. 858; BONETTI 1930, pp. 348-349; *Regesto* 1985, p. 458, n. 14.

de *I Campi*, a Cremona, nel 1985, corredato da un'approfondita scheda di Elisabetta Sambo.⁶⁷

Colombino Rapari regge le sorti del monastero almeno dal 1533-1534 e dal 1522 è documentato nei ruoli dei canonici cremonesi; non gli si può tuttavia collegare alcuna testimonianza artistica sicura prima della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, commissionata a Bernardino Gatti nel 1549. Si potrebbe datare prima del murale del Sojaro l'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea* [fig. 8], una tavola firmata da Francesco Pesenti detto il Sabbioneta, acquistata nel 1879 presso il prevosto di San Pietro Antonio Marini, per ottanta lire, dall'arciprete Antonio Parazzi per Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana, ricordata dalle fonti cremonesi del Settecento, sotto la sviante paternità di Francesco Scutellari, nella controfacciata di San Pietro al Po.⁶⁸ Il dipinto sembra precedere di parecchio gli affreschi e la pala di Sant'Agostino a Cremona (1557-1559), ma è anche in anticipo rispetto alla paletta della sagrestia di San Sigismondo (1546) e all'altro *Incontro alla Porta Aurea*, già in San Leonardo, ora nelle collezioni della Banca Toscana a Firenze, su cui era stata letta la data 1544, che ha un'impostazione compositiva già in rapporto con i Campi e il Sojaro. La paletta ora a Viadana, invece, ha ancora accenti, più che campeschi, mantovani, che bene converrebbero alla data 1540, di cui era accreditata al momento dell'acquisto da parte del Parazzi; e non sembra lontana dal triplice ritratto in collezione privata con *Carlo Gonzaga, marchese di Gazzuolo, tra due personaggi*, dello stesso momento.⁶⁹ Anche in questo caso, tuttavia, come per la *Deposizione* di Bernardino Ricca, la tavola non è citata nell'*Historia ecclesiastica* di Giuseppe Bresciani, e le fonti locali la registrano ai lati della porta maggiore solo a partire dalla seconda metà del Settecento.⁷⁰

Non va dimenticato il contributo di Colombino al rinnovamento di San Giovanni in Monte a Bologna: resta solo la suggestione, non confortata da alcun documento, di collegare il suo nome allo splendido *Cristo alla colonna* di Giovanni Angelo Del Maino e le due coppie di *Angeli portacandelabro* eseguite con il fratello Tiburzio proprio intorno al 1535-1536 del primo mandato da priore.⁷¹ Nel secondo mandato, 1544-1545, però, «volendo dicto padre priore che se seguiti la fabrica de dicto monasterio et volendo che se faccia la seconda fazada del claustro dala banda del reffettorio vecchio», dà incarico al tagliapietre Feriano Bergeleso di «fare dicta fazada com li medemi ordini de collone ordini

67. GREGORI 1959, pp. 53-55; E. Sambo, in *I Campi* 1985, pp. 62-63, n. 1.2.16; si veda anche TANZI 1991a, p. 104, n. 30. L'effigie di Benedetto Fodri è stata in passato riconosciuta anche nel ritratto di canonico ai piedi della *Crocifissione* di Boccaccino in Duomo a Cremona (si veda TANZI 1991a, p. 72, n. 20) ma Benedetto Fodri non fu mai né canonico del Duomo né abate di San Pietro al Po.

68. Cm 220 x 140 circa; si vedano BOCCHI 2000, p. 19, fig. 5; CAVAZZOLI 1999, pp. 80-81. Su Francesco Pesenti si veda C. Nolli, in *I Campi* 1985, p. 152.

69. Per le riproduzioni delle opere citate si vedano GIANNETTO 2005, figg. 3-9; BIFFI 1988, s.i.p.; MILLER 1997, fig. a p. 42; C. Nolli, in *I Campi* 1985, p. 153, n. 1.14.1; P. Bertelli, in *I Gonzaga* 2008, pp. 131-133, n. 37.

70. A partire da PANNI 1762, p. 112.

71. VENTUROLI 1985, pp. 29-35, figg. 80-81, 84, 86. Documenti d'archivio non rintracciati sembrano però agganciare la commissione della statua a un «Padre Tito da Novara [che] nel 1533 fece intagliare in un tronco di fico la figura di Cristo legato».

de frisi cornisi et architravi et fenestre cum dicte forme et modi che è facta l'altra fazada del refettorio novo cum li rescontri de le collonne come stano in la fazada fatta». ⁷² Manca ancora, però, una ricognizione accurata dei documenti per capire se il Rapari è responsabile, nei suoi due mandati bolognesi, di altre imprese artistiche nel monastero.

1549 - COLOMBINO RETTORE GENERALE

LA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI DI BERNARDINO GATTI DETTO IL SOJARO

Il 14 settembre 1549, spetta al «reverendo in Christo patri domino don Columbino de Rappariis de Cremona, Dei gratia rectori generali totius Congregationis venerabilium dominorum canonicorum regularium ordinis Sancti Augustini de observantia Congregationis Lateranensis nunc residenti in abbazia seu monasterio Sancti Petri de Pado Cremona» una commissione di grande rilievo, che giunge a suggellare la sua prima elezione a rettore generale della congregazione. ⁷³ Colombino richiede a Bernardino Gatti detto il Sojaro, «habitans nunc in civitate Placentiae et nunc moram trahens in praesenti civitate Cremonae», di dipingere «in cenaculo seu refettorio praedicti monasterii [...] miraculum quod fecit dominus noster Jesus Christus quando trasgressus est mare Gallileae quod est Thiberiadis et quando multitudo magna secuta est eum, quam ipse pavit quinque panibus ordeatis et duobus piscibus cum figuris idoneis ac aptis pro ut continget et juxta qualitatem provinciae et materiae, in quibus sint masculi feminae pueri, nec non montes civitates loca aera et alia contingentia et quae requiruntur in simili provintia et materia, quas quidem figura set alia omnia dictus magister Bernardinus facere teneatur [...]». I colori devono essere buoni e fini e l'opera migliore di quante fatte finora dal Sojaro nelle altre città e, soprattutto, di quelle per Piacenza. Il pittore deve presentare al committente in due *tranches* – prima del prossimo Natale e prima dell'estate seguente – una serie di disegni e terminare il suo lavoro entro l'estate del 1551: il compenso è di millequattrocento lire imperiali. Altri due documenti riguardano l'affresco: il pagamento dell'acconto di cento lire imperiali, in data 18 gennaio 1550 (1549 *ab incarnatione*), lievemente in ritardo rispetto al termine stabilito del Natale; e un altro del 5 aprile dello stesso anno, che corrisponde alla rata pasquale. ⁷⁴ Dalle fonti siamo in grado di capire che il Sojaro non termina il lavoro nei tempi stabiliti,

72. WERDEHAUSEN 1997, p. 217, doc. 12; a p. 214, nel doc. 8, il priore non è Cherubino da Cremona, come legge la studiosa, a causa delle lacune nel foglio, ma Cherubino da Vercelli o da San Germano vercellese, priore del monastero bolognese nel 1542-1543 e 1543-1544, che ebbe in seguito dall'ordine incarichi di rilievo in Piemonte: più volte abate di Sant'Andrea a Vercelli, priore a Crea e abate di Santa Maria di Fregionaia, presso Lucca.

73. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1078; SACCHI 1872, pp. 276-277; R. Miller, in *I Campi* 1985, p. 475, n. 6.

74. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, ff. 1078, 1079; il primo è ricordato da R. Miller, in *I Campi* 1985, p. 475, n. 7; mentre il secondo dovrebbe (uso il condizionale perché potrebbe essermi sfuggito uno degli innumerevoli contributi di Carlo Bonetti sulla stampa locale) essere inedito.

perché il murale recava un'iscrizione, ora perduta, «nel lato sinistro entrando [...] in finta tavola» con la firma e la data 1552, che sono state lette BERNARDINUS GATTUS CUI COGNOMEN[T] SOJARO AUCTOR 1552, con trascrizioni quasi sempre approssimative.⁷⁵

Nonostante sia più volte ribadito, nel contratto e nei pagamenti, che il Rapari riveste in quell'anno la carica più elevata nei ruoli della congregazione, nessuno si è finora accorto dell'effettiva importanza del religioso in questa specifica circostanza: ci si limita a ripetere che nel 1549 Colombino è l'abate di San Pietro al Po.⁷⁶ Occorre sottolineare, inoltre, come una sorta di paradosso, che l'affresco [figg. 9, 10, 12, 13] non ha ancora goduto di un'analisi critica approfondita; ma questo rientra in una più generalizzata svalutazione localistica della reale importanza del Sojaro nelle gerarchie pittoriche dell'Italia settentrionale che ha improntato le ricerche sull'arte a Cremona nel secolo scorso, secondo una scala di valori che non corrisponde alla considerazione riservatagli, per esempio, negli studi internazionali sulla grafica.⁷⁷

A questo proposito tento, in maniera sintetica, di fornire le coordinate biografiche e stilistiche della lunga carriera di Bernardino Gatti. Nasce nell'ultimo decennio del Quattrocento a Pavia, dove ottiene la prima commissione nel 1519: un'ancona, oggi perduta, per la chiesa del Carmine; sempre a Pavia gli è stato riferito un trittico in San Francesco con al centro il *Commiato di Cristo dalla madre* ed ai lati *San Francesco e una committente* e *San Ludovico di Tolosa*, non lontano dallo stile di pittori come Bernardino Ferrari, Bernardino Lanzani e il Maestro delle Storie di Sant'Agnese.⁷⁸ Nel 1525 è a Cremona, dove affresca, in San Giovanni Nuovo, la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Sebastiano e Rocco*, ora in pinacoteca (inv. 178): un'opera in piena fascinazione correggesca, in presa diretta sul cantiere di San Giovanni Evangelista a Parma, con la citazione della *Madonna della scala* oggi nella Galleria Nazionale della città emiliana (inv. 31).⁷⁹ Si presuppone quindi un soggiorno parmense di circa un lustro, all'aprirsi del terzo decennio. Nel 1529 gli è affidato il completamento del ciclo delle *Storie della vita della Vergine e di Cristo* nel Duomo di Cremona: affresca la *Resurrezione* nella controfacciata. L'elaborazione stilistica del murale è testimoniata da due modelli grafici, rispettivamente all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. 241) e all'Albertina di Vienna (inv. 2599), nei quali si coglie

75. Riportano l'iscrizione PANNI 1762, p. 114; ZAIST 1774, I, p. 143; AGLIO 1794, p. 159; LANZI 1796, II, pp. 320-321; GRASSELLI 1818, p. 110; CORSI 1819, p. 84; PICENARDI 1820, p. 253 (riprende Lanzi); GRASSELLI 1827, p. 133; la trascrivono anche Otto Müндler (*The Travel Diaries 1855-1858*, p. 208) – secondo la variante BERNARDINUS GAT | TUS SUO COGNOMINE | SOLARIO AUTOR | -FDLII –, e SACCHI 1872, p. 127: si veda anche GHEROLDI 2004, p. 68, che non spiega quando la scritta scompare.

76. Giova ricordare che nel 1549-1550, mentre Colombino è rettore generale, l'abate di San Pietro al Po è Giovanni Battista «de Rappariis»: un nipote, forse? Si veda, per esempio, ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1078, alle date 1 e 2 ottobre 1549. Al proposito si veda anche la nota 32.

77. VOLTINI 1976, pp. 7-44; F. Voltini, in *I Campi* 1985, pp. 145-148. Sulla grafica del Sojaro si veda la bibliografia raccolta in DI GIAMPAOLO 1974, pp. 22-35; 1976, pp. 74-77; 1977, pp. 78-83; e TANZI 1999, pp. 12-14, 66-86.

78. TANZI 1988, p. 225, tav. 73; 1991d, pp. 85-89.

79. M. Tanzi, in *Devozione* 2001, pp. 215-218, n. 12; G. Bora, in *La Pinacoteca* 2003, p. 80, n. 48.

la sovrapposizione decisa, sulle istanze correggesche evidenziate nel primo, delle novità mantovane di Giulio Romano nel foglio di Vienna.⁸⁰ Nel 1531 torna a Pavia per la pala della Compagnia del Rosario in Duomo; quindi nel 1534-1535 è nel Duomo di Vigevano per due importanti commissioni dell'ultimo duca Sforza, Francesco II: sono tre opere che relegano in secondo piano l'influsso di Giulio Romano, per dare luce a un più accostante ritorno alle suggestioni lombarde della formazione, che si mescolano con la componente correggesca.⁸¹ In questa prospettiva, suona corretto il giudizio di Konrad Oberhuber: «a Lombard master not far from Luini and Gaudenzio, with some experience of Pordenone and the Cremonese masters, and influenced from Correggio and Raphael»; in una serie di suoi disegni si accorge che: «These are all so typically Lombard that the influence of Correggio enters only through a certain softness and delicacy of form, which is inessential to the basic personality of the artist».⁸²

Negli anni Quaranta è a Piacenza, dove porta a termine il lavoro del Pordenone nel tamburo della cupola di Santa Maria di Campagna: firma nel 1543 come «papiensis» le *Storie della vita della Vergine*, nelle quali combina il linguaggio del Correggio – con il plagio della *Notte* di Dresda (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie; inv. 152) nell'*Adorazione dei pastori* – con quello mantovano di Giulio Romano, innestando su queste componenti ulteriori stimoli compositivi e un notevole arricchimento cromatico derivati dal Pordenone.⁸³ Sono suoi anche gli *Apostoli* nelle lesene che sovrastano il tamburo, gli *Evangelisti* nei pennacchi della cupola e il *San Giorgio*, trasportato su tela, sul lato destro dell'ingresso del tempio. Questo dipinto e le lesene tra gli episodi mariani, con candelabre e giochi di putti, derivano da disegni usciti dalla bottega di Giulio Romano e segnalano in maniera decisa Mantova quale straordinario polo d'attrazione per il Sojaro.⁸⁴ Il *San Giorgio* si collega a un'incisione di Giulio Bonasone che reca l'iscrizione IULIO ROMANO | INVENTORE | 1574, che a sua volta dipende da un disegno del Museum der bildenden Künste di Lipsia (inv. NI 493A), riferito da Giulio Bora a Bernardino Gatti, ma considerato in maniera più verosimile opera della cerchia più stretta di Giulio Romano.⁸⁵ Un fatto che darebbe ulteriore valore all'affermazione del Lanzi secondo il quale il *San Giorgio* di Piacenza fu eseguito dal

80. MARUBBI 2007, pp. 111, 205; BORA 1985a, p. 292, n. 2.8.1; G. Bora, in *Kresby* 1995, pp. 46-47, n. 8. Si vedano inoltre le considerazioni di TANZI 1999, pp. 68, 70, n. 28.

81. Per la pala pavese si veda CIBOLINI 2007, pp. 75-79; per le opere di Vigevano, invece, SACCHI 2005, I, pp. 219-216, II, figg. 35-37.

82. OBERHUBER 1970, pp. 281-282.

83. CESCHI LAVAGETTO 1995, pp. 54-56. È da ricordare la bella replica autografa su tavola dello *Sposalizio della Vergine* conservata nel Rijksmuseum di Amsterdam (inv. SK-A-109; come di anonimo, mentre BOSCHLOO 1993, pp. 117-118, n. 118, la riferisce alla scuola ferrarese verso il 1550), restituita al Sojaro da DI GIAMPAOLO 1977, pp. 78, 82, nota 21, su segnalazione di Marco Chiarini.

84. BISCONTIN 1994, pp. 264-269.

85. Sulla questione si vedano BORA 1988, pp. 21-22, fig. 58; M. Tanzi in *Disegni* 1989, p. 88; MASSARI 1993, pp. 76-77, n. 66; TANZI 1999, pp. 77-78, n. 35; B. Py, in *Everhard Jabach* 2001, p. 37, n. 20. Non è un autografo di Bernardino Gatti, ma una copia, il disegno con *San Giorgio* di Windsor Castle (inv. 991225; si veda CIRILLO 2008, p. 24).

Sojaro «sul disegno di Giulio Romano, credesi per soddisfare a chi lo commise».⁸⁶ Anche la grande *Crocifissione* per Sant'Anna a Piacenza, ora nel Palazzo Comunale di Parma, trova in Giulio Romano la principale fonte d'ispirazione.⁸⁷ Questa ineludibile relazione, tuttavia, stenta a entrare in circolo nei termini corretti: ancora di recente si afferma: «La circostanza dell'incontro obbligato fra Bernardino Gatti e lo straniante espressionismo di Giulio Romano in Santa Maria di Campagna a Piacenza, è da valutare come influenza occasionale sui fondamenti ben solidi di una cultura prettamente parmense».⁸⁸

Il ritorno a Cremona è siglato dall'*Ascensione* nella volta di San Sigismondo: alla data 1549 è un manifesto della sua maniera, con suggestioni di Correggio e Pordenone.⁸⁹ Seguono le due commissioni per Colombino Rapari a San Pietro al Po e, verosimilmente, la pala con *San Giorgio e la principessa* di Frassine, presso Mantova, già nella parrocchiale del borgo di San Giorgio.⁹⁰ Un affidabile *ante quem* per la datazione è il 1559, anno in cui il vescovo suffraganeo riferisce che Ercole Gonzaga la giudica «la più bella pala che sia in tutto il stato di Mantua».⁹¹ Viene da chiedersi, senza conferme documentarie per ora, se anche questa tela non sia da collegare a un giro lateranense, in cui, oltre a Ercole Gonzaga, non possa rientrare proprio Colombino, in gioventù priore del monastero di San Vito, proprio nel borgo di San Giorgio, alle porte di Mantova.

Nel 1559 Bernardino è a Parma, alla Steccata, per terminare il catino absidale verso Sant'Alessandro con l'*Adorazione dei Magi*, lasciata incompiuta da Michelangelo Anselmi a causa della morte.⁹² L'eccellente riuscita gli vale la decorazione della cupola, commissionata l'otto gennaio 1560: per una cifra enorme, 1400 scudi d'oro d'Italia, e un contratto estremamente vantaggioso il Sojaro deve affrescare l'*Ingresso della Vergine in Paradiso*.⁹³ L'impresa si protrae per oltre un decennio e rappresenta, forse, il suo maggiore successo; ma anche un'involuzione stilistica che segue, nelle grandi dimensioni, quanto accaduto nel refettorio cremonese. Negli anni parmensi – intervallati da ritorni a Cremona: in San Sigismondo all'inizio del decennio lascia l'*Annunciazione* – si segnala il *Crocifisso tra Sant'Agata, Santa Maria Maddalena e San Bernardo degli Uberti* per il Capitolo del Duomo, e la commissione del 14 luglio 1567 per la decorazione della navata del Duomo, che è tuttavia realizzata da Lattanzio Gambara.⁹⁴

Anche le due imprese finali della sua carriera sono di straordinario rilievo, a testimonianza del perdurante prestigio del Sojaro nelle vicende artistiche della Valpadana e del

86. LANZI 1795-1796, II, p. 320.

87. F. Voltini, in *I Campi* 1985, pp. 149-150, n. 1.13.1; F. Barocelli, in *Il Cinquecento* 2000, pp. 362-363, n. VII.6; CHAPMAN 2002, p. 245, fig. 3.

88. CIRILLO 2010, pp. 12-13.

89. FERRARI 1974b, p. 77.

90. DI GIAMPAOLO 1977, p. 79, figg. 1, 3; R. Berzaghi, in *Giulio* 1989, p. 451.

91. BERZAGHI 1988a, p. 8.

92. FADDA 2008, pp. 208-212.

93. MEIJER 2008, pp. 235-255.

94. Per la pala del Duomo di Parma e per gli affreschi di Lattanzio Gambara si veda TANZI 1991b, *passim* e fig. 1; per l'*Annunciazione* di San Sigismondo a Cremona si veda FERRARI 1974b, p. 94, figg. 115-116.

suo ruolo nella diffusione di un classicismo neocorreggesco, che incontrerà una grande fortuna nella Lombardia tra Cinquecento e Seicento, in opposizione alle nuove istanze di carattere naturalistico incarnate dai fratelli Campi. Sono la pala per l'altare maggiore dell'abbazia di Chiaravalle, presso Milano, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine con i Santi Bernardo e Benedetto*, commissionata nel 1572, e l'*Assunzione della Vergine* per l'altare maggiore del Duomo di Cremona, non portata a termine a causa della morte, avvenuta il 22 febbraio 1576.⁹⁵

Occorre tornare a San Pietro al Po. La *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* [fig. 9] è, in realtà, un'opera più nota che studiata: le citazioni iniziano molto presto, ancora vivente il Sojaro, a partire dall'edizione Giuntina, del 1568, delle *Vite* di Giorgio Vasari. A una quindicina d'anni dalla realizzazione della parete, l'aretino non può fare a meno di rilevare lo stato di conservazione molto ammalorato, che gli fa ritenere che il Sojaro «la ritocò tanto a secco, ch'ell'ha poi perduta tutta la sua bellezza».⁹⁶ Non credo che l'affermazione rientri esclusivamente nella «questione, tanto cara alla teorica vasariana, del valore negativo del ritocco a secco del dipinto murale», o nella «strategia persuasiva sul deperimento del ritocco a secco e sulla durata dell'affresco», ma fotografi una condizione di effettivo degrado della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, percepibile a brevissima distanza dalla sua esecuzione; una situazione accentuata, nel corso dei secoli, da una serie di interventi di restauro.⁹⁷ Francesco Scannelli registra «una grande historia nel refettorio», da contrapporre, in San Sigismondo, alla «bella historia dell'Ascensione di Cristo»; Luigi Scaramuccia loda l'opera «con gran copia di figure, e di bellissimi concetti adorna»; per Filippo Baldinucci «è una grande storia a fresco del miracolo di Cristo del saziare le turbe»; mentre per Francesco Bartoli «è opera grandiosa».⁹⁸

Le guide e gli storici locali fanno a gara nel lodare l'impresa del refettorio: Antonio Maria Panni, 1762: «Questa dipintura è un capo d'opera, sì per la gran quantità di figure quasi innumerabili, ottimamente digradate, e distribuite nel piano maestoso, che fanno una mirabil veduta, come per la varietà de' volti differenti, e la collocazione altresì delle figure medesime. Sorge nel mezzo il divino Salvatore, che benedice il pane ed i pesci che gli vengono presentati innanzi entro un canestro da un putto molto bizzarro. Vi si veggono briose idee di femmine ridenti che si parlano l'une con l'altre, avendo alcune bamboli in collo ed altre stando in diversi atteggiamenti, tutti però assai belli e ben'intesi. Vi si scorgono pure i nudi di gambe e braccia stese, così bene anatomizzati e sì vivacemente dipinti, che

95. Per la pala di Chiaravalle: MULAZZANI 1992, p. 400, fig. a p. 152; per quella del Duomo di Cremona e la complessa vicenda della messa in opera: DI GIAMPAOLO 1976, pp. 74-77; BORA 1985b, pp. 10-11; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, pp. 67-68, n. 14, figg. 9-10. Va ricordato che, il 25 aprile 1582, si chiedono informazioni per coinvolgere nell'impresa anche il mantovano Lorenzo Costa il Giovane: ASMn, AG, b. 1698; si vedano LUZIO 1913, p. 152, nota 1; GOZZI 1976, p. 45; PICCINELLI 2003, p. 122, n. 179.

96. VASARI 1550 e 1568, v, p. 425.

97. GHEROLDI 2004, pp. 76-78.

98. SCANNELLI 1657, p. 329; SCARAMUCCIA 1674, p. 126; BALDINUCCI 1681-1728, vi, pp. 294-295; BARTOLI 1776-1777, II, p. 164; si veda inoltre BRESCIANI 27, p. 22.

paion in sua vera carnagione con vivo sangue. In un canto starvi appoggiato ad un bastone uno storpio in piedi, che dicesi essere il ritratto dell'autore. Le figure poste d'avanti danno nel grande e sono più grandi del naturale, lo che, siccome molto difficile, non può riuscir bene, se non a chi intende le giuste proporzioni del corpo umano, non solamente in quanto alle misure più grandi, ma ancora alle più picciole. In somma quest'opera è perfettamente egregia in tutte le sue parti, che la rendono singolare; e sopra tutto, perché in ognuna delle figure vi si scorge proprio l'anima».⁹⁹

Giuseppe Aglio nel 1794 sintetizza quanto già detto dal Panni, introducendo un elemento di cui si vorrebbe capire la fonte e che sarà ripreso negli studi successivi senza tentativi di spiegazione: in alcune figure «poste davanti vogliono i ritratti al naturale di Lutero, di Calvino, di Beza e d'altri simili».¹⁰⁰ Più di vent'anni dopo – e sono anni davvero vorticosi per la storia dell'Europa – Giuseppe Grasselli dà alcune notizie relative al refettorio, che in parte è stato modificato e accorciato di quasi tredici metri mediante la costruzione di un tramezzo, per separarlo dal monastero, divenuto caserma nel 1808, e sull'affresco, restaurato da Giovanni Ghelfi nel 1818 a spese del prevosto, il conte don Giulio Trivulzio.¹⁰¹ Luigi Corsi nel 1819 prende le misure e conta le figure: è «uno spazio di muro alto brac. 10. onc. 8. e largo brac. 18. onc. 6. [cm 630 x 970 circa]. Il vedere in esso 226 figure tra uomini, donne, e fanciulli di diverse stature, vestite in varie foggie, con altrettante posizioni, lo scorgersi da lontano città, castelli, monti, boschi, ponti, fiumi, messo il tutto con vaga disposizione, tutto ciò palesa il genio ammirabile del grande artefice, e rende gloria immortale a Cremona sua patria»; loda inoltre il recente restauro: Ghelfi «con la sua abilità è riuscito a far sortire in essa dipintura quel bello che il tempo, e le vicende ci avevano tolto».¹⁰²

Nel frattempo Luigi Lanzi aveva già rilevato: «Può dirsi una delle più copiose pitture che veggansi ne' refettori religiosi, piena di figure maggiori del vero; varia di volti, di vestiti, di movenze quanto altra mai; condita di bizzarrie pittoresche, e condotta in tutta la grand'estensione con un sapore di tinte e con un accordo che merita gli si perdoni qualch'errore di prospettiva aerea che pur gli è scorso».¹⁰³ Giuseppe Piconardi, allora, nonostante qualche personale perplessità di carattere iconografico sul dipinto, bacchetta Lanzi con il cipiglio di chi non ammette critiche da un forestiero: «Chi si fa qui a voler censurare la prospettiva tanto lineare, che aerea, deve prima riflettere, che col ritaglio fatto di questo gran vaso, sonosi perdute oltre ventisei braccia di distanza, la quale era necessaria pel suo giusto punto

99. PANNI 1762, pp. 113-114; si veda anche ZAIST 1774, I, p. 143.

100. AGLIO 1794, p. 159.

101. GRASSELLI 1818, pp. 109-110.

102. CORSI 1819, pp. 83-84.

103. LANZI 1795-1796, II, pp. 320-321; più articolato nel *Taccuino lombardo*: LANZI 1793, p. 137: «Nello stesso collegio, in refettorio, la Moltiplicazione de' pani, opera delle più rare di figure. Vi è una mirabile varietà di volti e di atti, colori ben compartiti e ben mantenuti la più parte. È pien di ritratti naturalissimi, vi si vede il pratico, ma che varia secondo i soggetti, l'espressioni. Un gruppo di una madre col bambino è coreggesco, così altre figure, non ha molta prospettiva aerea, difetto di molti di que' tempi. I più amaestrati son forse i discepoli di Leonardo».

di veduta, ove l'occhio poteva ad un colpo tutto abbracciare il dipinto, il che ora non può accadere, a meno che non si ricorra all'aiuto di uno specchio, che raccolga i raggi, e lo diminuisca in certo modo al segno di venire ad un colpo d'occhio abbracciato». ¹⁰⁴ Ignora che Lanzi ha visto l'affresco nel 1793, nelle condizioni originarie del refettorio, non ancora ridimensionato dai lavori del 1808.

Nel 1824 due incisioni, realizzate sotto la direzione di Giovita Garavaglia da Angelo Gravagni e Luigi Miazzi, ornano *La pittura cremonese* del conte Bartolomeo De Soresina Vidoni; mentre altri elogi arrivano negli anni successivi da Francesco Gandini e Giovanni Rosini. ¹⁰⁵ Francesco Robolotti evidenzia che «il capolavoro di Bernardino Gatti [è] omai roso dagli anni e maltrattato dagli uomini». ¹⁰⁶ Il 20 marzo 1858 Otto Mündler vede «an immense fresco-painting» e lo appunta sul suo diario: lo impressionano «two colossal angel howering in the sky»; poi «the single heads are excellent, mostly portraits of a speaking truth. The execution soft & mellow». ¹⁰⁷ Ne accenna poi nel 1870 nei «Beiträge» a *Der Cicerone* di Jacob Burckhardt, riportando in pratica le medesime parole. ¹⁰⁸ Federico Sacchi pubblica nel 1872 il contratto tra Colombino Rapari e Bernardino Gatti, omettendo la collocazione archivistica. ¹⁰⁹ Prima del 1884 Aurelio Betri realizza sette fotografie della chiesa, tra le quali è molto apprezzata proprio quella dell'affresco. ¹¹⁰

Il Novecento si apre con la recensione all'*Esposizione d'Arte Sacra* allestita l'anno precedente a Cremona: sulle pagine de «L'Arte» di Adolfo Venturi, Eugen Schweitzer rileva come «È naturale che oggi non vi sia più chi s'entusiasmi per un affresco colossale dove centinaia di figure s'accumulano nelle più svariate posizioni. Tutta l'abilità nella composizione non basta a farci dimenticare la mancanza di sentimento e di pensiero; ma i gruppi di donne coi loro bambini e i due grandi angeli alati, che, vestiti di bianco e di rosso, si librano nell'alto del dipinto sono ammirevoli». ¹¹¹ L'affresco entra con tre riproduzioni Alinari e Fiorentini nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, il quale coglie gli influssi dal Correggio e dal Pordenone, ma insiste particolarmente sui suoi fondamenti lombardi, non senza una suggestione di ascendente fiammingo per l'indagine dei personaggi. ¹¹² La ribalta internazionale si apre nel 1935 ed è davvero singolare che l'interesse per la grafica del Sojaro sia inaugurato nella forma di un brevissimo «errata corrige». Uno dei massimi

104. PICENARDI 1820, pp. 253-254.

105. DE SORESINA VIDONI 1824, pp. 57-59; GANDINI 1833, p. 575; ROSINI 1845a, p. 229.

106. ROBOLOTTI 1859, p. 500.

107. *The Travel Diaries* 1855-1858, p. 208.

108. MÜNDLER 1870, pp. 52-53. Nelle prime edizioni del suo *Der Cicerone*, Jacob BURCKHARDT (1855, p. 959; 1869, p. 972; 1884, p. 743) cita il nome di Bernardino Gatti senza particolari approfondimenti, mentre nelle edizioni successive compariranno anche l'affresco del refettorio e, indicizzata, la pala del Sojaro: BURCKHARDT 1898, p. 857; 1904, pp. 849, 890; 1910, pp. 901, 944.

109. SACCHI 1872, pp. 276-277.

110. *La chiesa* 1884, p. 11, nota.

111. SCHWEITZER 1900, p. 64.

112. VENTURI 1933, pp. 818-819, figg. 495-497. La foto Alinari è riprodotta anche in SIGNORI 1928, p. 122; nel sito internet dell'Archivio Alinari risulta eseguita tra il 1915 e il 1920 circa.

conoscitori di disegni, l'inglese Arthur Ewart Popham, riconosce la mano di Bernardino in un foglio della collezione di Sir Thomas Fitzroy Fenwick, preparatorio per un *Apostolo* affrescato nella cupola della Steccata a Parma (in seguito entrato nelle collezioni del British Museum: inv. 1946-7-13-29); lo collega a tre fogli degli Uffizi (inv. 570 E, 572 E, 573 E) con *Studi di angeli in volo*, fino ad allora considerati opera della scuola di Raffaello, che giudica preparatori per la grande scena del refettorio.¹¹³ Sulle tracce di Popham, sono, negli anni successivi, numerose e prestigiose le acquisizioni al catalogo di Bernardino Gatti disegnatore – uno straordinario disegnatore –, grazie agli interventi e alle puntualizzazioni, a volte rapide citazioni in schede di catalogo, a volte semplici annotazioni sul passepartout dell'opera, da parte dei maggiori studiosi del disegno italiano del Cinquecento.

Nel sintetico «autoriassunto» della propria tesi di laurea su Bernardino e il nipote Gervasio Gatti, discussa con Edoardo Arslan a Pavia nell'anno accademico 1946-1947, Germana Gerevini offre interessanti spunti di lettura che non sono sempre colti nella giusta misura negli studi, soprattutto locali: «Questo mai dimenticato manierismo mantovano rivive, ma ormai sotto l'*habitus* correggesco della segmentazione, della sfaccettatura di panneggi, dello sciorinare di mani affusolate, nella *Moltiplicazione dei pani* del Refettorio di S. Pietro. Comincia ormai quella ripetizione di gesti, di fisionomie acute che diventerà più tardi allitterazione monotona».¹¹⁴ Negli anni Cinquanta, quando sulle pagine del «Paragone» longhiano inizia la riscoperta dei protagonisti della maniera cremonese, da Camillo Boccacino ai Campi, la popolarità di Bernardino Gatti entra in un cono d'ombra, probabilmente perché la sua pittura è lontana sia dalla raffinata miscela Tiziano-Parmigianino che impronta l'opera di Camillo, che dall'impasto naturalistico «precaravaggesco» di Antonio e Vincenzo Campi. Sojaro pittore va fuori moda: per diversi anni non emergono prestigiosi inediti, pale dimenticate o documenti d'archivio che ne stravolgano la fisionomia artistica; d'altra parte lo studio della committenza non esercita particolare fascino a Cremona, mentre all'estero continua la fortuna di Bernardino disegnatore.¹¹⁵

Nel 1959, con un appunto sul montaggio del disegno, Philip Pouncey e Michael Jaffé gli riferiscono, in relazione con l'affresco di San Pietro al Po, un foglio del Louvre (inv. 20295) con, nel recto, uno studio a matita rossa per la figura del ragazzino di spalle che porge un pane a Gesù e nel verso lo studio per la testa dell'uomo velato sull'estrema sinistra.¹¹⁶ Spetta invece a Popham l'attribuzione di un altro disegno, sempre al Louvre (inv. 6808), per il personaggio

113. POPHAM 1935, pp. 85, 242; in seguito DI GIAMPAOLO 1977, pp. 80, 83, note 30-33, fig. 7, mantiene i primi due in relazione con l'affresco e collega il terzo (fig. 6) alla pala dell'altare maggiore; si vedano anche BORA 1985a, pp. 292-293, nn. 2.8.4-6, TANZI 1999, pp. 71-75, nn. 30-33.

114. GEREVINI 1948, p. 93; si accoda PUERARI 1951, p. 96, che non sembra mai dare troppa importanza all'artista.

115. L'unico dipinto di una certa qualità attribuito al Sojaro in questi anni, un affresco nella collegiata di Fiorenzuola d'Arda, raffigurante *L'Eterno e due angeli incoronano la Madonna, in gloria con il Bambino, tra i Santi Antonio abate e Francesco* (QUINTAVALLE 1959, pp. 433-435), è stato restituito più correttamente ad Andrea Scutellari da Viadana (TANZI 1991c, p. 70, fig. 16).

116. DI GIAMPAOLO 1977, pp. 80, 83, nota 31; F. Viatte, in *Collection* 1977, pp. 76, 79, n. 39.

che si avvicina a Gesù; il foglio è esposto a Parigi nel 1964 e nel 1975, e a New York tra il 1974 e il 1975; nella circostanza (ma solo nell'edizione francese del catalogo), Roseline Bacou e Françoise Viatte aggregano al gruppo anche uno studio preparatorio per la donna seduta al centro dell'affresco, vista da tergo, del Musée des Beaux-Arts di Besançon (inv. D. 2243).¹¹⁷ È anonima ma ben fatta la voce biografica del *Dizionario Enciclopedico Bolaffi*, che individua con sintetica precisione gli influssi stilistici che improntano la maniera del pittore, di cui si sottolinea la «vivacità narrativa che ne fa un “petit maitre” tra i più affascinanti e i meno indagati del Cinquecento lombardo»; mentre si annota che un recente restauro «ha ridonato un'inattesa freschezza pittorica» all'affresco del refettorio.¹¹⁸

Nel panorama degli studi cremonesi dell'ultimo quarto del Novecento Franco Voltini ha il monopolio della ricerca su Bernardino Gatti: un saggio del 1976 (in occasione di una mostra fotografica presso la sede dell'A.D.A.F.A. di Cremona nel dicembre 1975), cui fanno seguito la biografia del pittore e le schede delle opere esposte nella mostra dei Campi del 1985.¹¹⁹ Il profilo che emerge non corrisponde al reale posizionamento del Sojaro nelle vicende artistiche della Valpadana, probabilmente per un radicato pregiudizio localistico che vede nei Campi l'unica vera espressione di prestigio nel Cinquecento a Cremona; oltre che, probabilmente, per un malinteso «eclettismo» stilistico. Lo studioso non offre una lettura stilistica dell'affresco, limitandosi alla sua descrizione, a un abbozzo di fortuna critica, e all'osservazione che «mai forse il Gatti si era trovato, e si sarebbe trovato in seguito, in un'occasione altrettanto propizia per esprimere la schietta vena naturalistica che in lui, lombardo di buon sangue, rifluisce dalle scaturigini remote d'una tradizione secolare».

Negli stessi anni Mario Di Giampaolo raccoglie invece in rapidi e importanti contributi l'attività grafica del Sojaro, ricordando a chi spettano le attribuzioni dei molti disegni e proponendone di nuove; nel 1977 elenca i vari fogli preparatori per l'affresco di San Pietro al Po che, «più volte restaurato, si rivela oggi, dopo aver perduto della qualità altamente cromatica del colore, un vero *pastiche*»: una definizione perfetta per procedere a una più oggettiva valutazione stilistica.¹²⁰

All'inizio degli anni Ottanta, Giulio Bora scheda il foglio degli Uffizi (inv. 2104 F) con *Due figure femminili sedute*, quindi ricorda gli altri studi preparatori per quello che Diane De Grazia continua a ritenere il capolavoro del Sojaro.¹²¹ Sempre Bora scheda i disegni degli Uffizi, esposti a Cremona nel 1985; lo studioso considera gli interventi di Bernardino Gatti in San Sigismondo e San Pietro tra il 1549 e il 1555, «in parte estranei alla linea che si stava allora affermando nella “scuola cremonese”; soprattutto in San Pietro al Po

117. Si veda R. Bacou, in *Dessins* 1964, p. 41, n. 37; R. Bacou, F. Viatte, in *Italian* 1974, n. 21; in *Dessins* 1975, p. 52, n. 21. Il disegno di Besançon è riprodotto da DI GIAMPAOLO 1977, pp. 80, 83, nota 32, fig. 5, il quale ricorda che – anche in questo caso – l'attribuzione si deve a Arthur Ewart Popham.

118. ANONIMO 1974, pp. 297-298.

119. VOLTINI 1976, pp. 7-44; F. Voltini, in *Itinerari* 1975, pp. 108, 110, figg. 77-82; F. Voltini, in *I Campi* 1985, pp. 145, 151.

120. DI GIAMPAOLO 1976, p. 77, nota 12; 1977, p. 80, 83, note 30-33, figg. 5, 7, 10.

121. BORA 1980, p. 61, n. 69; D. De Grazia, in *Correggio* 1984, p. 289.

egli suggerisce una dimensione diversa dell'immagine sacra, affettivamente più intima e diretta, che lascerà non poche tracce sull'esordiente Sofonisba Anguissola.¹²² Torna sulla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nel 1990, nel libro Cariplo sulla pittura a Cremona, e riflette sui rapporti tra il Sojaro e Sofonisba: «[la pittrice] si pose alla scuola del Sojaro giusto negli anni in cui egli elaborava il grande affresco di San Pietro al Po: e si potrebbe addirittura ipotizzare a questo proposito un suo intervento (sebbene si trattasse di un affresco) in qualcuna delle numerosissime figure rappresentate».¹²³ Nello stesso volume Patrizia Zambrano scheda il dipinto con alcune interessanti osservazioni sull'unicità di una simile scena, «se pur architettata con qualche goffezza e squilibrio», e rimanda alla grande *Raccolta della manna e delle coturnici* delle Gallerie dell'Accademia a Venezia (inv. 1292) di Bonifacio Veronese.¹²⁴ Bora non abbandona l'affresco e l'ipotesi del rapporto con Sofonisba, caldeggiando una partecipazione attiva della pittrice al murale: avrebbe fornito al suo secondo maestro «schizzi di figure e disegni di volti ritratti dal vero che poi egli avrebbe tradotto in pittura»; porta a puntello della sua convinzione, tuttavia, il confronto con una serie di disegni del Louvre che in seguito si rivelano essere opera certa dello spagnolo Fernando Yáñez.¹²⁵

Nel 1998 Marco Tanzi restituisce ad Antonio Campi il disegno preparatorio per una perduta *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* che sul mercato era attribuito a Bernardino Gatti; nel contempo rileva: «Fra le cose che mi hanno più stupito negli studi sul Cinquecento cremonese, c'è la scarsissima considerazione goduta da Bernardino Gatti, che invece è un protagonista della pittura fra Cremona, Parma e Piacenza».¹²⁶ L'anno seguente, nella mostra sui *Disegni cremonesi del Cinquecento* al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, suggerisce una più articolata rivalutazione del Sojaro nelle gerarchie della pittura del manierismo in Valpadana; ribadisce l'altissima qualità della sua attività grafica ed espone quattro fogli preparatori per l'affresco di San Pietro al Po.¹²⁷

Alla fine degli anni Novanta il murale è oggetto di un restauro da parte degli allievi del Centro di Formazione Professionale della Regione Lombardia di Cremona, guidati da Alberto Fontanini, sotto la direzione di Vincenzo Gheroldi, della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali per le province di Brescia, Cremona e Mantova. Il funzionario dedica nel 2004 un lungo intervento alle modalità esecutive del dipinto, che lo farebbero rientrare nelle pratiche di pittura tradizionali a Cremona alla metà del XVI secolo, con problemi di intonaco e di graticolatura, di pittura su scialbo e delle sue «fitte varianti» nell'Italia settentrionale, con la città lombarda che si dimostra «l'epicentro della

122. BORA 1985a, pp. 292-293, nn. 2.8.4-6; 1985b, p. 9.

123. BORA 1990, p. 44.

124. P. Zambrano, in *Pittura* 1990, pp. 268-269, tav. 79. Il dipinto di Bonifacio Veronese, di proprietà delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, è in deposito presso la Fondazione Giorgio Cini Onlus.

125. BORA 1994, pp. 83-87, figg. 8-13. La restituzione dei disegni a Fernando Yáñez si deve a CORDELLIER 1994, pp. 415-429; si veda anche TANZI 1994, pp. 166-167.

126. TANZI 1998, pp. 110, nota 30, tav. 16.

127. TANZI 1999, pp. 13-14, 71-75, nn. 30-33.

sperimentazione». ¹²⁸ Per Gheroldi, che non si occupa dei dati dello stile ma si accorge che non sono più leggibili la firma e la data ricordate dalle fonti, la testimonianza negativa di Giorgio Vasari sullo stato di conservazione del dipinto, deteriorato a causa dei ritocchi a secco, è da inserire nella «strategia persuasiva sul deperimento del ritocco a secco e sulla durata dell'affresco», cara al Vasari. Gheroldi riconosce il largo ricorso di interventi a secco, con estese cadute mascherate in due fasi di restauro, una più antica, che ritiene non documentata [forse quella del 1818, dovuta a Giovanni Ghelfi, ricordata dalle fonti locali?], e una più moderna, dovuta nel 1965 a Guido Gregoriotti. Per lo studioso «la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Bernardino Gatti non ostentava l'immagine del "muro dipinto", ma mostrava una vivace articolazione fra l'affresco, la pittura a calce, la luminosità dell'esecuzione a tratteggi liquidi su scialbo e la policromia a volte brillante e a volte vellutata degli inserti a tempera. Era un manifesto del "disegno", ma anche di un gusto estraneo alla retorica dell'affresco».

Nello stesso anno Bora si occupa ancora una volta del dipinto e dei rapporti tra il Sojaro e l'Anguissola, attenuando in parte le precedenti posizioni, con Bernardino che «offriva a Sofonisba una diversa e più intensa partecipazione [rispetto al primo maestro, Bernardino Campi] nei confronti della figura da ritrarre e della sua vitalità espressiva, così come egli la stava via via realizzando in quell'affresco, vera palestra per la giovane pittrice in quell'esercizio di ripresa dal vero dei personaggi e delle loro pose». ¹²⁹ Non rinuncia a credere che la pittrice possa avere fornito al suo maestro «qualche disegno con volti di personaggi del tempo». Per fare anche del Sojaro un pittore della realtà, e poterlo inserire a buon diritto nell'ambito di una mostra dedicata a questo argomento, tenta nuove chiavi di lettura, mettendo in gioco la «solida formazione naturalistica grazie a un alunnato presso il Correggio [...]. La significativa sottolineatura del naturalismo anatomico e della varietà degli esiti espressivi [...]» e l'assimilazione delle «radici più profonde dell'eredità leonardesca, sia nella diversificata resa dei "moti" interiori e espressivi che in quella della loro sottile restituzione chiaroscurale». ¹³⁰

L'approccio recente di Valerio Guazzoni più che al dato stilistico, è rivolto alle istanze devozionali del dipinto: «Sia nella novità dell'impaginazione, con la grande figura di vecchio in primo piano rivolto allo spettatore per indicargli la moltitudine alle sue spalle, sia nella varietà delle situazioni quotidiane e nell'aderenza al vero degli infiniti spunti ritrattistici, traspare una volontà di comunicazione diretta che probabilmente nasceva da propositi condivisi con il committente. La prospettiva è strettamente evangelica e lascia intendere una visione religiosa ispirata a seri ideali di riforma, gli stessi che alimentavano nel Rapari la preoccupazione per il decoro della chiesa e il desiderio di vederla annoverata "fra i templi più insigni del mondo intero"». ¹³¹

128. GHEROLDI 2004, pp. 67-82.

129. BORA 2004, p. 191.

130. BORA 2004, p. 191; senza ulteriori novità si veda anche BORA 2009, p. 169-171.

131. GUAZZONI 2006, p. 396.

La grande parete, inquadrata prospetticamente da due finti pilastri, è affollata di personaggi: Luigi Corsi ne ha contati duecentoventisei; due angeli giganteschi sorvolano la scena, come appesi al piede degli archi, rappresentati secondo una disposizione prospettica non proprio coerente. L'episodio si svolge in un'ampia vallata, una gola delimitata da alberi e speroni rocciosi; si intuisce che il paesaggio sullo sfondo doveva essere in origine articolato e fascinoso: probabilmente la caduta dei ritocchi a secco lamentata dal Vasari lo ha molto diminuito e stravolto. Sull'estrema destra, un vecchio seduto, anch'esso, gigantesco, indica la scena [fig. 13]: forse può essere identificato in Mosè o nel profeta Eliseo; entrambi nell'Antico Testamento sono protagonisti di episodi analoghi; rispettivamente la caduta della manna (*Esodo* 16) e la moltiplicazione dei pani (*2 Re* 4, 42-44). Cristo è sulla sinistra, circondato da piccoli gruppi di personaggi in varie attitudini: la sua immagine è iterata altre due volte sullo sfondo, a destra, mentre è intento a distribuire i pani e i pesci alle turbe. Sbaglia quindi, come fa spesso, il Picenardi, che, non rendendosi conto della precisa scelta iconografica del pittore, è infastidito dal «duplicato» di un apostolo – in realtà sarebbero due – con Gesù. Per il resto il murale è totalmente invaso di figure intente a saziarsi, tra le quali si scorgono alcuni ritratti, caratterizzati anche da una gestualità particolare, secondo un *topos* della rappresentazione degli ebrei, come evidenziano i personaggi nelle vicinanze del grande vecchio sulla destra. Tra le più caratteristiche segnalo lo storpio sull'estrema sinistra, nel quale alcuni hanno voluto riconoscere l'autoritratto del pittore, l'anziano molto bene caratterizzato, seduto quasi al centro, il personaggio macilento seduto, con il bastone tra le braccia, sulla destra, e naturalmente la ragazzina che addenta il pane in primo piano.

Va detto che il murale versa in uno stato di conservazione devastato: la condizione precaria rilevata dal Vasari a nemmeno una quindicina d'anni dalla sua realizzazione, a causa della caduta dei ritocchi a secco, e gli interventi di restauro successivi, solo in parte documentati, hanno fatto sì che l'attuale percezione dell'opera risulti molto difficoltosa e parziale, spesso quasi sgradevole. Tralasciando le ampie cadute di colore nelle vesti, ora decisamente appiattite, è lo stato generale del dipinto a sconcertare, per la perdita quasi totale del paesaggio nella zona centrale, che doveva essere di particolare suggestione, e il cromatismo acido e innaturale di tante parti, nelle quali si sono perse le velature che davano le luci e le ombre con quella morbidezza e fusione chiaroscurale che sono le sigle più tipiche della pittura di Bernardino Gatti.

Si ha l'impressione che Colombino voglia timbrare la sua elezione a rettore generale dei canonici lateranensi con un'impresa di grande momento, con qualcosa che lasci il segno nelle vicende figurative cittadine per dimensioni e impatto visivo. Si rivolge così a un artista che è sì legato a Cremona, ma che si è anche costruito una solida fama nei centri vicini, con commissioni di notevole prestigio nella Vigevano dell'ultimo duca Sforza e nella Piacenza farnesiana e il ritorno a Cremona segnato dalla grandiosa *Ascensione* nella volta di San Sigismondo, proprio alla data 1549. La distanza tra le due opere, tuttavia, è molto evidente, come se nel breve tempo intercorso tra la loro esecuzione si sia consumata una consistente frattura: tanto l'*Ascensione* appare organizzata, dotata di un'architettura

compositiva sapiente, con l'illusione prospettica tra i due piani, terreno e celeste, articolata con robusta e solenne monumentalità e propensioni stilistiche ben dichiarate, quanto la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* tradisce l'impaccio del pastiche ambizioso ma non risolto, con fonti visive non bene armonizzate nell'ansia di fare in grande.

È come se il Sojaro si fosse trovato, tra il 1549 e il 1552, davanti a qualcosa che lo abbia deviato dal corso, fino ad allora abbastanza lineare, della sua ispirazione; o forse si tratta di un pittore in reale difficoltà di fronte alle dimensioni veramente grandi, come conferma la successiva impresa parmense nella cupola della Steccata. Non riesce a dare un'organizzazione spaziale coerente alla complessità dell'episodio, affastellando la scena di comparse. Se non è ipotizzabile lo stordimento di un soggiorno romano – Annibal Caro registra che nel 1560 il Sojaro non era ancora stato a Roma –, è singolare l'innesto, per quanto mal compreso, di elementi compositivi delle ultime stanze vaticane.¹³² La critica ha già rilevato citazioni raffaellesche, più o meno camuffate: la donna seduta al centro, che dà le spalle allo spettatore, è presa dalla *Messa di Bolsena* della Stanza di Eliodoro, ma torna con varianti anche al centro della *Donazione di Costantino* nell'omonima Stanza. Anche la donna in piedi con un bambino tra le braccia, come un fulcro visivo al centro dell'affresco, nasce da riflessioni raffaellesche, attraverso la mediazione di stampe.

Ma è forse più verosimile pensare a un corto circuito padano, tra le città sempre frequentate, come Parma e Mantova, con uno sguardo a Brescia; meno, invece, si riesce a cogliere delle radici lombarde. Un simile affollamento non trova precedenti di un certo rilievo nell'area padana frequentata dal Sojaro se non nei cantieri gonzagheschi della Mantova di Giulio Romano; mentre, in occasione del soggiorno del principe Filippo alla fine del 1548, sono esposti nel palazzo di corte di Ferrante Gonzaga a Milano gli arazzi della serie dei *Fructus Belli*, che sembrano in qualche modo intercettati nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*.¹³³ Se il rapporto con Bonifacio Veronese non sembra dei più garantiti, forse con il Moretto degli anni Quaranta si riesce a stabilire qualche punto di contatto, per quanto non decisivo. Correggio lo si incontra qua e là, in maniera superficiale, nei singoli volti; qualcosa di Pordenone, invece, nel gruppo dei personaggi che si avvicinano a Cristo, e una più partecipe adesione ai modi di Gerolamo Mazzola Bedoli, come sembra ribadire il grande vecchio sull'estrema destra, in relazione con il profeta nell'*Immacolata Concezione* per San Francesco al Prato a Parma (ora nella Galleria Nazionale, inv. 141), in un contesto di michelangiolismo padano non ancora messo bene a fuoco per questo versante geografico.¹³⁴ Non credo inoltre che Bernardino Gatti possa rimanere immune di fronte all'ondata di nuovo classicismo introdotto a Cremona dagli straordinari affreschi di Giulio Campi in Santa Margherita, la chiesa di Marco Gerolamo Vida, nel 1547.¹³⁵ Per quanto guastissime, le *Scene della vita di Cristo* rappresentano l'ingresso di una ventata

132. CARO 1961, pp. 19-21, 101.

133. Si veda G. Delmarcel, in *Gli arazzi* 2010, pp. 78-95.

134. DI GIAMPAOLO 1997, pp. 118-119, n. 9, fig. 9.

135. BORA 2008, pp. 63-123.

centroitaliana nel panorama pittorico locale: Sojaro capta e cita (pensiamo solamente al gruppo che circonda Cristo in rapporto con la *Resurrezione di Lazzaro* [figg. 10-11]), ma non sembra entrare nello spirito solenne e monumentale di questi affreschi, un apice della maniera a Cremona.

I ritratti veri e propri inseriti tra la folla sono in realtà più rari di quanto affermato finora e sono comunque segnati da peculiarità stilistiche che non hanno niente a che vedere con quelle di Sofonisba Anguissola, nonostante il rapporto di discepolato della pittrice con il Sojaro, le relazioni – verificate in questa circostanza – con lo stesso Colombino Rapari, e la consuetudine della giovane Sofonisba con i canonici lateranensi, che ritrae in almeno due occasioni, prima della sua partenza per la corte di Spagna.¹³⁶ Resta irrisolta la curiosità sulla notizia del possibile inserimento, tra i personaggi in primo piano dei «Ritratti al naturale di Lutero, di Calvino, di Beza e d'altri simili». Senza testimonianze più circostanziate verrebbe da pensare a una voce popolare diffusa anche a causa delle particolari inquietudini «luterane» che animavano, proprio negli stessi anni in cui l'affresco prendeva corpo, il monastero cremonese. Tra i personaggi presi dal vero, comunque incuriosisce l'anziano seduto quasi al centro in abiti pesanti, con un copricapo che ricorda quello indossato dai più celebri eretici del momento, ma capisco che si tratta di una suggestione forse troppo superficiale.

Dei «designa», infine, per la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, che il Sojaro deve sottoporre a Colombino per l'approvazione, un bel nucleo è giunto fino a noi, a dimostrare la singolare qualità e le peculiarità stilistiche del Gatti disegnatore: quattro sono agli Uffizi (inv. 570 E, 572 E, 2104 F, 2106 F), due al Louvre (inv. 6808, 20295) e uno a Besançon (inv. D 2243).



L'affresco è probabilmente già ultimato quando, il 16 agosto del 1552, Colombino si accorda con i maestri bresciani Aaron De Finis e Giovanni Antonio De Fostinellis per la fornitura dei materiali necessari per terminare il quarto lato del chiostro, completando i lavori entro l'anno successivo, e seguendo con precisione la forma e i materiali dei tre lati già in opera.¹³⁷

136. R. Sacchi, in *Sofonisba* 1994, pp. 192-193, n. 4; KUSCHE ZETTELMEYER 2009, p. 292, figg. 10-11. Per il Sojaro ritrattista si veda TANZI 1994, pp. 166-169, figg. 7-9.

137. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1081; BONETTI 1923, p. 44, nota 1; BELLOTTI 1985, p. 400.

1554 - IL CORO DI GIUSEPPE SACCA

Il 31 luglio 1554 Colombino, in qualità di abate, ma anche di sindaco e procuratore – ovvero è preposto anche alle questioni economiche – del monastero di San Pietro al Po, si accorda con il maestro Giuseppe Sacca, figlio del defunto Paolo, «ad faciendi in choro ecclesiae monasterii predicti Sancti Petri sedes vulgo appellatas li stalli quae sedes sic faciende sint numero viginti sex»: sia i sedili superiori che quelli inferiori, per la cifra di duecentododici e mezzo scudi d'oro; la data di consegna dovrà essere la festa di San Pietro dell'anno successivo, 29 giugno 1555.¹³⁸ Nella convenzione si specifica che il modello cui fare riferimento, grazie ai disegni forniti dall'abate al Sacca, è il coro di un altro insediamento dei canonici lateranensi, San Giovanni in Monte a Bologna. Tuttavia «magister Joseph non teneatur in dictis predictis seu stallis facere hec vulgariter descripta videlicet prospectiva et comisso et tarsia in veteris autem debeat dictas sedes justa dictum designum»: gli stalli, quindi, non dovranno essere intarsiati a commesso ligneo o raffigurare elementi in prospettiva, come quelli bolognesi.

Figlio del più noto Paolo, Giuseppe Sacca è l'erede di un'importante famiglia di maestri di legname cremonesi: ancora nel corso del Cinquecento Antonio Campi li ricorda «amendue architetti ragionevoli et eccellenti nell'intaglio di legname».¹³⁹ Per Paolo Sacca, la fine del secolo scorso ha segnato una ripresa di interesse dopo un lungo oblio: «Solo in anni recenti gli studi dedicati al Sacca hanno toccato, sia pure marginalmente rispetto ad altre figure più celebrate di intarsiatori, la sua attività di scultore e intagliatore; eppure le citazioni antiche non sono avarie, dall'umanista cremonese Ascanio Botta, che nel suo *Rurale* del 1521 ricorda “uno fiasco di legno” con intagliato Bacco addormentato, un'opera fatta “per mano del Sacca, primo maestro del paese in tal arte”; mentre Antonio Campi lo dice “eccellente nell'intaglio di legname”. I documenti sinora pubblicati, inoltre, sono espliciti a questo riguardo, anche se si riferiscono a opere nella maggior parte perdute (dei numerosi cori intarsiati non rimane alcuna traccia a Cremona, restano solamente quelli di Vercelli e di San Giovanni in Monte a Bologna): nel 1497 deve eseguire l'ancona per la cappella maggiore in San Domenico [...], nel 1511 riceve un pagamento per quella “di nostra Donna” nella collegiata di Fiorenzuola d'Arda, nel 1517 si impegna per quella dell'altar maggiore di San Bartolomeo a Cremona, tra il 1519 e il 1521 riceve pagamenti, che divide con il nipote Giovanni Antonio, per un'altra ancona, credo assai importante, per la Certosa di Pavia (“anconae chori”), nel 1525 fornisce le cornici per il Corpus Domini nel presbiterio del Duomo di Cremona, e nel 1537 – il suo ultimo anno di vita – esegue con Giuseppe quella ancora visibile sull'altare maggiore di San Sigismondo e la porta verso il chiostro della stessa chiesa. Un aspetto dunque fondamentale dell'attività della sua bottega, che assume particolare interesse proprio nel quadro delle relazioni tra Cremona ed il Piemonte, per i rapporti dell'artista con Gandolfino da Roreto. [...] Maggiore considerazione,

138. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1083; COURAJOD 1885, p. 67, n. XL.

139. CAMPO 1585, p. lxijj.

soprattutto in relazione ai documenti piemontesi, meriterebbe l'attività architettonica di Paolo Sacca: l'ultimo decennio del XV secolo vede infatti a Cremona una cospicua fioritura edilizia e un aggiornamento architettonico in direzione bramantesca che coinvolge diverse chiese ed in parte anche il Duomo, con la sopraelevazione della facciata da parte di Alberto Maffiolo da Carrara e, nel 1492, l'inizio dei lavori della Bertazzola [...]. È dunque necessario un accurato riesame delle carte d'archivio individuate all'inizio del Novecento dal colonnello Bonetti per ricomporre sia le tracce cremonesi dell'attività dell'artista, con le sue frequentazioni (Boccaccio Boccaccino e Benedetto Briosco, tra gli altri) e il legame privilegiato con il lapicida Lorenzo Trotti, sia la cospicua produzione lontana dalla città d'origine, potendo precisare il continuato rapporto di lavoro con i canonici lateranensi, in un vero e proprio "giro lateranense" che sembra scandire le tappe principali della sua carriera, come rammenta anche il coro intarsiato assieme al nipote Giovanni Antonio per San Giovanni in Monte a Bologna tra il 1518 ed il 1523. Per quanto riguarda il Piemonte, [...] nel 1512 Paolo deve fornire disegni per la realizzazione di venti colonne ancora per Sant'Andrea a Vercelli, mentre all'inizio degli anni Venti "era addetto a realizzare disegni architettonici destinati a possedimenti piemontesi del potente Mercurino Arborio di Gattinara, cancelliere di Carlo V"; ci sono quindi forti suggestioni sulla possibilità di una sua effettiva partecipazione ai principali cantieri dell'ordine lateranense in Piemonte».¹⁴⁰

Un simile risveglio non si è ancora verificato per la figura del figlio Giuseppe, del quale non è mai stata tentata una verifica documentaria o biografica che superi il pionieristico intervento di Luisa Bandera:¹⁴¹ si è quindi deciso, in questa circostanza, di riunire in appendice un piccolo regesto, ancora a tutti gli effetti parziale, dei documenti noti relativi all'artista cremonese, per poter fornire qualche coordinata meno episodica relativa alla sua attività.¹⁴² Ci si accorge fin dagli esordi che quella di Giuseppe è una personalità di rilievo: dal padre, che muore il 30 maggio 1537, eredita e porta a termine, entro il 1539, la commissione dell'ancona all'altare maggiore e della porta del coro di San Sigismondo a Cremona. Dal gennaio 1537, nell'ambito di un imponente cantiere di riordino dell'area presbiteriale, è pagato dalla Fabbrica del Duomo per la pavimentazione marmorea vicino al coro, dove erano collocati gli altari di San Benedetto e dei Santi Babila e Simpliciano. A partire da settembre dello stesso anno e fino al settembre del 1540 riceve numerosi pagamenti per l'ancona dell'altare maggiore: una nuova carpenteria per la grande pala di pittura e scultura eseguita da Bonifacio Bembo e Pantaleone De Marchi negli anni Sessanta del Quattrocento; ma è pagato anche per l'ornamento all'ancona del Corpus Domini, un altro lavoro iniziato dal padre.

Inizia quindi un'importante attività di costruttore e intagliatore di casse per organi di grande prestigio: la prima commissione riguarda la cassa dell'organo del Duomo di Piacenza, alla quale si dedica tra il 1539 e il 1540. Sulla piazza piacentina è ancora operoso, insieme a

140. TANZI 2002, pp. 37-43; con bibliografia precedente. Più di recente si veda NATALE 2009, pp. 245-249.

141. BANDERA 1970-1971, 2, pp. 13-20, 3, pp. 17-24.

142. Si veda l'*Appendice*, anche per la bibliografia relativa ai vari interventi di Giuseppe Sacca citati nel testo.

un altro, per ora sconosciuto, intagliatore cremonese, Tommaso Torelli, tra il 1544 e il 1545, per la costruzione dell'organo di San Sisto. Continua nel frattempo a essere documentato in San Sigismondo a Cremona: tra il 1542 e il 1546 intaglia e intarsia, su disegno di Giulio Campi, il notevole arcibanco o «presbiterio». L'accoppiata con il maggiore dei fratelli Campi si ripete nell'impresa principale di questi anni: tra la fine del 1544 e l'ottobre 1547 si data la costruzione della cassa dell'organo del Duomo di Cremona, anche in questo caso su disegno di Giulio Campi. Qui Giuseppe subentra a Filippo Vianini – che muore prima dell'11 dicembre 1544 –, al quale era stato commissionato il lavoro il 22 settembre 1542. Per almeno cinque anni, tra il 1547 e il 1552, è impegnato in numerosi lavori d'ingegneria pagati dalla Fabbrica del Duomo: si occupa in particolare del Battistero, di cui è in atto il rinnovamento, ed è inviato in varie località – Piacenza, Milano, Pavia – per studiare i problemi relativi alla copertura del monumento.

Nel 1554 c'è la commissione di Colombino Rapari in San Pietro al Po, dov'è documentato anche nel settembre dell'anno successivo; nel 1555 riceve anche un pagamento per il soffitto del salone nel palazzo nuovo di Adalberto Pallavicino, la villa affrescata da Giulio e Antonio Campi a Torre Pallavicina, presso Soncino. Poi la documentazione si dirada: nel 1557 è, con Gianfrancesco Bembo e Francesco Dattaro detto il Pizzafuoco, nella terna che concorre per l'incarico di architetto della Fabbrica del Duomo di Cremona, ma l'eletto è Francesco Dattaro. Nel 1559 riceve due pagamenti per il secondo «presbiterio» di San Sigismondo; il saldo definitivo è riscosso, alla fine del 1561, dal figlio Paolo: Giuseppe Sacca muore infatti dopo il 10 aprile di quell'anno, quando fa testamento. Nomina eredi universali Paolo, Angelo e Vitruvio, figli della prima moglie Clara Lazzaroni, Curzio e Flaminio, nati dalla terza moglie Caterina Donelli, e dota le figlie di primo letto Caterina e Giovanna.

Il coro di San Pietro al Po [figg. 14-23] non ha goduto di una grande fortuna a causa del suo aspetto particolarmente sobrio ed essenziale rispetto alla ricchezza ornamentale che caratterizza i cori padani intarsiati o intagliati. Va però detto che la sua apparizione negli studi si deve a un personaggio di notevole rilievo nel panorama europeo del XIX secolo: Louis Courajod. Il futuro conservatore del dipartimento delle sculture del Louvre è a Cremona nel 1874 per tentare di scoprire negli archivi il nome dell'autore della Porta Stanga – in vista dell'acquisto del monumento, da parte del museo, ratificato il 12 gennaio 1876 (inv. RF 204) –, che la tradizione locale riferisce a un mitico Bramante Sacca. Qui si vale delle trascrizioni redatte poco dopo la metà dell'Ottocento da Ippolito Cereda, impiegato dell'Archivio Notarile, che rende note oltre dieci anni dopo, in un lungo articolo nel 1885. Sul coro Courajod annota: «Cet ouvrage, assez médiocre, montre avec quelle rapidité l'art italien tomba en décadence».¹⁴³ Si scala negli anni tra Otto e Novecento un'altra serie di giudizi poco entusiasmanti, da Michele Caffi («sono ventisei stalli di assai mediocre fattura») a Carlo Bonetti («opera men che mediocre, dal disegno e dagli intagli

143. COURAJOD 1885, pp. 67-68, n. XL, nota 2; sui rapporti dello studioso francese con l'Italia si veda GABORIT 2003, pp. 141-150.

trascurati»); nel frattempo però il coro è arrivato sulle pagine di *Der Cicerone* di Jacob Burckhardt.¹⁴⁴ Luisa Bandera, molti anni dopo, è la prima a pubblicare un paio di immagini del manufatto e a offrirne una lettura corretta: il coro, «di struttura architettonica molto semplice, pare preludere il clima austero della Controriforma. Solo nei braccioli di disegno stilizzato rimane traccia della esuberante decorazione che orna l'arcibanco di San Sigismondo: viticci e racemi intrecciati a maschere faunesche, o a putti sgusciati fra fogliami, nelle specchiature centrali incorniciate da grappoli di frutta e di fiori e rette da cariatidi; nelle centine impreziosite da ampie conchiglie. A questi risultati guarderanno i plasticatori e gli intagliatori del tardo Rinascimento cremonese».¹⁴⁵

Più in generale, l'opera non ha suscitato grande interesse negli studiosi, nemmeno per le sue vicende storiche e materiali, a partire dal coinvolgimento – favorito dal «giro lateranense» in cui era bene inserito, tra Piacenza, Bologna e il Piemonte, il padre? – di Giuseppe nel cantiere di San Pietro al Po e dai legami intrecciati con San Giovanni in Monte da Paolo Sacca e dall'abate Colombino Rapari, già priore del monastero bolognese per due volte, nel 1535-1536 e nel 1544-1545.¹⁴⁶ Proprio Paolo Sacca, in un rapporto di collaborazione un poco burrascoso con il nipote Giovanni Antonio, è l'autore tra il 1518 e il 1523 del coro ligneo preso come modello di riferimento per quello cremonese; sebbene quello di San Giovanni in Monte sia di dimensioni maggiori (trentanove stalli) e intarsiato.¹⁴⁷ Per quanto riguarda gli intagli di San Pietro, così poco apprezzati dal Bonetti, è più proficuo seguire la Bandera, che ha giustamente rivolto la sua attenzione alla semplificazione quasi controriformistica della struttura del coro, che rispecchia il gusto sobrio, mai sopra le righe, dell'abate. I braccioli intagliati sono di qualità tutt'altro che spregevole e rimandano al repertorio decorativo all'antica ampiamente utilizzato nella bottega dei Sacca, che, come aveva notato la Bandera, si rifà a quello, solo un po' più raffinato, del «presbiterio» di San Sigismondo: un restauro accorto, in questo caso, ma anche solamente una campagna fotografica capillare, potrebbe rivelare, in un contesto decisamente austero, finezze esecutive e singolarissimi ghiribizzi profani, con una particolare curiosità per le teste di personaggi che sembrano arrivare dall'Africa o dal nuovo mondo.

Un altro motivo d'interesse riguarda la collocazione originaria del manufatto, che non era nell'attuale posizione, nella quale è stato rimontato dopo la ricostruzione del tempio seguita al crollo della navata del gennaio 1573; ma nel vecchio coro della chiesa di Colombino,

144. CAFFI 1886 p. 162; 1888, p. 1092; BONETTI 1919, p. 48; BURCKHARDT 1898, p. 409; 1904, p. 225; 1910, p. 237.

145. BANDERA 1970-1971, 3, p. 23, figg. 30-31; si veda anche VOLTINI s.d. [1982], pp. 27-28, che rileva che gli stalli nell'ordine superiore sono 29 e 19 quelli dell'inferiore; e RODELLA 1998, p. 56, fig. 35.

146. Nella trama dei rapporti tra San Pietro al Po e San Giovanni in Monte va annoverata anche la copia perduta della *Santa Cecilia* di Raffaello, eseguita da Antonio Campi e ricordata dalle guide. La descrizione meno sintetica è quella del BARTOLI 1776-1777, II, p. 162; il quale, nella «tavolina» confonde Sant'Agostino con San Petronio; mentre lo ZAIST 1774, I, p. 167, registra la firma del pittore e la data 1580 sul retro del quadro. Non è più menzionata nella guida di Giuseppe AGLIO 1794, mentre ROBOLOTTI 1859, p. 500, riferisce di un suo passaggio a Brera del quale non si hanno ulteriori notizie

147. GUERRIERI 1984.

diverso dall'attuale. Un documento del 16 marzo 1576 (1575 *ab incarnatione*) ragguaglia proprio sul rifacimento dell'ambiente, voluto dall'abate Eusebio Ala da Cremona, a opera dei «fabrimurari» Antonio della Torre e Francesco Capra, ai quali, insieme a Nicola Della Noce, era già stato richiesto tre anni prima di abbattere «il volto del choro [...] parimente gettando il muro che hora divide la chiesa dal choro», in un'altra, più articolata convenzione del 7 maggio 1573.¹⁴⁸ Queste convenzioni permettono di ricostruire le differenze di carattere architettonico e spaziale che caratterizzano i due ambienti, il vecchio e il nuovo coro. Dal documento del 1573 apprendiamo che la volta del coro non era crollata insieme a quella della navata: una notizia che tornerà utile anche quando si affronterà il problema dell'ancona lignea dell'altare maggiore e della sua cronologia.

La cappella maggiore, con il coro monastico (nel 1556, in un altro documento, si afferma molto chiaramente «chorum seu capellam magnam») era separata dalla navata, secondo consuetudine, da un muro, il cosiddetto arco trionfale, come si può vedere ancora, per esempio, a Cremona, in Santa Margherita, o in Santa Maria delle Grazie a Soncino, con la decorazione a fresco di Giulio Campi. Anche in San Pietro si progetta di affrescare il coro: il 28 aprile 1568 si richiede ai bresciani Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambarà di dipingere «parietem qui est in ingressu chori». Il coro esistente negli anni di Colombino Rapari, ovvero l'area terminale della cappella maggiore, è un ambiente più piccolo e forse anche più basso dell'attuale, e, sempre ipoteticamente, in forma di abside poligonale e non semicircolare. Nella convenzione del marzo 1576 si richiede di «alium chorum construere et facere et alongare usque ad plantam persici esistenti in viridario dicti monasterii confinanti choro nunc esistenti et dirruendo ut supra et dictum chorum construere in altitudine prout est fornix magna dictae ecclesiae et in latitudine brachiorum viginti de netto et facere duos fenestronos in dicto choro novo sic construendo». Incrociando le due convenzioni riusciamo a capire che, prima del rinnovamento, lo spazio della cappella maggiore confinava da una parte con la sagrestia, dall'altra con il campanile; senza spingersi molto oltre, in lunghezza, rispetto i limiti di quest'ultimo.¹⁴⁹ Nel 1573, insieme al volto, si chiede ai muratori di abbattere anche il muro della cappella, sia verso la strada sia «verso il choro sopra terra *per quanto tieneno le sedie* [il corsivo è mio], et restante fin al campanile, et il simile dall'altra fin alla sagrestia».

Passiamo agli stalli lignei veri e propri: qualche spunto di riflessione può venire dal loro numero, che è diverso da quello richiesto nel contratto con Giuseppe Sacca del 31 luglio 1554: quelli nell'ordine superiore sono ventinove invece di ventisei e quelli nell'inferiore

148. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, ff. 1102 e 1104; BONETTI 1923, p. 44, nota 1; BELLOTTI 1985, p. 405.

149. Questa ricostruzione, formulata grazie alla lettura incrociata dei documenti del 1573 e del 1576, diverge da quella fornita da BELLOTTI 1985, p. 405, secondo la quale la sagrestia e la cappella di Santa Maria Egiziaca si trovavano in origine in quelli che ora sono i due bracci del transetto. Non nascondo tuttavia le perplessità su alcuni punti che questi e altri documenti lasciano ancora, se non oscuri, quanto meno ambigui. Quello che risulta dalle carte d'archivio è che in San Pietro al Po l'ambiente denominato coro, per il quale Giuseppe Sacca deve costruire gli stalli, era certamente l'abside.

diciannove, sempre invece di ventisei. Colpisce poi il fatto che cinque di questi stalli, quello dell'abate al centro e i quattro che lo affiancano simmetricamente, due per lato, abbiano le specchiature ornate di intagli sia pure austeri, divergendo anche in questo caso da quanto sancito nella convenzione tra abate e marengone. In assenza di una precisa documentazione si possono tentare alcune ipotesi, in parte legate al posizionamento del manufatto nella nuova collocazione, nell'abside semicircolare costruito dopo il 1575. In primo luogo andrebbe ripensata la possibilità che ci siano state varianti in corso d'opera nella costruzione degli stalli, con la richiesta di un numero maggiore rispetto a quanto pattuito. D'altra parte si potrebbe anche arrivare a ipotizzare – ma in questo caso, senza il conforto dei documenti, andrebbe smontata e verificata accuratamente la struttura lignaria – che i cinque sedili centrali, decorati, non nascano come elementi del coro, ma di un arcibanco o «presbiterio», come quelli di San Sigismondo, riadattati nel nuovo allestimento del complesso alla fine degli anni Settanta, in uno spazio architettonico più grande rispetto al precedente. In entrambi i casi mancano dati certi: la mia impressione è che gli stalli poggiassero alle pareti laterali e a quella di fondo della cappella maggiore.



La presenza di Giuseppe Sacca si può verificare in altre opere in San Pietro al Po, che sembrano in parte segnalare il riutilizzo di elementi del coro ligneo. Il leggio [fig. 24], per esempio, che Andrea Spiriti considera «palesamente coevo al coro», nel quale sono inserite due tavolette dipinte, raffiguranti entrambe l'*Adorazione dei Magi*, di stile «veneto-cretese», non è in realtà un manufatto cinquecentesco.¹⁵⁰ È un'opera più moderna, alla quale sono stati applicati elementi ornamentali – rosette, faccine, una modanatura – che verosimilmente decoravano, in origine, gli stalli; forse durante lavori di riadattamento della struttura, per antichizzare un'opera a tutta evidenza di un'epoca successiva: l'impressione è quella di un *pastiche* ottocentesco. Verrebbero meno, in questa eventualità, le osservazioni sulla «consapevolezza di chi [Colombino] ha posto in un coro così qualificato due tavolette greco-veneziane».

È decisamente di maggiore interesse ritrovare nel tempio una serie di tarsie stilisticamente affini a quelle dell'arcibanco di San Sigismondo, costruito tra il 1542 e il 1546 [fig. 25]. Nel pulpito [fig. 26] progettato intorno al 1880 dall'architetto cremonese Davide Bergamaschi (1826-1904) sono inserite quattro figure di *Evangelisti* (cm 67 x 29) impaginate in specchiature prospettiche identiche a quelle del *San Gerolamo* e del *San Giovanni Battista* in San Sigismondo. Ciascun *Evangelista* è appaiato a un altro minuscolo riquadro intarsiato raffigurante un *Angelo che incatena un gigante* con una grande tromba in bocca (cm 18 x 32) [figg. 27-30]. Questi ultimi sono probabilmente da collegare all'*Epistola di Giuda* (6-7), nella quale si parla degli angeli caduti (e questo spiegherebbe l'attributo angelico della tromba,) incatenati nella caligine eterna.¹⁵¹ Un po' come i titani, ai quali sarebbero

150. SPIRITI 1991, p. 166.

151. Questa preziosa segnalazione e il collegamento del passo dell'*Epistola di Giuda* a *Genesi* 6, 1-7, mi

qui assimilati (il corpo gigantesco), sprofondati da Giove nel Tartaro e incatenati. I pannelli accompagnano una scabra *Crocifissione* [fig. 31] di dimensioni maggiori (cm 88 x 51), al centro del pulpito; ai lati estremi, invece, le immagini di *San Paolo* e *San Pietro* sono ottocentesche e dipinte su legno come finte tarsie, a imitazione degli altri *Santi*, da qualche artigiano locale.¹⁵² I pannelli non hanno finora goduto della giusta considerazione e del riconoscimento della loro qualità, offuscata da uno stato di conservazione molto consunto, come se, nei secoli, fossero state sottoposte, oltre alle energiche cure dei sagrestani con materiali evidentemente abrasivi, a improvvidi lavaggi, piattature e cerature che ne hanno reso la superficie quasi uniformemente traslucida, con un effetto in cui si perde il cromatismo delle varie essenze lignarie e si coglie a malapena l'incisione del disegno dei contorni. I rapporti stilistici, come si diceva, sono con i *Santi* dell'arcibanco dei gerolomini, ma non sono emersi documenti che attestino la paternità di Giuseppe Sacca né la provenienza. È suggestiva, in questa direzione, la notizia secondo la quale il 15 novembre 1530 il tesoriere della Fabbrica del Duomo paga trentasei lire imperiali a Baldovino De Melonibus «pro ejus mercede faciendi unum lecturinum de ligno intaliato cum quatuor Evangelistis super quo ponitur missale quando praesbiteri maioris ecclesiae cantant evangelium coro».¹⁵³ Ignorando la provenienza originaria e lo stile di Baldovino, l'accostamento delle tarsie al documento appare intrigante; così il soggetto e le dimensioni, che indirizzano verso la decorazione di un leggio più che a un'altra destinazione. La data 1530, però, sembra molto precoce per queste figurazioni, soprattutto per quanto riguarda la *Crocifissione*: la figura del Cristo deriva infatti da un modello di Giulio Campi, che il pittore utilizza nell'affresco [fig. 32] sull'arco di accesso al presbiterio in Santa Margherita a Cremona, 1547; mentre il paesaggio petroso che circonda la croce è proprio quello che si ritrova nelle tarsie gerolomine.¹⁵⁴ Gli *Evangelisti* e gli *Angeli*, da quanto si riesce a leggere, sono opere segnate da una netta suggestione raffaellesca: nei primi si colgono influenti dalla serie degli *Apostoli* incisa da Marcantonio Raimondi, mentre i secondi sembrano in qualche modo uscire dal mondo d'immagini delle Logge Vaticane. Nella produzione di Giulio Campi, i confronti più significativi per datare gli *Evangelisti* sono nel quinto decennio: il *corpus* di disegni preparatori per gli apparati effimeri approntati nel 1541, insieme a Camillo Boccaccino, per l'ingresso trionfale di Carlo V a Cremona o il *San Giorgio e la*

erano state suggerite dal compianto, carissimo professor Gianfranco Fiaccadori.

152. Ci si accorge che le tarsie sono antiche in *La chiesa* 1884, p. 5 («le intarsiature del buon secolo che l'adornano»); si veda anche VOLTINI s.d. [1982], p. 23 («cinque pannelli intarsiati probabilmente cinquecenteschi ma d'ignota provenienza»). Per le immagini dell'arcibanco di San Sigismondo si veda BANDERA 1970-1971, 2, figg. 12-14.

153. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1518-1537*, c. 165v.; LUCCHINI 1894, II, pp. 45, 141; BIFFI 1988, p. 108; secondo Lucchini l'intagliatore di Piadena Baldovino Meloni era il fratello di Altobello e lavorava sotto la direzione di Paolo Sacca.

154. Per l'affresco cremonese e un disegno [fig. 33] del Museo Puškin di Mosca (inv. 1753) si vedano M. Zlatohlávek, in *I segni* 1997, p. 256, n. 81; BORA 2008, pp. 96, 99, figg. 27-28. Il disegno di Mosca, estremamente giuliesco (inteso come Giulio Romano), è anche – e forse più – in rapporto con una *Crocifissione* di Fermo Ghisoni nella chiesa di Ognissanti a Mantova (riprodotta in BERZAGHI 1988a, p. 6, fig. 6).

principessa di Sant'Agata a Cremona e la *Sacra Famiglia con San Domenico e San Francesco* (pala Roncaroli) di San Domenico, ora presso l'Ambasciata di Francia in Palazzo Farnese a Roma, entrambe del 1544 [fig. 37].¹⁵⁵ Sarebbe quindi un caso analogo a quello dell'arcibanco di San Sigismondo, per il quale il marengone ha utilizzato disegni preparatori di Giulio, come il cartonetto, forato per lo spolvero, del Museo Fogg di Cambridge (inv. 6.1981) per la tarsia con *San Gerolamo accoglie gli animali*.¹⁵⁶ Senza dimenticare che spetta a Giulio Campi, anche il disegno per l'organo del Duomo, a cui deve attenersi, nel 1544, Giuseppe Sacca.¹⁵⁷ Nell'aprile 1555 il marchese Adalberto Pallavicino paga entrambi per i lavori condotti a stretto contatto di gomito nel «palazzo novo» di Torre Pallavicina: se la loro collaborazione potesse essere dimostrata anche per queste tarsie erratiche, una data nel primo lustro degli anni Cinquanta, comunque dopo la realizzazione degli affreschi di Santa Margherita, sembrerebbe la più verosimile.¹⁵⁸



Nello stesso 1555 Giuseppe Sacca dovrebbe avere rispettato i termini di consegna degli stalli, perché lo vediamo ancora impegnato al servizio di Colombino: il 6 settembre l'abate richiede al bresciano Gaspare da Cairano, figlio di Simone (e nipote dell'omonimo scultore Gaspare), «omnem et totam illam materiam lapidum marmoreorum iuxta designum dicto d. Gaspari dare et quod dicitur designum est pro faciendam ecclesiam dicti monasterii Sancti Petri», ovvero quattordici pilastri «integri et quatuor medii fabricati et confecti [...] de doi pezzi ad minus over de trei al più», con capitelli corinzi in marmo di Botticino, eseguiti su disegno di Giuseppe Sacca, da consegnare entro l'agosto dell'anno seguente, 1556.¹⁵⁹

Da queste testimonianze e dalle opere rimaste si ricava l'impressione che Giuseppe Sacca abbia rivestito un ruolo di rilievo nelle vicende del rinnovamento dell'area del coro della chiesa di San Pietro al Po, sia nelle vesti di intagliatore e di intarsiatore, sia in quelle di esperto di ordini architettonici e, forse, anche in lavori di progettazione. Il lusinghiero giudizio di Antonio Campi e l'aver imposto a un figlio il nome di Vitruvio sembrano deporre a favore di un'attività di architetto che andrà sviscerata nei termini più corretti, evitando precipitose fughe in avanti.

155. Per i disegni si veda TANZI 1999, pp. 44-53, nn. 14, 16, con bibliografia precedente; per i dipinti G. Rodella, in *I segni* 1997, p. 240, n. 71; M. Tanzi, in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 49-58.

156. BORA 1984, p. 11, fig. 16a-b; 1985a, p. 184, n. 2.6.9.

157. Per il disegno di Giulio Campi si vedano i documenti e le osservazioni in MISCHIATI 2007, pp. 11-12, 78, 80, 92, fig. 5.

158. SACCHI 1884, p. 11; TANZI 2008, p. 33, nota 10. Per le immagini del soffitto del salone di Torre Pallavicina si veda BELTRAMI 1898, tav. I; per gli altri soffitti e manufatti lignei della villa, che non credo siano mai stati studiati in maniera approfondita, si vedano le tavv. XL-XLII, LI, LVII, LIX-LXI. Hanno intagli molto semplificati, ma decisamente «alla Giuseppe Sacca», i rosoni nella volta di Santa Margherita a Cremona: si veda BORA 2008, fig. 66.

159. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1084; BONETTI 1923, p. 44, nota 1; BELLOTTI 1985, p. 404.

1556-1557 - L'ADORAZIONE DEI PASTORI DEL SOJARO E LA SUA ANCONA

Il 14 febbraio 1556 (1555 *ab incarnatione*) l'abate richiama Bernardino Gatti: il pittore deve «facere et pingere tabulam anchone ponende ad altare maius dicti monasterii Sancti Petri super tela danda per prefatum dominum abbatem»; la tela [fig. 41] è larga cinque braccia e alta sette (cm 335 x 240 circa), e deve rappresentare «figuras dandas per prefatum reverendum d. abbatem et inter alias Nativitatem Domini nostri Jesu Christi scilicet puerum, virginem Mariam eius matrem et Josephum, et alias duas figuras et haec omnia in statura ampla et deinde angelos et iuxta designum superinde faciendum, dictamque anchonam sic pictam et perfectam et quae sit laudabilis». Bernardino promette di consegnarla, finita «cum bonis et finibus coloribus», entro il mese di febbraio del prossimo 1557 (indicato nel contratto sempre secondo il calendario *ab incarnatione*, come 1556) per la somma di cento scudi d'oro, che il pittore riceve secondo un sistema convenuto di rateazione.¹⁶⁰

La pala è subito lodata dal Vasari: «una tavola molto bella all'altare maggiore di San Piero»,¹⁶¹ mentre, a Cremona, prima Giuseppe Bresciani, poi Francesco Arisi, equivocano sulla paternità e ne indicano l'autore in Boccaccio Boccaccino, al quale in realtà spetta il dipinto che occupava in precedenza l'altare.¹⁶² Gode, nei secoli, di apprezzamento unanime, sia da parte degli scrittori locali che dei forestieri, con una lettura in chiave correggesca che trova in Luigi Lanzi i termini più corretti: «il suo Presepio in S. Pietro fa vedere come si possano imitare le opere del Coreggio senza esserne copiatore. Niuno lo ha emulato meglio nella delicatezza de' volti».¹⁶³

Il 6 giugno 1796 l'agente di belle arti Jacques-Pierre Tinet requisisce sei dipinti dalle chiese di Cremona e li spedisce a Parigi per la formazione del Musée Napoleon: tra questi è anche la pala del Sojaro.¹⁶⁴ Il dipinto è esposto nella Grande Galerie nella mostra dei dipinti di scuola bolognese e lombarda del 25 messidoro dell'anno IX (14 luglio 1801);¹⁶⁵ poi – ed è una notizia finora sfuggita agli studi – è depositato insieme a una serie di arazzi e ad altri quadri, nella primavera del 1802, nella chiesa di Notre Dame, dove rimane fino al 1815, quando è restituito all'Italia.¹⁶⁶ L'occasione per il deposito è la solenne cerimonia che sancisce il Concordato e la riorganizzazione del culto, il 28 germinale dell'anno X (18 aprile 1802,

160. ASCF, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1084; SACCHI 1872, pp. 277-278; trascrive erroneamente il termine di consegna della tela come febbraio 1566.

161. VASARI 1550 e 1568, v, p. 425.

162. BRESCIANI 1625, p. 164; lo storico cremonese aggiusta il tiro e riferisce correttamente la pala al Sojaro nel più tardo manoscritto dell'*Historia ecclesiastica*: BRESCIANI 4, c. 305. Si vedano inoltre BRESCIANI 27, p. 22; e ARISI 1702-1706, II, p. 308.

163. MERULA 1627, p. 172; BALDINUCCI 1681-1728, VI, p. 295; PANNI 1762, pp. 104-105; ZAIST 1774, I, p. 143; BARTOLI 1776-1777, II, p. 162; AGLIO 1794, p. 155; LANZI 1795-1796, II, pp. 320-321; si vedano anche LANZI 1793, p. 137; BIFFI 1988, p. 174.

164. BLUMER 1936, p. 281, n. 187; MATTIOLI ROSSI 1985, pp. 431-436; M. Tanzi, in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 49-58.

165. *Notice* [1804], p. 214, n. 1199.

166. VIDIER 1923, pp. 83-97.

quell'anno corrispondente alla Pasqua), con l'ingresso dell'arcivescovo in Notre Dame, la celebrazione di un *Te Deum* e il giuramento dei vescovi concordatari alla presenza di Napoleone, Primo Console. La descrizione fornita in una piccola brochure stampata per la circostanza – *Description exacte des superbes tableaux des écoles d'Italie et flamande exposés par ordre du gouvernement dans l'église métropolitaine de la ville de Paris, avec la désignation des tapisseries des Gobelins qui décorent ce temple* – è trascritta da Alexandre Vidier: «[8.] *L'Adoration des bergers*. La Vierge, à genoux, regarde avec tendresse l'Enfant-Jésus qu'elle tient entre ses bras. Un pasteur à genoux et d'autres l'adorent et le contemplent avec joie et humilité. A gauche, on voit un pape tenant les clefs du paradis et un moine à genoux. Dans le haut, on aperçoit des anges qui chantent les louanges du Seigneur. Ce tableau, peint sur toile par Bernardino Gatti (dit le Sorgaro), vient de l'église saint-Pierre à Crémone».¹⁶⁷ Un'incisione al tratto della tela, eseguita da Eléonore Lingée, è nel quattordicesimo volume delle *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts* del pittore e critico Charles-Paul Landon, che ne rileva lo stato di conservazione non ottimale: «ce tableau [...] est enfumé et demande une restauration. Elle serait d'autant plus utile que quelques parties d'où l'on a enlevé l'ancien vernis, font présumer que le coloris a beaucoup de fraîcheur et de vérité».¹⁶⁸

Dopo la restituzione all'Italia la pala non torna sull'altare maggiore di San Pietro al Po, dove nel 1799 è stata sostituita da un dipinto di Antonio Campi proveniente dalla soppressa San Vittore [fig. 38], ma è collocata al secondo altare della navata sinistra. In questa nuova posizione è ricordata dalle guide locali, che riportano anche una notizia del tutto nuova: il dipinto sarebbe datato 1567. Così, almeno a partire dal primo che la registra dopo l'esilio parigino, Giuseppe Grasselli nel 1818, seguito nel 1820 da Giuseppe Picenardi – che non apprezza l'inserimento del ritratto dell'abate «in un quadro d'istoria» –; nel frattempo, nel 1819, Luigi Corsi aveva aggiunto confusione datandola 1549, ma aveva ragguagliato sulla data della ricollocazione in chiesa, giugno 1816.¹⁶⁹ Nel 1824 un'incisione della pala, rea-

167. VIDIER 1923, p. 95.

168. LANDON 1807, pp. 53-54, pl. 23. La fortuna europea del Sojaro nella prima metà dell'Ottocento è testimoniata anche, nel 1843, dal passaggio di due suoi dipinti – una tavola con la *Sepoltura di Cristo*, cm 80 x 62; e una tela con l'*Adorazione dei pastori*, cm 35 x 89 – dalla vendita parigina della collezione di Alejandro Maria Aguado, marchese de las Marismas del Guadalquivir: si veda *Catalogue* 1843, p. 65, nn. 298, 299; SACCHI 1872, p. 121, n. III, ricorda invece a questa vendita, credo erroneamente, una *Sacra Famiglia* e un *Santo* non specificato. Il medesimo (SACCHI 1872, p. 122, n. VII) ricorda nella raccolta di Lord Pembroke a Wilton, una *Sacra Famiglia con San Giuseppe che insegna a leggere a Gesù*: l'opera è stata incisa alla fine del Settecento da John Dean e un esemplare è stato acquisito nel 2010 dal British Museum (inv. 2010,7081.2923). Il dipinto è ricordato dal lucchese Carlo GAMBARINI 1731, p. 98, n. 4; mentre a p. 47, n. 4 registra anche «the Virgin with Christ, and St. John Baptist, Boys, and an Angel»; entrambe le opere tornano nelle varie edizioni delle *Aedes Pembrochianae*: io ho consultato la tredicesima: *Aedes* 1798, pp. 93 e 122. In realtà il dipinto è un'opera del modenese Bartolomeo Schedoni, di cui si conoscono diverse redazioni: una di queste era nella collezione di Denis Mahon (NEGRO, ROIO 2002, pp. 95-96, n. 42). Una *Madonna con il Bambino* del Sojaro è ricordata nella reggia zarista di Pavlovsk, presso San Pietroburgo: ANONIMO 1824, p. 25; POSSART 1842, p. 245.

169. GRASSELLI 1818, pp. 104-105; CORSI 1819, p. 78 (anche ROBOLOTTI 1859, p. 500, la data 1549); PICENARDI 1820, pp. 247-248; MANINI 1819-1820, II, p. 135; GRASSELLI 1827, p. 133.

lizzata sotto la direzione di Giovita Garavaglia da Cesare Ferreri, orna *La pittura cremonese* del conte Bartolomeo De Soresina Vidoni [fig. 40]; altri elogi arrivano negli anni successivi da Francesco Gandini e Giovanni Rosini, il quale, nell'*Atlante* della sua *Storia della pittura italiana* inserisce un'ennesima incisione al tratto del dipinto, copiata da quella di Cesare Ferreri, eseguita da Ettore Pascali.¹⁷⁰

Otto Mündler visita la chiesa il 20 marzo 1858; non si lascia fuorviare dalle guide, così non scorge la presunta data e annota: «Chiesa di S. Pietro, an interesting church with some good works of art. The Adoration of the Shepherds, by Bernardino Gatti, il Sojaro, a picture of a certain renown, that has been in Paris. A close imitation of Correggio. S. Peter presents the donor, P. Andrea [*sic*] Rapario, who had the whole church built at his expense. Quite in the fore-ground is seen the almost colossal, half-length figure of an angel holding with his left hand a branch of a juniper-tree, remarkably well painted».¹⁷¹ Anche un personaggio scrupoloso come Federico Sacchi legge una data che non c'è: 1566.¹⁷² Sono abbastanza tardive le citazioni nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt: la pala compare solo a partire dalle edizioni a cavallo tra Ottocento e Novecento.¹⁷³ Nel 1899 è all'*Esposizione d'arte sacra* di Cremona: nel catalogo risulta firmata e datata 1566; mentre Eugen Schweitzer, nella recensione, la giudica «il culmine dell'attività dell'artista [...] composto con pacatezza quasi classica».¹⁷⁴ Nel 1919 è testimoniato un restauro, ma se ne ignora l'autore.¹⁷⁵ È Adolfo Venturi a riprodurre nel 1933 la foto Alinari del dipinto nella *Storia dell'arte italiana*: anche per lui è firmato e datato 1566; il gruppo della Madonna con il Bambino è derivato dalla *Notte* del Correggio a Dresda, mentre nei due Santi (in realtà San Pietro e Colombino) «tornano a galleggiare i ricordi antichi di Boccaccio Boccaccino»: per lui il Sojaro in quest'opera è un «buon maestro lombardo, non ricco di fantasia, calmo e preciso modellatore».¹⁷⁶ Nell'immediato dopoguerra Germana Gerevini non vede firme o date: «Ma nel bellissimo "Presepio" di S. Pietro del 1556 governa ancora quell'aria vigilante di classicismo estremo ed esilissimo che forse qui segna il grado più alto. Anche qui c'è l'eleganza di Correggio e Parmigianino nel bellissimo Bambino, nel viso della Madre, nelle dita ruotate. Sono rintracciabili spunti ormai consueti nel giro di questi manieristi, convenzioni formali diffuse in quel "mondo prestabilito di forme" (Briganti) che fu il manierismo: il pastore che si toglie il cappello diffusosi per mezzo di stampe da Tiziano, l'acconciatura della donna, forestiera, forse tedesca, e il pastore inginocchiato, con la sua preda mansueta».¹⁷⁷ Anche per Maria Luisa Ferrari il *Presepe* è «un autentico capolavoro

170. DE SORESINA VIDONI 1824, pp. 55-56; GANDINI 1833, p. 574; ROSINI 1845a, pp. 228-229; 1845b, tav. CXXI.

171. *The Travel Diaries* 1855-1858, p. 208.

172. SACCHI 1872, pp. 127, 277-278; forse fuorviato dalla propria trascrizione errata nel documento.

173. BURCKHARDT 1898, p. 857; 1904, pp. 849, 890; 1910, pp. 901, 944.

174. *Esposizione* 1899, p. 47, n. 4; SCHWEITZER 1900, p. 64.

175. ASDCr, APSPaP, Varie, Inventario Colfi.

176. VENTURI 1933, pp. 821-824, fig. 499.

177. GEREVINI 1948, p. 93; si accorda PUERARI 1951, p. 96.

di tardo classicismo». ¹⁷⁸ Seguono, alla spicciolata, la voce del *Dizionario* Bolaffi, dove il dipinto è detto un «armonioso inno correggesco, intessuto d'affettuose tenerezze pittoriche e sentimentali»; e gli interventi di Franco Voltini. ¹⁷⁹ Lo studioso afferma, senza citare documenti, che il quadro fu riportato in Italia da Parigi nel 1814 e che rimase a Roma per due anni per essere sottoposto a un restauro; segue una lettura molto partecipe, in chiave correggesca, ma con «un riflusso di realismo lombardo» e l'annotazione che l'angelo in primo piano riprende quello della *Madonna Sistina* di Raffaello. Mario Di Giampaolo riconduce alla pala un disegno degli Uffizi (inv. 573 E) che Arthur Ewart Popham nel 1935 aveva attribuito al Sojaro in collegamento con l'affresco del refettorio: è preparatorio per il gruppo dei tre angeli. ¹⁸⁰ Valerio Guazzoni pone correttamente l'accento, nel 1984, alle attente meditazioni – non solo formali, ma anche di adesione sentimentale – di Bernardino Gatti su testi del Moretto come la grande *Adorazione dei pastori con San Gerolamo e un frate gerolomino* già all'altare maggiore di Santa Maria delle Grazie a Brescia, ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo (inv. 72). ¹⁸¹

Nel 1985 la pala è esposta alla mostra de *I Campi*, corredata da una scheda di Franco Voltini, che ribadisce la lettura correggesca mitigata dalla naturalezza lombarda; afferma inoltre che la messa in opera, dopo il ritorno dalla Francia, è nel 1817 e che «notizie d'archivio» testimoniano che la tela fu sottoposta a un restauro da parte di Giovanni Ghelfi prima del ricollocamento in chiesa. ¹⁸² Intanto Giulio Bora rileva correttamente che gli interventi di Bernardino Gatti in San Pietro al Po sono in parte estranei alla linea che si stava affermando nella scuola cremonese, per «una dimensione diversa dell'immagine sacra, affettivamente più intima e diretta». ¹⁸³ Dedicava una buona scheda al dipinto Patrizia Zambrano, nel libro *Cariplo su Cremona* del 1990: oltre al Correggio, con la giusta osservazione che l'angelo in primo piano è parente del putto nell'*Allegoria del Vizio* del Louvre (inv. 5927), evoca Michelangelo Anselmi alla Steccata, i disegni di Giulio Romano e, per i pastori, Romanino e Savoldo. ¹⁸⁴ Una nuova accensione di interesse si verifica, a partire dagli anni Novanta, grazie al fatto che il Sojaro è stato il secondo maestro di Sofonisba Anguissola e le celebrazioni cremonesi della «donna pittrice» non possono non tenerne conto. Nel catalogo della mostra del 1994 su casa Anguissola, Mina Gregori affronta il dipinto di San Pietro come un esemplare estremamente significativo per la formazione di Sofonisba, ventilando

178. FERRARI 1964, pp. 344-345.

179. ANONIMO 1974, pp. 297-298, fig. 361; VOLTINI 1976, pp. 33-35; 1977, pp. 25-26.

180. DI GIAMPAOLO 1977, pp. 80, 83, nota 35, fig. 6; il disegno è stato esposto nel 1999 a Firenze: si veda TANZI 1999, pp. 75, 77, n. 34, fig. 38. Nel 1982 F. Rossi, in *Grafica* 1982, pp. 49-50, n. 23, pubblica un foglio dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 1579), con uno studio per il busto per il pastore inginocchiato sulla destra, come copia da Bernardino Gatti.

181. GUAZZONI 1984, p. 184, fig. 195.

182. F. Voltini, in *I Campi* 1985, pp. 150-151, n. 1.13.4; riporta una misura errata della tela (cm 267 x 157). Per la questione del restauro, ci si chiede se lo studioso non possa avere equivocato con l'intervento di Ghelfi alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nel refettorio, ricordato dalle fonti.

183. BORA 1985b, p. 9.

184. P. Zambrano, in *Pittura* 1990, p. 269, tav. 80.

contiguità un po' troppo d'occasione, come la possibilità che la vecchia pastora sulla destra sia stata «preparata su disegno di Sofonisba», per la forte somiglianza con la governante della *Partita a scacchi* della pittrice a Poznań e non viceversa.¹⁸⁵

Giulio Bora nel 1995 ritiene che un disegno di Giulio Campi al Louvre (inv. 10064), la *Natività con un Santo vescovo e i Santi Pietro, Bartolomeo e Paolo*, possa essere lo studio preparatorio per una pala, poi non realizzata, del maggiore dei fratelli Campi, al quale Colombino si sarebbe ipoteticamente rivolto prima di prendere contatti con il Sojaro.¹⁸⁶ Per lo studioso conforterebbero la suggestiva ipotesi l'identità di soggetto con la pala poi messa in opera da Bernardino Gatti e la presenza privilegiata nella scena di San Pietro che offre le chiavi al Bambino. La proposta intriga Guazzoni, che intravede la possibilità di individuare nel disegno anche lo stesso Colombino, nella figura sull'estrema sinistra, che interpreta come il committente «in atto adorante, in mitria e paramenti vescovili (non incompatibili con la dignità di abate mitrato ricoperta dal Rapari)»; Giulio Campi, successivamente, avrebbe affrescato la *Circoncisione* in San Pietro al Po, marcando una continuità nella committenza dell'abate.¹⁸⁷ Passando alla pala del Sojaro, lo studioso sottolinea che l'idea del committente che partecipa attivamente all'azione sacra si inserisce perfettamente nelle tendenze spirituali che caratterizzano il riformismo di quegli anni, trovando paralleli significativi in Dosso Dossi e Moretto e che questo inserimento rispecchia precisi spunti della devozione di Serafino da Fermo.



Non si può non concordare con tutta la critica, che vede nella pala l'opera più significativa di Bernardino Gatti. È una composizione sapiente e calibrata, con l'arco classico diruto e la colonna corinzia che fingono la stalla e aprono lo spazio di cielo ai tre angeli dalle vesti variopinte; mentre sulla terra San Pietro in abiti pontificali assegna una dignità straordinaria a Colombino, accostandolo con gesto affettuoso alla greppia, dove la Vergine osserva trepida il Bambino. Sulla destra San Giuseppe e i pastori assistono con gesti solenni e quieti all'avvenimento; un cane guarda fuori dal quadro, l'agnello aspetta il sacrificio ai piedi della Vergine; in primo piano un angioletto muscoloso invita alla devozione chi guarda: esibisce alucce iridescenti e un ramo di ginepro.

Le tre incisioni che copiano il *Presepe* [fig. 40] a breve distanza di anni, nella prima metà del XIX secolo, potrebbero da sole testimoniare la fortuna ottocentesca del dipinto, soprattutto a confronto con la totale assenza di notizie circa riproduzioni fotografiche tra Ottocento e Novecento, che ne segnalano viceversa in maniera tangibile il calo di gradimento conseguente ai mutamenti del gusto. Nessuna delle tre, tuttavia, ha la qualità di quella che Francesco Rosaspina trae, per *Le più insigni pitture parmensi* di Giovanni Battista Bodoni, dal *Compianto su Cristo morto* già all'altare maggiore di Santa Maria Mad-

185. GREGORI 1994, pp.18-19, fig. 3.

186. G. Bora, in *Kresby* 1995, p. 138, n. 47; si veda anche BORA 2009, p. 169-171, fig. a p. 173.

187. GUAZZONI 2006, p. 396. L'abate di San Pietro al Po non era mitrato.

dalena a Parma, anche questo requisito dai francesi e andato perduto, forse in Belgio.¹⁸⁸

È stato giustamente affermato che la tela è «un autentico capolavoro di tardo classicismo»: il sesto decennio del Cinquecento è, per Cremona, forse il momento di più sentita adesione a quelle istanze; un laboratorio, presto abbandonato, in cui Giulio e Antonio Campi producono gli otto quadri di storia per il Collegio dei Giureconsulti di Brescia e decorano il palazzo di Adalberto Pallavicino a Torre Pallavicina.¹⁸⁹ Nella medesima congiuntura Giulio Campi è convocato a Mantova dove esegue una pala perduta con *San Gerolamo* per il rinnovamento degli altari del Duomo voluto da Ercole Gonzaga; sempre nella città virgiliana affresca in Palazzo Aldegatti e nella Rustica in Palazzo Ducale.¹⁹⁰

Le influenze alla base del *Presepe* sono quasi sempre state lette in chiave correggesca, sia pure con qualche «riflusso di realismo lombardo». Così si è molto insistito sulla derivazione della Madonna con il Bambino dalla *Notte* di Correggio [fig. 43], ma è un legame che non si rivela esclusivo, soprattutto se messo a confronto con il plagio della pala ora a Dresda attuato dal Sojaro dieci anni prima in uno dei riquadri nel tamburo di Santa Maria di Campagna a Piacenza. Anche l'angioletto robusto in primo piano, con il bellissimo ramo di ginepro – allusione alla Passione di Cristo perché avrebbe formato con i suoi rami la corona di spine –,¹⁹¹ denota la suggestione dall'*Allegoria del Vizio* del Louvre per lo Studiolo d'Isabella d'Este a Mantova, insieme a quella dalla *Madonna Sistina* di Raffaello. Ma non lo si può dire per questo un quadro correggesco *tout court*. Che le componenti siano più complesse lo si capisce dalla riluttanza della critica ad affrontare a viso aperto questo capolavoro del romanismo a Cremona, così lontano dalla linea vincente, prima manieristica, poi naturalistica, dei Campi. In questo modo, il gruppo dei nomi messi in gioco come possibili referenti stilistici per la tela è davvero affollato: Raffaello, Giulio Romano, Moretto, Romanino, Savoldo, Michelangelo Anselmi, Tiziano, Veronese.

Se si accorda al Correggio il giusto peso, bisogna anche considerare quanto conti la diretta conoscenza – o frequentazione assidua? – della Mantova di Giulio Romano. È documentato l'utilizzo di disegni del Pippi da parte del Sojaro per Santa Maria di Campagna, ma bisogna anche riconoscere un precedente per la tela cremonese nell'*Adorazione dei pastori con Longino e San Giovanni Evangelista* di Giulio Romano al Louvre (inv. 421), già all'altare della cappella Boschetti in Sant'Andrea a Mantova [fig. 44].¹⁹² La posa della Madonna di Cremona è una contaminazione tra il modello correggesco e quello mantovano, che trova conforto anche in quella affrescata da Michelangelo Anselmi, su disegno di Giulio Romano, nella grande *Incoronazione della Vergine* nel catino dell'abside orientale alla Steccata

188. *Le più insigni* 1809, tav. XXXI; BLUMER 1936, p. 281, n. 188.

189. Per i dipinti bresciani: BORA 2007, pp. 27-35; CASERO 2007, pp. 112-150; per Torre Pallavicina, invece: FERRARI 1974c, pp. 313-323.

190. Per Giulio Campi a Mantova: BERZAGHI 1988b, pp. 31-36; TANZI 1992, pp. 79-82; 2009, p. 50, nota 60; L'OCCASO 2012, pp. 55-71.

191. LEVI D'ANCONA 1977, pp. 197-199, n. 83.

192. Si veda K. Oberhuber, in *Giulio* 1989, pp. 430-431.

di Parma.¹⁹³ Anche la scelta dei grandi angeli rimanda a quel prototipo, mentre il pastore che si toglie il copricapo, più che nelle incisioni tizianesche, trova il modello nella tavola giuliesca del Louvre. Il cane che guarda allo spettatore sull'estrema destra è un inaspettato debito d'üreriano, dalla *Visione di Sant'Eustachio* (Bartsch VII.73.57), mediato dal Parmigianino di Fontanellato.¹⁹⁴ Si ha l'impressione che la pala sia anche in sintonia con opere mantovane come la concitata, ma non per questo estranea, *Adorazione dei pastori con San Benedetto* eseguita negli stessi anni per l'altare maggiore di San Benedetto in Polirone da Gerolamo Mazzola Bedoli e Fermo Ghisoni [fig. 45], ora al Louvre (inv. 389).¹⁹⁵ In definitiva, quella cremonese è un'opera che risente molto del meticcio culturale che si afferma tra Mantova, Parma, Verona e Cremona intorno alla metà del Cinquecento, negli anni in cui Ercole Gonzaga promuove il rinnovamento degli altari del Duomo di Mantova. Non credo un caso che nel Museo Diocesano della città virgiliana si conservi una copia parziale del dipinto, la *Madonna con il Bambino*, proveniente dalla cattedrale e con modi non troppo lontani da quelli di Vincenzo Campi.¹⁹⁶ Come ha segnalato Valerio Guazzoni, inoltre, è molto forte l'influsso del Moretto degli anni Quaranta: tutta la parte destra della pala è esemplata sulla stessa zona della grande *Adorazione dei pastori con San Gerolamo e un frate gerolomino* [figg. 46-47] della Tosio Martinengo (inv. 72).¹⁹⁷ Anche il sommo dialogo e i volti dei pastori, in secondo piano con San Giuseppe, sembra rifarsi a prototipi moretteschi dello stesso momento, come i personaggi nelle ante d'organo di San Pietro in Oliveto, ora nel Seminario Diocesano di Brescia, o nella *Cena in casa di Simone* di Santa Maria in Calchera.¹⁹⁸

L'evidenza accordata al ritratto di Colombino [fig. 1], accostato teneramente da San Pietro al gruppo divino, è un fatto decisamente inedito nel panorama locale: non ci sono altri dipinti in questi anni a Cremona in cui il committente è raffigurato come un protagonista della sacra conversazione alla stregua di un santo; una soluzione che testimonia il ruolo davvero primario dell'abate nell'ordine dei canonici lateranensi e nella vita religiosa cittadina, quanto la sua determinata consapevolezza. L'ambientazione classica della scena e l'arioso paesaggio fanno della tela un vero capolavoro di sapienza cromatica e chiaroscurale, di equilibrio e moderazione che prende le distanze dalle contemporanee sperimentazioni campesche.



Fino alla requisizione napoleonica il *Presepe* era incorniciato dall'imponente ancona che orna ancora l'abside di San Pietro al Po [figg. 39, 72]. È uno straordinario manufatto ligneo

193. FADDA 2008, pp. 197-208, figg. a pp. 204-205.

194. Si veda BROWN 1981, pp. 43-53.

195. TANZI 1987, pp. 183, 239, tav. 117; la convenzione per l'ancona è pubblicata da P. Golinelli, in *L'Abbazia* 2008, p. 180, nn. 73-74.

196. R. Berzaghi, in BERZAGHI, *L'OCCASO* 2011, pp. 90-92, n. 64.

197. Si veda BALLARIN 2006, p. XXXV, figg. 249, 251, tav. CXXXV.

198. BALLARIN 2006, pp. XXXV, 33, 191, 193-194, figg. 247-248, 250, tav. CXXXIV.

messo a oro, con le statue gigantesche, argentate, di *San Pietro* e *San Paolo* [figg. 48-49] che sostengono le colonne corinzie, fuori asse e che stanno quasi per far crollare l'architrave che regge l'immagine allegorica della *Chiesa* [fig. 54], con croce e calice, alla quale fanno corona quattro robusti angeli, pure messi ad argento [figg. 50-53]. Racemi, mascheroni, lacunari, festoni, nastri, volute, fiaccole, teste di ariete, volti grotteschi, decorano la carpenteria, di fortissimo impatto visivo. È piuttosto strano che un simile capolavoro di intaglio e scultura lignea, per quanto non accompagnato da alcun documento che ne attesti la paternità, non sia entrato negli studi sul manierismo in Valpadana con il giusto rilievo. Le fonti ne accennano appena: Giuseppe Bresciani nel Seicento; poi, all'inizio dell'Ottocento Giuseppe Picenardi commenta acido, come spesso nei suoi resoconti: «Cosa sono quelle due colonne di fianco al quadro, che stanno fuor di piombo per cadere, e due grandi statue fannosi a sostenerle?... Sono bizzarrie che non producono buon effetto, atteso il disgusto, che arreca il disordine agli occhi per la minaccia di rovina, pria che la riflessione arrivi a comprendere che quelle statue in quell'attitudine rappresentano i SS. Apostoli Pietro, e Paolo grandi sostenitori della chiesa cattolica».¹⁹⁹ Monsignor Voltini scambia l'allegoria della *Chiesa* con la *Fede* e definisce «singolare» l'ancona, notando le allusioni simboliche che ne arricchiscono «enfaticamente» la struttura.²⁰⁰

Bisogna attendere il 1985 perché al monumento sia dedicato uno studio specifico: nel catalogo della mostra de *I Campi* Alessandro Nova assegna l'ancona ad Antonio Campi per gli «eccessi anatomici e l'artificio illusionistico».²⁰¹ La colloca nel momento dell'attività di Antonio in San Pietro al Po: «circa 1579». Lo studioso rileva che «L'illusione di un'erma che si sostituisce a una colonna "fuor di piombo" per sostenere un capitello rimasto privo di appoggio era già stata sfruttata da Daniele da Volterra per incorniciare [...] la sua celebre *Deposizione* nella cappella Orsini in Santissima Trinità dei Monti» a Roma (1545-1548); una soluzione poi ripresa da Pellegrino Tibaldi nel progetto di due altari in San Fedele a Milano. Collega poi le due statue al colossale Ercole in bronzo che Antonio Campi sta progettando in quegli anni per la piazza maggiore di Cremona (l'inizio di questa impresa irrealizzata è nel 1573), quando «l'artista si avvicinò ai modelli toscano-romani prendendo al contempo le distanze dall'asse mantovano-parmense che tanta parte aveva avuto nella formazione dei maestri cremonesi della prima metà del Cinquecento», in un «consapevole revival di un costume del mondo antico che aveva conosciuto un impressionante rinascimento nell'intera penisola: a questo proposito l'esempio del *David* di Michelangelo era stato cruciale e non meno di cinquanta statue colossali vennero eseguite o progettate in Italia e in Francia nel corso del XVI secolo, fra cui va ricordato come precedente iconografico del progetto cremonese l'*Ercole* scolpito (1544) da Bartolomeo Ammannati per il palazzo del medico padovano Marco Mantova Benavides [fig. 68]». Per Nova, infine, «Il gigantismo delle figure è meno sorprendente se lo interpretiamo come un esperimento

199. BRESCIANI 4, c. 305; PICENARDI 1820, pp. 242-243.

200. VOLTINI s.d. [1982], p. 28.

201. NOVA 1985, pp. 419-422.

sollecitato dalla sfida dell'Ercole, iniziata nel 1573 e protrattasi, a detta di Desiderio Arisi, sino alla morte (1587); tuttavia Antonio non si accontentò di un aggiornamento esteriore sulle tipologie tosco-romane, poiché l'acuta soluzione dei santi-cariatide rivela come lo scultore avesse compreso l'essenza dell'artificio manierista che non si arresta all'ideazione di un'ingegnosa sottigliezza formale: le due colonne "fuor di piombo" consentono infatti all'artista di realizzare un gioco intellettuale di consumata perizia, poiché San Pietro e San Paolo sono le colonne su cui poggia la Chiesa cattolica».

L'ipotesi attributiva – ma più ancora quella cronologica –, messa sinteticamente in discussione da Marco Tanzi, è ripresa nel 2006 da Valerio Guazzoni, secondo il quale la pala del Sojaro è stata inserita intorno al 1580 in un'ancona scolpita su «probabile disegno» di Antonio Campi, «per armonizzarla al nuovo contesto decorativo», ribadendo inoltre che l'artificio dei Santi Pietro e Paolo nell'atto di reggere l'architrave è naturalmente allusivo al ruolo degli Apostoli e del papato nel sostenere il vacillante edificio della Chiesa.²⁰²

È davvero azzeccata la proposta di Nova di riferire, se non la realizzazione, almeno il progetto dell'ancona ad Antonio Campi, una volta che si consideri con la dovuta attenzione, come ha fatto lo studioso, l'attività di Antonio – ma anche quella del fratello maggiore Giulio – collegata al mondo delle arti plastiche, anche alla luce degli studi più recenti di Jacopo Stoppa sugli *Apostoli* in terracotta che ornano la chiesa di Santa Margherita [fig. 55].²⁰³ Sono infatti corretti i rimandi sia alla decorazione di Daniele da Volterra nella cappella Orsini a Trinità dei Monti, sia all'*Ercole* padovano dell'Ammannati per Marco Mantova Benavides [fig. 68]; ai quali vorrei aggiungere quello all'*Ercole* di Jacopo Sansovino, commissionato da Ercole II d'Este e consegnato nel 1553, a Brescello, una località vicinissima, per via d'acqua, a Cremona [fig. 67].²⁰⁴ Ci si chiede, tuttavia, perché un artista di medio-alto aggiornamento come Antonio Campi debba prendere come modelli, alla fine degli anni Settanta, delle opere, per quanto prestigiose, che si datano almeno trent'anni prima. Sia la struttura dell'ancona che le sculture che la ornano dichiarano in maniera palese la loro collocazione cronologica intorno alla metà del secolo: si inseriscono perfettamente, anzi, quasi con un impercettibile ritardo, nella temperie stilistica degli anni Cinquanta, quella più decisamente influenzata, per i fratelli Campi, dall'abbinata mantovana Giulio Romano-Primaticcio, come mostrano i cicli affrescati in palazzo Maggi a Cadignano e a Torre Pallavicina [fig. 59], la prima campata e gli straordinari stucchi [figg. 64, 66] nella navata di San Sigismondo, in particolare con le monumentali teste degli *Apostoli* dei tondi inseriti nel fregio. Tutto sembra quindi confortare, sul versante dello stile, l'attribuzione di Alessandro Nova, mentre non sembra funzionare la cronologia troppo avanzata, alla fine degli anni Settanta, quando la scultura in Lombardia è profondamente mutata. Invece è proprio il colosso padovano dell'Ammannati a restare impresso – e l'impressione è fresca, altrimenti avrebbe negli occhi prototipi diversi, alla Leone Leoni, per intendersi – nella mente dell'autore dei *Santi Pietro e Paolo* di

202. TANZI 1999, p. 125; GUAZZONI 2006, p. 399.

203. STOPPA 2008, pp. 139-147.

204. Si veda OCCHIPINTI 2012, n. 10.

Cremona, e anche la *Chiesa* al culmine dell'ancona sembra risentire delle opere padovane del fiorentino, come le allegorie della *Fatica* e della *Sapienza* del monumento funebre dello stesso Mantova Benavides agli Eremitani (1546), con eleganze non lontane da quelle della più o meno contemporanea (1556-1561) *Giunone* del Bargello (inv. Depositi 135), all'apice della fontana per la Sala Grande di Palazzo Vecchio a Firenze.²⁰⁵

Si ha come l'impressione che Nova e Guazzoni, senza accennarne per esteso, diano per scontato che l'ancona sia da riferire al rinnovamento del tempio avvenuto dopo il crollo della volta nel 1573. In questo caso, però, si tratterebbe di una riforma molto parziale del coro e dell'altare maggiore, nell'ambito della quale conservare gli stalli e la pala del Sojaro, ma dotandola di una carpenteria più moderna. Nel frattempo, però, proprio alla fine del 1579, i rapporti dei canonici con Antonio Campi, si sono guastati per il ricorso troppo sfacciato a collaboratori nella sua opera di «pingere totum celum ecclesie» e per non avere adempiuto alla clausola di non potere, per cinque anni, «per modo alcuno tor altra impresa, ma debba la opera predetta seguirarla et a quella non partirsi sin a tanto sarà finita».²⁰⁶ Si potrebbe anche pensare che la rovina della volta di San Pietro al Po, la sera dell'Epifania del 1573, abbia fatto ipotizzare la distruzione dell'ancona lignea. Una simile eventualità, tuttavia, era già stata esclusa, in quanto il crollo avrebbe interessato anche il *Presepe* del Sojaro, che invece è in buono stato di conservazione, come gli stalli di Giuseppe Sacca. Bisogna ribadire che il crollo interessa la navata e non «il volto del choro», il cui abbattimento è ordinato ai «fabbrimurari» Antonio della Torre, Nicola della Noce e Francesco Capra il 7 maggio 1573 e ripetuto il 16 marzo 1576.²⁰⁷

Tornando allo stile dell'ancona, in sintonia con l'ipotesi attributiva, c'è una pagina recente che sintetizza le coordinate culturali di Antonio e Giulio Campi nel sesto decennio del Cinquecento: «Bisogna ricorrere a un *flash-back* per ricostruire con l'ausilio di qualche altro appiglio cronologico la seconda metà degli anni Cinquanta, durante la quale già si avvertono i sintomi della divaricazione in itinere tra i fratelli e contestualizzare in maniera più adeguata le fasi del rinnovamento stilistico di Antonio Campi. Il 15 giugno del 1559 Giulio riceve un pagamento “a conto delle statue di stucho et altre opere fa nella chiesa” di San Sigismondo a Cremona: a questa data la bottega dei due è ancora accorpata (e infatti dall'anno successivo cominceranno i pagamenti diversificati) e la critica, giustamente, ha da tempo riconosciuto la mano di Antonio nell'esecuzione dei vari rilievi. Negli anni precedenti, sempre in San Sigismondo, Giulio aveva firmato da solo l'ultima campata nel 1557: qui la *Pentecoste* rappresenta uno dei vertici nell'illusionismo prospettico nell'Italia settentrionale, tra scorci vertiginosi e tavolozza vivacissima in cui si avverte “il sovrapporsi al modello giuliesco dell'influenza di Primaticcio”. Una simile realizzazione presuppone

205. Per Bartolomeo Ammannati a Padova si vedano L. Attardi, in *La bellissima* 1999, pp. 221-225, n. 14; CHERUBINI 2011, pp. 60-65, figg. 15-24.

206. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1104; notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2583; SACCHI 1872, pp. 241-242; R. Miller, in *I Campi* 1985, p. 472, nn. 302-304, 306.

207. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, ff. 1102, 1104; BELLOTTI 1985, p. 405.

il contatto con l'ambiente mantovano post Giulio Romano, le regole della diminuzione prospettica teorizzate dall'amico Cristoforo Sorte, Primaticcio: a Mantova infatti Giulio Campi, dopo aver affrescato gli *Amori di Giove* in un ambiente di Palazzo Aldegatti estremamente compromesso dal punto di vista conservativo, era stato cooptato nell'impresa del 1552-1553 per il nuovo arredo degli altari della cattedrale, fornendo una pala con *San Gerolamo* dispersa non senza aver lasciato tracce durature nell'immaginario dei cremonesi. Ma "se le esperienze giuliesche sono servite quale punto di partenza, come mostra lo studio d'insieme per la *Pentecoste* dell'Accademia Carrara di Bergamo, in cui gli apostoli sono collocati su di una balaustra sormontata da colonne tortili, l'esito finale appare più complesso. Nell'affresco l'architettura sparisce quasi completamente dietro le figure, toccate dall'influenza del Correggio, mentre i disegni preparatori per due degli apostoli rivelano una inequivocabile familiarità con quel particolare modo di scorciare la figura, risolvendola in un cumulo di panneggi che è soluzione di origine primaticcesca". Tutta la decorazione della campata, comprese le *Storie bibliche*, i *Profeti* e la più tarda (1563) *Annunciazione* nella controfacciata, nonostante alcune proposte volte a riconoscere la collaborazione del fratello Antonio, spettano per ideazione ed esecuzione a Giulio. Sono altre le imprese che vedono protagonista nello stesso momento, con maggiore autonomia esecutiva, Antonio, e si tratta di affreschi profani che segnalano ulteriormente la sua "familiarità con il repertorio decorativo bellifontano": nel 1557 gli *Amori degli Dei* nella villa di Adalberto Pallavicino a Torre Pallavicina "sono narrati entro cornici a cartiglio affiancate da coppie di divinità che siedono su grandi cartocci ornati di ghirlande e mascheroni, con soluzioni ispirate dalla Galleria di Francesco I e prossime, nell'interpretazione del modello, allo spirito di Lelio Orsi". Sul finire del sesto decennio del secolo gli affreschi di San Sigismondo, la decorazione di Torre Pallavicina, quella di due soffitti in Palazzo Maggi a Cadignano, insieme al *Ritratto di Ottavio Farnese in armatura e paggio* conservato nei Musei Civici di Piacenza, segnano un momento della produzione campesca caratterizzato da una temperatura qualitativa elevatissima e da sperimentazioni illusionistiche collegate al Primaticcio. È anche una fase di intensa consonanza stilistica fra Giulio e Antonio Campi e, di conseguenza, di una certa difficoltà nel riconoscimento delle mani dei due fratelli, fra i quali, tuttavia, sembra che la guida progettuale debba essere ancora in parte accreditata al maggiore. Allo stato recente degli studi, se la decorazione di San Sigismondo è imputabile, dal punto di vista esecutivo, al solo Giulio (al quale spettano anche il ritratto piacentino, la tela con l'*Annunciazione* in Sant'Agostino a Cremona e il *Sacrificio di Marco Curzio* della pinacoteca), Antonio dovrebbe essere il responsabile unico a Cadignano e Torre Pallavicina, "il primo eccezionale prodotto della piena maturità", dove tuttavia le soluzioni fortemente illusive messe in opera non vedono estranea la progettazione giuliesca".²⁰⁸

Alla luce di queste considerazioni è certo valida la proposta di Alessandro Nova di riconoscere una progettazione campesca per l'ancona, a date tuttavia anticipate rispetto a quanto

208. TANZI 2008, pp. 4, 8.

ipotizzato e contemporanee all'esecuzione della pala di Bernardino Gatti: anche in questo caso, proprio per i rapporti tra i fratelli nel sesto decennio, non è da escludere la possibilità di una partecipazione di Giulio Campi. Sono molto eloquenti, a questo proposito, i confronti non solo con gli stucchi di San Sigismondo, ma anche con alcuni degli *Apostoli* più espressivi di Santa Margherita, riesaminati di recente da Jacopo Stoppa; come, per esempio, *Mattia* [fig. 55], *Simone, Filippo e Giacomo Maggiore*, che fanno parte della medesima congiuntura stilistica.²⁰⁹

Si pone invece il problema della realizzazione vera e propria del manufatto, perché va detto senza reticenze che questo capolavoro ligneo è la principale impresa di scultura del manierismo a Cremona giunta fino a noi. Per ragioni che sfuggono, nella città lombarda mancano totalmente sia la scultura monumentale in marmo che quella in bronzo; il Cinquecento appare totalmente sguarnito e le principali imprese sono quelle in terracotta e stucco analizzate da Nova quasi trent'anni fa. In assenza di documenti che ne certifichino la paternità, ci sono varie ragioni che indirizzano sul nome di Giuseppe Sacca quale possibile candidato. Il Sacca, come si è visto, esegue il coro ligneo in noce ed è attivo in altre occupazioni per conto dell'abate; è in dirette e documentate relazioni con Giulio e Antonio Campi per importanti lavori di tarsia, intaglio e progettazione architettonica. Lo stile evidenziato dagli intagli è compatibile con quello delle sue maggiori imprese, *in primis* con la cassa dell'organo del Duomo di Cremona e le due gigantesche figure di telamoni che reggono l'architrave, così vicine a certi disegni di Antonio Campi agli Uffizi (per esempio: inv. 1638 Orn).²¹⁰ A queste date, inoltre, si è diradata la presenza di altri marengoni all'altezza di una commissione di questa complessità e di queste dimensioni: più tardi emergerà una nuova generazione di maestri di legname attrezzata per lavori di grande impegno, ma nei vent'anni a cavallo della metà del Cinquecento, dal 1540 al 1560, i nomi che compaiono nei documenti sono sostanzialmente quelli di Giuseppe Sacca e dei De Venetiis. Di Cristoforo de Venetiis, oltre al coro in San Prospero a Reggio Emilia, con la collaborazione del figlio Giuseppe, conosciamo l'«altarone» intagliato e scolpito nel 1543 per la parrocchiale di Zuccaro in Valsesia, nel quale Giovanni Testori vide «un Bernardino Campi convertitosi alla scultura»: un'opera il cui livello qualitativo non sfiora quello dell'ancona cremonese.²¹¹ Di Giacomo Filippo, detto il Pretino sappiamo che nel 1555 esegue la perduta ancona lignea dell'*Elemosina di Sant'Omobono* di Giulio Campi [fig. 35] per la chiesa cremonese dedicata al patrono, ora nella parrocchiale di Ca' de Soresini; ci resta invece quella, molto bella, del 1564 per l'*Annunciazione* del Sojaro in San Sigismondo, che non dimostra agganci stilistici con quella di San Pietro al Po.²¹² A queste date, inoltre, Bartolomeo «De Vianinis», padre del celebre pittore e architetto Antonio Maria Viani, non sembra avere ancora commissioni di rilievo; così altri artisti di indubbio valore come Paolo Maltempi e Gerolamo Mori, autori

209. STOPPA 2008, pp. 139-147, figg. 1, 7-9, 20.

210. Si veda TANZI 1999, pp. 118-120, nn. 68-69 (è schedata anche la *Cariatide* inv. 941 E).

211. MONDUCCI 1961-1964, pp. 237-277; PUERARI 1967, p. 82; TESTORI 1985, pp. 70-72, 202-205, figg. 33-34, 175; *Due capolavori* 2005.

212. L. Bellingeri, M. Tanzi, in *Omobono* 1999, pp. 57-59, n. 2.11; FERRARI 1974a, p. 260.

della cassa dell'organo di San Sigismondo, su disegno di Bernardino Campi, a partire dal 1567.²¹³ Si potrebbe, al limite, ipotizzare l'intervento di un artista forestiero, ma manca documentazione al proposito e non mi pare di conoscere, per questo momento, altre sculture lignee in Valpadana che abbiano caratteristiche stilistiche analoghe a quelle, estremamente peculiari, dei due *Santi* e dell'allegoria della *Chiesa* in San Pietro al Po.

Quella di Giuseppe Sacca, quindi, è un'ipotesi che necessita di ulteriori conferme, in primo luogo documentarie, poi sull'effettiva capacità del maestro di intagliare sculture così in grande e di affrontare a questi livelli qualitativi la terza dimensione. Diversi spunti sembrano comunque convergere sul suo nome, non ultimo il coinvolgimento in prima persona in imprese condotte dai Campi, come il colossale organo del Duomo, l'ancona dell'altare maggiore e le tarsie per San Sigismondo, i lavori per il Battistero, le tarsie rimontate nel pulpito di San Pietro al Po, la partecipazione al cantiere di Torre Pallavicina. Si potrebbe anche obiettare che in un impegno di questo livello manca del tutto il coinvolgimento dell'autore del dipinto destinato al centro dell'imponente ancona, e in effetti non è documentata un'attività di scultore o plastificatore di Bernardino Gatti, peraltro sempre in buoni rapporti con i Campi. Voglio comunque segnalare, solo per mera suggestione, un disegno con un'antica attribuzione al Sojaro passato sul mercato antiquario londinese nel 2004, che è stato riferito, sia pure con un punto interrogativo, a Giulio Romano.²¹⁴ Non si tratta di *San Bartolomeo*, ma di *San Tommaso* [fig. 70], come testimonia la lancia che regge nella destra, e rientra a pieno titolo nello spinoso problema dei rapporti tra Bernardino Gatti e Giulio Romano. Un foglio così spinge a riflettere sulla lunga durata dell'influsso di Giulio Romano per le due sculture dell'ancona cremonese, che rimandano in qualche modo alla Sala dei Giganti in Palazzo Te; ma anche sul fondo tardo-raffaellesco che impronta una simile figurazione, con personaggi in diretto rapporto con le colonne come nelle Stanze Vaticane o negli arazzi per la Cappella Sistina; mentre emerge ancora una volta, se la traccia campesca è corretta, la declinazione patetica dei volti degli Apostoli, derivati dal *Laocoonte* [figg. 58, 61, 62].²¹⁵

Una scelta singolare, poi, è quella di mettere a oro l'ancona e l'immagine della *Chiesa*, e invece ad argento – e non a bronzo – le statue degli Apostoli e degli angeli, come se si trattasse di un'immensa opera d'oreficeria: una pace gigantesca. Forse un significato può essere ricercato nella corrispondenza con i metalli preziosi che compongono le due chiavi di San Pietro.²¹⁶ Non è meno interessante, anche dal punto di vista cronologico, il parallelo di carattere iconografico con le già ricordate ante d'organo del Moretto per San Pietro in Oliveto, oggi nel Seminario Diocesano di Brescia; che all'esterno raffigurano *San Pietro e San Paolo che sostengono la Chiesa* [fig. 71]. La Chiesa, negli anni delle tempere bresciane,

213. GIULIANI 1997, pp. 75-77; NISOLI 1995, pp. 9-16.

214. Christie's, London, 10 dicembre 2004, lot. 301; CIRILLO 2008, p. 25, fig. 18.

215. Sulla conoscenza del *Laocoonte* da parte di Antonio Campi si vedano TANZI 2005, pp. 130-132, figg. 14-16; 2008, pp. 9, 35, nota 25, figg. 7-8; KONEČNÝ 1999, pp. 104-107.

216. Per l'uso di metalli preziosi nella scultura monumentale, in questo caso in quella barocca romana, rimando a MONTAGU 1996.

1545 circa, e dell'ancona cremonese, 1555-1557 circa, è ancora in pericolo, scossa dalle eresie e in preda alle inquietudini: Cremona, con la sua diocesi, come si è ricordato, è «il centro massimo del “luteranesimo” lombardo», e proprio dal monastero retto da Colombino, nel 1550, scappano cinque canonici per rifugiarsi nei Grigion. Nel complesso che orna la cappella maggiore del tempio il ruolo di San Pietro ha una valenza fondamentale e la sua immagine è replicata per ben due volte, in pittura e scultura. Non credo che si tratti di una scelta casuale, ma che intenda ribadire con decisione l'autorità della Chiesa, simboleggiata dall'Apostolo, in un momento di grave difficoltà. Proprio a Cremona la Chiesa è esposta a clamorosi attacchi anche sul versante dell'iconografia: è nota la lettera del 9 luglio 1539 al podestà di Cremona in cui il governatore di Milano Alfonso d'Ávalos, marchese del Vasto, stigmatizza come «cosa veramente scandalosa et degna di esemplare provvisione» l'episodio del mercante Pietro Martire Sambugato, il quale aveva fatto dipingere sul camino di una sala della sua casa «Giesu Cristo N. S. con li dodeci Apostoli in circuito, ciascuno di loro con le chiavi in mano»; e ne ordina, una volta verificata l'accusa, l'arresto.²¹⁷ Come sintetizza Salvatore Caponetto, è «un gesto polemico di chiaro sapore luterano contro il primato di Pietro e del papa, suo “successore”, divenuto l'argomento principe di tutti i difensori dell'ortodossia».²¹⁸ Parafrasando quanto è stato scritto per le tele del Moretto, anche l'ancona di San Pietro al Po è un manifesto di riaffermazione della forza della Chiesa di fronte all'attacco dell'eresia.²¹⁹

Alla data 1579, invece, si è in piena Controriforma; è finito da tempo il Concilio di Trento, la Lega Santa ha vinto la battaglia di Lepanto, e la Chiesa non ha più bisogno di sostegni: è trionfante. Sarebbe del tutto anacronistico concepire, anche dal punto di vista storico, iconografico e dottrinale, un simile monumento.

1556 - LA «CAPELLA MAGNA»

Colombino si è, per così dire, «portato avanti»: nel febbraio 1556, ha già commissionato l'ancona da porre «ad altare maius» nella sua chiesa, quando la «capella magna» non è ancora entrata, a tutti gli effetti, nella sua disponibilità. Lo sarà nel dicembre dello stesso anno a seguito di una convenzione stipulata tra l'abate e Bartolomeo e Paolo Fodri, figli del defunto Antonio Maria e nipoti di Benedetto Fodri – dal quale prende le mosse, trent'anni prima, la vicenda della cappella –, che ne detengono il giuspatronato.²²⁰

217. CHABOD 1938, pp. 317, 319, 401, n. 25. Lo studioso riporta inoltre il terzo capo delle eresie contemplate dall'ordinanza dell'inquisitore di Cremona, fra Gerolamo da Vercelli, in data 29 marzo 1539: «Item quemlibet sacerdotem posse absolvere a quoque casu, quia papa non potest sibi reservare casus. Cum potestas data Petro a Christo in verbo tibi dabo claves etc. sit data omnibus sacerdotibus vel Petro in persona omnium sacerdotum».

218. CAPONETTO 1997, p. 56.

219. GUAZZONI 1981, pp. 47-49.

220. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1085; 23 dicembre 1556. Si veda BONETTI 1923, pp. 60-61.

Benedetto Fodri era un ricchissimo finanziere, come emerge dal testamento e dai numerosi documenti che accompagnano la sua vita; uno dei personaggi più influenti della Cremona tra Quattrocento e Cinquecento: tesoriere ducale, fabbricere della cattedrale, proprietario e riformatore di uno dei palazzi più celebri dell'architettura del Rinascimento lombardo. Il nobile muore il 5 aprile del 1523, dopo avere fatto testamento il 19 febbraio (1522 *ab incarnatione*); le sue volontà riguardo la cappella di San Pietro al Po, di cui tace il testamento, emergono quasi subito dalle commissioni di opere d'arte per ornare l'ambiente, promosse dagli eredi.²²¹ A pochi giorni dalla morte, il 18 aprile dello stesso 1523, il figlio di Benedetto, Antonio Maria Fodri, commissiona a Boccaccio Boccaccino una grande pala d'altare: «unam anconam *reponendam in capella quam construit facere intendit* prefatus d. Antonius Maria in ecclesia S. Petri de Pado Cremonae *et que erit capella maior* in dicta ecclesia [i corsivi sono miei]». ²²² Il 5 aprile 1524 Antonio Maria e il fratello Bartolomeo Fodri, convengono che, nella «capella magna [...] in dicta ecclesia que se extendere in horto dicti monasterii iuxta designum super inde factum», oltre ad allestire quella «anchonam honorificam et pulchram ad laudem predicti reverendi domini abbatis» già richiesta al Boccaccino, si debba erigere sul lato verso la sagrestia anche un'arca marmorea a muro, sotto la quale collocare un sepolcro o tumulo terragno, dove seppellire Benedetto e tutti gli eredi «usque in infinitum». ²²³ Sopra l'ancona, l'arca, il sepolcro e l'altare possono essere apposti i nomi di Antonio Maria e Bartolomeo, i quali devono provvedere a una cospicua dotazione in solido dell'altare, oltre a corredarlo di calici, patere e paramenti sacerdotali recanti le insegne di Benedetto. L'abate di quell'anno, alla cui lode è dedicata l'ancona, è Giovanni Giacomo da Sissa; alla stipula della convenzione tra i canonici compare anche il giovane Colombino.

In un documento del 29 aprile 1544 sono riassunti i termini dell'atto del 1524, con particolare riferimento alla dotazione pecuniaria dell'altare; segue una revisione molto accurata dei conti di quegli anni per l'altare, e la permuta di una certa cifra di denaro, dovuta dal «magnificus iurisconsultus» Antonio Maria Fodri, con una «petia terae arratae» di venti pertiche in località Cappellana, poco distante da Cremona, detta Campo del Bosco, «ad benefittius comodus et utilitates monasterii». ²²⁴

Si arriva alla convenzione del 23 dicembre 1556: come si è visto, i lavori nella cappella maggiore e nel coro sono già stati in gran parte appaltati e in corso d'opera, quando non

221. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Francesco Sordi, f. 456. Sbagliano GUSSALLI 1916, p. 85; e BONETTI 1923, pp. 57-58, sul fatto che le volontà di Benedetto Fodri circa l'erezione della cappella siano espresse in questo documento, che non ne accenna minimamente. BONETTI 1930, pp. 340, 348, prima si corregge rispetto a quanto affermato nel 1923, per poi smentirsi poche pagine più avanti.

222. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Francesco Sordi, f. 457; GUSSALLI 1916, p. 86, nota 1; PUERARI 1957, pp. 215-216; *Regesto* 1985, p. 458, n. 12. La trascrizione migliore del documento è nella tesi che Mario Soldati discusse con Lionello Venturi a Torino nell'autunno 1927; si veda SOLDATI 2009, pp. 90-91, n. 24.

223. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Francesco Sordi, f. 457; GUSSALLI 1916, pp. 85-86, nota 3; BONETTI 1923, pp. 57-61.

224. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Chiaraschi, f. 640; BONETTI 1923, p. 60.

ultimati; Antonio Maria Fodri è morto, e gli interlocutori dell'abate sono ora i suoi figli Paolo e Bartolomeo, anche a nome dei fratelli Benedetto e Ludovico. Anche in questo caso si prendono le mosse dall'atto del 1524: una volta verificate tutte le clausole del vecchio contratto e dovendo rinnovare la chiesa («cum primum dicta ecclesia Sancti Petri fuerit reformata, nam ipsa ecclesia venit reformanda»), le due parti raggiungono un accordo amichevole per liberare da ogni onere e obbligo i fratelli Fodri nella costruzione della nuova cappella maggiore («faciendi dictam capellam magnam») e nella manutenzione e conservazione dei paramenti e degli arredi sacri. L'abate e i canonici sono obbligati a costruire, a spese del monastero, il sepolcro «in uno loco eminenti dictae ecclesiae extra tamen chorum seu dictam capellam magnam». Sono anche tenuti ad assegnare una nuova cappella nella chiesa ai fratelli Fodri e ai loro eredi, che dovranno tuttavia munire con debiti paramenti l'altare. L'ancona che orna l'altare maggiore, infine, deve essere spostata dall'attuale collocazione e sistemata sul nuovo altare a spese del monastero.

Il documento lascia intuire in primo luogo che, alla determinazione di Colombino di intervenire in maniera decisiva sulle sorti, edilizie e artistiche, del suo monastero, fa da contraltare la progressiva rarefazione delle nuove generazioni dei Fodri nella vita economica della città. Se già nel 1544 Antonio Maria decide di saldare la dotazione dell'altare maggiore mediante la permuta di un appezzamento agricolo, nel 1556 i suoi figli preferiscono abbandonare quest'onere: passano altri vent'anni e Paolo e Bartolomeo Fodri saranno costretti a svendere alle monache di Santa Maria di Valverde, canonichesse regolari lateranensi, anche il palazzo avito. La cappella entra quindi nella dotazione dei canonici, i lavori sono già iniziati e hanno permesso di stabilire anche, in linea di massima, le linee architettoniche precedenti al rinnovamento degli anni Settanta. Colombino ha già commissionato da tempo al bresciano Gaspare da Cairano tutti i materiali marmorei e lapidei necessari «pro faciendam ecclesiam dicti monasterii Sancti Petri»; se non che il cantiere subisce un'interruzione: le carte d'archivio tacciono per diversi anni; si ricomincia a parlare di lavori soltanto il 23 agosto 1563.

Il lungo silenzio è interrotto il 12 ottobre 1562 da una lettera di Troilo Rossi, conte di San Secondo, a Ercole Gonzaga: il nobile parmense caldeggia vivamente al protettore dei canonici lateranensi un suo «carissimo amico pittore valente il quale volentieri metteria memoria di se in quella fabrica di San Pietro di Cremona [...]. Questo è messer Hercole detto il Procaccino da Bologna che ha dipinto assai non solamente in Bologna, ma et in Roma, et in Firenze, et da cinque, o sei anni in qua in Parma dove ultimamente ha fatto le sportelle dell'organo della chiesa maggiore di quella città, che sono riputate da chi se ne intende cose degne, et rare. Li reverendi padri ponno havere informatione di esso da maestro Bernardino Soiaro pittore cremonese di buona riputatione, dico grandemente buona [...]».²²⁵ La missiva, non ancora entrata in circolo negli studi cremonesi, rappresenta una testimonianza importante della fama extracittadina del cantiere di San Pietro al Po sotto

225. ASMn, AG, b. 1943; BASTERI, ROTA 1994, pp. 177-179, nota 28.

la guida di Colombino, e un tentativo di aggancio, per vie traverse, che non sembrerebbe andato a buon fine – almeno in assenza di ulteriori conferme documentarie –, di un altro pittore bolognese con Cremona, dopo il misconosciuto Domenico De Siccis in San Sigismondo e prima dell'arrivo di Orazio Samacchini in Sant'Abbondio, in una trama di rapporti tra le due città ancora da scrivere.

Dopo il fervore che, dal 1554 al 1557, ha animato l'area della cappella maggiore e del coro, dopo l'acquisto di marmi e pietre «pro faciendam ecclesiam», sembrerebbe a tutti gli effetti inconcepibile e ingiustificato l'improvviso stop ai lavori e alle imprese decorative decretato dai documenti. Esiste però una spiegazione; c'è una priorità nei pensieri del Rapari che relega in secondo piano, per un certo periodo, la ricostruzione della chiesa, ed è un'impresa imponente che impegna per quasi un decennio le risorse dei canonici: la realizzazione della roggia che, dal nome dell'abate, si chiamerà Colombina [figg. 82-83]. La lunga e inspiegabile battuta d'arresto in un cantiere all'apparenza avviatissimo, trova giustificazione in un'impresa costosissima – quanto lungimirante per l'economia del monastero – di ingegneria idraulica direttamente collegata alla fonte di reddito principale dell'economia cremonese, l'agricoltura. La pianura cremonese è un reticolo di canali e lo sfruttamento delle risorse idriche è importantissimo, non solo per l'irrigazione dei propri terreni – e il patrimonio fondiario dei canonici lateranensi di San Pietro al Po è davvero ingente –, ma anche per la rendita derivata dalle concessioni di accesso alle acque irrigue all'aristocrazia fondiaria del territorio.²²⁶

Come si è accennato nelle note biografiche sul Rapari, la creazione di questo «acqueductus nobilis et amplius» di oltre una quarantina di miglia nel territorio della provincia cremonese da Acqualunga Badona a Calvatone – ed è molto suggestivo seguire il sopralluogo effettuato dal podestà di Cremona, Danese Filiodoni, il 30 maggio 1557, lungo tutto il corso della Colombina – impegna il monastero in uno sforzo economico estremamente oneroso, più di settantamila lire tra il 1555 e il 1564, frutto di una tambureggiante raccolta di fondi presso l'aristocrazia cittadina.²²⁷ Se si scorrono le filze di Ercole Bernardi, il notaio di fiducia dei canonici per buona parte del secolo, soprattutto negli anni tra il 1560 e il 1563, si resta colpiti dalla vera e propria adunata di nobili, istituzioni laiche ed ecclesiastiche e semplici cittadini impegnati in donazioni a favore della creazione della roggia, secondo atti notarili che iterano con il linguaggio burocratico dell'epoca le medesime formule (dove la roggia prende origine, il suo percorso, dove si getta nell'Oglio), nelle quali il ruolo di Colombino, vero motore dell'operazione, è sempre evidenziato («facta et constructa per reverendum dominum don Columbinum»)²²⁸ Sulla rilevanza, anche politica, dell'impresa, e le strategie messe in atto, mi rifaccio alle recenti parole di Potito D'Arcangelo: «A promuovere e

226. Sulle acque cremonesi in età spagnola si vedano BELLABARBA 1985; PETRACCO 2006, pp. 190-219.

227. ASCr, Ospedale di Santa Maria della Pietà, San Pietro al Po, b. 15.

228. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, ff. 1088-1092; si veda inoltre ASCr, Ospedale di Santa Maria della Pietà, San Pietro al Po, b. 15, n. 8; quest'ultimo è un libretto di conti in cui sono riportate le spese compiute per la Colombina dal 12 aprile 1555 al 18 settembre 1564.

portare a termine l'impresa furono Colombino stesso e la casa cremonese, non l'ordine, che operò più che altro in risposta agli input provenienti dai canonici cremonesi, a loro volta continuamente sollecitati dagli ufficiali cittadini. Questi agirono sia autonomamente che su pressante sollecitazione del Senato, vigile nel non farsi estromettere dai locali nella gestione delle acque e caparbioso nel far sentire il fiato sul collo dei canonici e degli ufficiali cremonesi sia prima che dopo il termine dei lavori. Nemmeno la Santa Sede ed il vescovo rimasero fuori dai giochi. Da tempo Roma era riuscita a proporsi come referente stabile ed ineludibile tanto del monastero quanto dell'ordine tutto». ²²⁹

1563 - COLOMBINO ARCHITETTO ?

Due fonti settecentesche, Desiderio Arisi e Giambattista Biffi, danno la notizia della ripresa dei lavori nella chiesa del monastero; trascrivono un documento del 23 agosto 1563, rinvenuto nella cassetta 3 dell'archivio della canonica, con le spese della Fabbrica di San Pietro, ora disperso: «Si fa noto a chi leggerà il presente scritto, come al reverendo padre d. Colombino da Cremona, abate nel monisterio de Santo Pietro da Po, sia acordato co. maestro Augustino da Covo mantovano a far la gesia in quello modo e forma secondo al disegno fatto per il reverendo padre abate, cioè per la detta gesia con cinque capelle per ogni banda». ²³⁰

In base a questo documento l'abate entra a pieno diritto, per la storiografia locale, nel novero degli artisti cremonesi; così Giambattista Biffi: «penso che il maggiore elogio e la più adeguata idea che dare si possi del valor sommo di questo prelado nell'architettura sia il dire ch'egli ideò la gran chiesa nostra di S. Pietro al Po la quale fu edificata con suo disegno e se moltissimi intelligenti la prendono per opera di Palladio tanti sono i pregi di questa, l'esattezza delle proporzioni, la sveltezza, la maestà, la perfezione in ogni cosa, conviene pur confessare che non lontana dalla sublimità di Andrea fosse la scienza in architettura del nostro Rapari». In più, all'inizio del Seicento Pellegrino Merula assegna la volontà del rinnovamento al Vida: «la chiesa fu edificata da fondamenti dalli stessi canonici, persuasi particolarmente da Girolamo Vida cremonese vescovo d'Alba, poeta et oratore famosissimo». ²³¹ Né Arisi né Biffi, tuttavia, hanno riportato in maniera completa il documento del 1563; lo fa, alla fine dell'Ottocento, l'anonimo estensore del fascicolo *La chiesa dei SS. Giorgio e Pietro in Cremona. Relazione storico-artistica*, stampato a Cremona nel 1884, una piccola miniera di notizie relative a varie vicende di un monumento sul quale le carte d'archivio sono spesso reticenti. Veniamo a sapere che la cassetta 3 è stata in parte trascritta nel 1716 (dallo stesso Desiderio Arisi?); che il documento del 23 agosto 1563 prosegue con le misure delle cappelle e del tempio «[...] cioè far la detta chiesa con cinque cappelle, per ogni banda larghe undici brazza eccetera. Ancora, il corpo di detta chiesa sarà largo

229. D'ARCANGELO 2012, pp. 386-387.

230. ARISI, *Galleria*, cc. 31-32; BIFFI 1988, p. 173.

231. MERULA 1627, p. 173.

brazza 33 in 34 et longo brazza 68 vel circa a prezzo di scudi d'oro 4.800 con altri patti però favorevoli al detto Augustino ecc.»; che il 25 agosto dello stesso anno «cominciarono a scavarsi fondamenti per la fabrica della chiesa di S. Pietro di Po di Cremona. Di poi, a' 31 del detto mese, il P. Don Colombino Abate vestito in pontificalibus, co' suoi suddetti canonici regolari fece la benedizione della prima pietra e la cerimonia, come nel pontificale. Fu posta la prima pietra nel fondamento della facciata della detta chiesa verso S. Marco». ²³²

Alla luce delle notizie, sia pure parziali, fornite da Arisi e Biffi, tutte le guide dell'Ottocento e del primo Novecento concordano nel riferire all'abate il progetto dello stato odierno della chiesa, non tenendo in considerazione il crollo del 1573 e la ricostruzione successiva. ²³³ Alfredo Puerari riporta però in luce l'attribuzione seicentesca dell'attuale *facies* del tempio a Francesco Dattaro detto il Pizzafuoco, fornita da Giuseppe Bresciani («fabricò [...] la chiesa di Santo Pietro de' canonici regolari lateranensi, che d'una nave sola la ridusse a tre come hoggidi si vede»). ²³⁴ Dopo i buoni studi prodotti in occasione della mostra de *I Campi* da Aurora Scotti e Camilla Bellotti, ²³⁵ il ruolo di Francesco Dattaro nel panorama cremonese è stato, in anni più recenti, ampliato in maniera ingiustificata, facendo diventare il Pizzafuoco una sorta di *deus ex machina* di tutta l'architettura cremonese del Cinquecento. Gli si assegna così, arbitrariamente e senza alcuna base documentaria o stilistica, anche la riforma degli anni Cinquanta-Sessanta di San Pietro al Po, attuata da Colombino Rapari, che precede quella degli anni Settanta che il Bresciani, a metà Seicento, attribuisce al Dattaro, il quale muore nell'aprile 1576. ²³⁶

Sulla base dei pochi documenti a disposizione, delle vicende del religioso nei ruoli della congregazione per quanto riguarda la «politica centralizzata in campo architettonico» dei canonici lateranensi; una volta verificata negli *Acta* della Biblioteca Classense di Ravenna la bontà delle considerazioni della Werdehausen, si possono tentare alcune brevi riflessioni sull'architettura della chiesa edificata da Colombino, precocemente abbattuta per il crollo della volta della navata, e ricostruita molto rapidamente, secondo altri intendimenti, negli anni successivi, quando alla guida del monastero è Eusebio Ala da Cremona.

Dopo i lavori della metà degli anni Cinquanta, avviati dall'area presbiteriale verosimilmente per poter consentire il regolare svolgimento delle funzioni, e la lunga interruzione dovuta alla priorità assegnata all'impresa della Colombina, bisogna dare il giusto peso al documento del 1563, per quanto conosciuto solo in trascrizione. Colombino affida il disegno per l'erezione di una nuova chiesa a navata unica, con cinque cappelle per ogni lato, al mantovano Agostino

232. *La chiesa* 1884, pp. 14-15.

233. Si veda la rassegna bibliografica in BELLOTTI 1985, pp. 404, 407, nota 1. Si distingue per la consueta prosopopea Giuseppe PICENARDI 1820, pp. 235-239, che si produce in una tirata sul disordine architettonico della facciata. Viene da pensare alle capriole nella tomba di un illuminista di stampo europeo come Giambattista Biffi: la sua sceltissima collezione infatti andrà in eredità a un simile personaggio (e al gemello Luigi Ottavio), di un'insopportabile e provincialissima pedanteria, agli antipodi della cultura raffinata e dello spirito caustico del conte. Sui gemelli cremonesi si vedano le meravigliose perfidie di Giampaolo Dossena, in *Guida* 1968, pp. 191-192).

234. PUERARI 1967, pp. 94, 146, nota 208; BRESCIANI 27, p. 37.

235. SCOTTI 1985, pp. 378-380; BELLOTTI 1985, pp. 404-408.

236. FALIVA 2003.

da Covo, erede di una dinastia di muratori originaria del borgo bergamasco, *ab antiquo* nella diocesi di Cremona, attivo dagli anni Trenta a Mantova – nell'aprile 1531 per la «fabrica nova» in castello, alla vigilia delle nozze di Federico II Gonzaga con Margherita Paleologa; nel 1535 per la costruzione del monastero della Cantelma, retto da canonichesse regolari lateranensi; nel 1536 ancora per le fabbriche – nei cantieri gonzagheschi di Giulio Romano al seguito del padre, il più noto Giovanni Battista.²³⁷ Sconcerta la mancanza di notizie di Agostino per quasi un trentennio, tra il 1536 e il 1563, anni che per ora risultano scoperti dal punto di vista documentario: chissà che non sia stato per qualche tempo a Landshut; ma forse è giusta l'impressione di Carlo D'Arco sul fatto che Agostino fosse l'esecutore delle «altrui invenzioni». Con questo non si vuole naturalmente proporre, per la figura del religioso cremonese, un'attività progettuale nel campo architettonico a tempo pieno, ma che Colombino fosse molto di più di un dilettante di architettura sono le fonti della congregazione a testimoniare. Come già segnalato nell'ambito delle vicende biografiche, si hanno numerose conferme del fatto che il Rapari fu «uno dei più significativi promotori della costruzione di edifici in questo periodo della storia della congregazione» (Modesti). Nel 1548 e nell'anno successivo è commissario per la ricostruzione del monastero di Sant'Agostino a Piacenza,²³⁸ nel 1549 deve compiere un sopralluogo per decidere sulla prosecuzione del cantiere di San Giovanni Battista a Ferrara e fornire direttive per la fabbrica del monastero di Treviso; mentre nel 1550 è nella commissione per Santa Maria in Porto a Ravenna «ut videant et determinent modellum [...] ecclesie Ravenne construende».²³⁹ Nel capitolo del 1562 è nominato, insieme al rettore Gaspare da Milano, commissario per la costruzione del monastero di Santa Croce a Mortara: «ut fieri faciat modellum monasterii Mortarii faciendi»; nel 1566 si riparla della «constructione ecclesie et Monasterii sui secundum modum et formam sibi tradendam per reverendes patres dominum Gasparem mediolanensem rectorem modernum, dominum Marcum Antonium placentinum visitatorem et dominum Columbinum de Cremona abbatem Cremonae».²⁴⁰

È quindi da pensare che corrisponda a verità la notizia che il disegno della chiesa sia stato fornito da Colombino in persona; come ha sottolineato la Werdehausen, «i canonici non definirono mai [...] disposizioni vincolanti per gli edifici da costruire, ma, attraverso l'istituto del capitolo generale, cercarono di controllare tutti i progetti e, così facendo, di determinare una politica centralizzata in campo architettonico. [...] Ciò nonostante l'ordine, evidentemente, non fu interessato a sviluppare prototipi architettonici per i propri monasteri così come fecero gli ordini della riforma cattolica nella seconda metà del Cinquecento. La

237. Su Agostino, «educato dal padre agli studi di architettura, fu costretto per trovar modo di vivere ad eseguire le altrui invenzioni», oltre a D'ARCO 1857, II, pp. 264-265, si veda soprattutto la documentazione raccolta in *Giulio* 1992, I, pp. 370, 375, 413, 417-419, 422, 424, 428, 437, 449, 452, 466, 472, 478, 481, 658, 694. Per il padre Giovanni Battista, e i rapporti con Bernardo Cles, si veda GABRIELLI 2004, pp. 75-79.

238. BCR, *Acta* 222, cc. 107v, 108v, 120; *Acta* 223, c. 5v; SCOTTI 1981, p. 76, nota 21; ADORNI 1982, pp. 381-382; BELLOTTI 1985, p. 405; WERDEHAUSEN 1997-1998, pp. 339-340, nota 56; MODESTI 1998-1999, pp. 125, 128-129.

239. BCR, *Acta* 222, cc. 118, 119v; *Acta* 223, c. 6v; MODESTI 1998-1999, pp. 125, 128-129.

240. BCR, *Acta* 224, c. 78v; *Acta* 225, c. 39v; WERDEHAUSEN 1997-1998, p. 343, nota 64.

politica edilizia centralizzata non si esprime necessariamente nell'adozione di una tipologia che determinasse analogie formali nelle varie costruzioni, bensì piuttosto in un linguaggio architettonico che volle dimostrare la scelta culturale di fondo per la qualità artistica e per le formule più avanzate contro la tradizione». ²⁴¹ In diverse circostanze, e anche per quanto riguarda il chiostro della stessa San Pietro al Po, i canonici si affidano ai migliori architetti disponibili sulle singole piazze, ma nella maggior parte di questi casi c'è una documentazione precisa al proposito. Se a Cremona, in un documento ufficiale, si afferma che il disegno della chiesa è stato fornito dall'abate, non vedo perché dubitarne; altrimenti ci sarebbero altre testimonianze, dirette o indirette, a negarlo. È estremamente difficile, su basi così labili, poter affermare *tout court* che «una chiesa dattariana esiste prima del crollo», o «il nuovo progetto di San Pietro degli anni Settanta è una sorta di rifacimento del progetto originario della metà del secolo» o, ancora, «il nuovo abate Eusebio [...] non farà altro che seguire le volontà del Ripari»; ovvero, sintetizzando, che il progetto del 1563 debba spettare a Francesco Dattaro. ²⁴² Anche perché le linee architettoniche attuali della chiesa, frutto del rinnovamento seguito al crollo del 1573, divergono da quanto possiamo presumere sulla chiesa progettata da Colombino.

Per ricostruire, quanto meno virtualmente, un'immagine affidabile del tempio, del quale non esistono descrizioni né testimonianze grafiche, bisogna fare affidamento su quanto riportano le carte d'archivio: quelle, trascritte, del 1563; la commissione per la decorazione dell'interno del 1568; quelle, piuttosto dettagliate, relative alla demolizione seguita al crollo della volta, datate 1573 e 1576. È quindi da apprezzare la prudenza dell'ipotesi di Aurora Scotti, che prevede un «impianto a navata unica – con volta a botte di copertura e con cappelle laterali – seguita da un presbiterio visibile, ma nettamente separato. Per la definizione degli ordini dei pilastri il Ripari si servì dei consigli di Giuseppe Sacca, ingegnere della Cattedrale. La scelta tipologica del Ripari si allineava alla proposte più avanzate di riforma degli edifici di culto propuginate dagli ordini monastici a metà Cinquecento, sviluppando le premesse insite in Santa Margherita: distinzione netta e diversa qualificazione tra navata e presbiterio». ²⁴³ L'interno della chiesa, a navata unica con cinque cappelle per lato – ciascuna ben illuminata da due alte finestre con arco a tutto sesto, ora murate ma ancora visibili nella parete esterna – e una cappella maggiore particolarmente stretta, è stato avvicinato a quello di San Sigismondo; una struttura, in scala maggiore, che possa ricordare, appunto, anche quelle di Santa Margherita a Cremona o di Santo Spirito a Mantova. ²⁴⁴

Nel caso della riforma architettonica voluta da Colombino, ma anche in quello della successiva, seguita al crollo del 1573, non deve stupire la relativa celerità dei lavori. A partire dal gennaio 1565, infatti, si conferiscono le nuove cappelle: quella dedicata a San

241. WERDEHAUSEN 1993, p. 338.

242. FALIVA 2003, pp. 199, 220, 235.

243. SCOTTI 1985, p. 378.

244. VISIOLI 2008, pp. 39-55.

Giuseppe, di patronato Persico, già «in frontespicium ecclesiae», è ora costruita a mano destra della porta maggiore, ed è assegnata, sotto lo stesso titolo, ad Alfonsino Persico.²⁴⁵ Nelle «ordinationes» del capitolo generale dello stesso anno – nel quale Colombino è eletto per la terza volta rettore generale –, si dispone invece che «una ex cappellis constructis in nova ecclesia Sancti Petri Cremonae nuncupatur de Sancta Trinitate» sostituisca con questo titolo un'altra cappella della chiesa demolita.²⁴⁶ La visita pastorale di Nicolò Sfondrati, il futuro papa Gregorio XIV, in data 6 maggio 1566, si limita a registrare in maniera molto laconica la presenza del Santissimo Sacramento in un tabernacolo argenteo dorato, posto in una capsula lignea dipinta sopra l'altare maggiore; il fonte battesimale, con «aqua munda et pura in vassel marmoreo condecanti», per il quale si ordina di fare la copertura lignea; e i crismi, che sono in buono stato.²⁴⁷

1568 - CRISTOFORO ROSA, LATTANZIO GAMBARA E ALTRE STORIE

Il segnale che la riedificazione è finalmente conclusa lo si ricava dalla convenzione per l'intera decorazione della chiesa, in data 28 aprile 1568: Colombino si accorda con due pittori bresciani di primo piano, il quadraturista Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambara.²⁴⁸ Ai due è richiesto di «pingere totum celum ecclesie [...] et columnas descendendo usque ad imum seu fundum et sic etiam parietes videlicet parietem qui est in ingressu chori et parietem qui est ad portam ingressus ditte ecclesie a principio usque ad imum seu fundum». Dovranno seguire un disegno approvato dall'abate e usare buoni colori; Rosa si occuperà delle prospettive e Gambara delle figure; dipingeranno anche, a monocromo, il fregio, gli archi delle cappelle e i triangoli sotto il fregio. Ci sarà un massiccio utilizzo d'oro e l'opera costerà duemilaquattrocento scudi d'oro, dei quali milleseicentocinquanta andranno a Cristoforo Rosa e settecentocinquanta a Lattanzio Gambara. L'abate dà subito una caparra di quaranta scudi, ed entro il prossimo mese di maggio pagherà un altro acconto di centodieci scudi. I pittori, che utilizzeranno due garzoni, promettono di iniziare entro le calende di maggio e di finire il lavoro entro tre anni. Il 5 luglio Cristoforo Rosa riceve, anche a nome del Gambara, da don Cornelio da Cremona, sindaco e procuratore del monastero, gli altri centodieci scudi pattuiti.²⁴⁹

La cosa, tuttavia, non va a buon fine: il 23 marzo 1574 (1573 *ab incarnatione*) si registra una procura dell'abate Eusebio Ala e del capitolo a don Giacomo Filippo De Venetiis, un canonico che s'incontra spesso con mansioni di sindaco o economo nelle vicende di San Pietro al Po, affinché esiga e riceva da Cristoforo Rosa e dagli eredi di Lattanzio Gambara

245. 23 e 31 gennaio 1565 (1564 *ab incarnatione*); ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1093.

246. BCR, *Acta* 225, c. 29v.

247. ASDCr, Visita Pastorale Sfondrati, 1566, busta 6, cc. 265-266.

248. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1097; ARISI, *Galleria*, cc. 32-33; BIFFI 1988, p. 173; GRASSELLI 1818, p. 99; *La Chiesa* 1884, p. 15; BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 260.

249. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1097; *La Chiesa* 1884, pp. 15-16.

la restituzione del centocinquanta scudi d'oro a suo tempo ricevuti per la decorazione della chiesa, in quanto Lattanzio, morto nemmeno una settimana prima a Brescia, «nihil pinxit, nec picturas aliquas fecit in ipsa ecclesia».²⁵⁰

La convenzione del 28 aprile 1568 è il primo di una serie di tentativi da parte dei canonici di dare mandato per la decorazione della propria chiesa a un unico artefice: non ne va in porto nessuno. Li elenco brevemente, anche perché, i dati che emergono, incrociati con la convenzione del 7 maggio 1573 per l'abbattimento e la ricostruzione, sembrano di una qualche utilità per definire anche le forme della chiesa voluta da Colombino. Il secondo tentativo è con Antonio Campi, il 20 maggio 1575: il pittore in questo momento sta finendo di affrescare la sagrestia per volontà di don Raffaele Paleari, cremonese, abate in Santa Maria della Pace a Roma, il quale nel 1573 è rettore generale della congregazione.²⁵¹ Eusebio, abate del monastero, richiede ad Antonio Campi di «pingere totum coelum ecclesiae [...], videlicet navem de medio, incipiendo ad portam maiorem ingressus ditte ecclesiae, eundo et descendendo usque ad finem chori capiendo etiam croseriam et totam cupolam et hoc a cornisono exclusive supra capiendo a dicto cornisono supra, vulgo ut dicitur le facciate, et quae navis de medio et dictus chorus et cupola et croseria nundum perfectae sunt». Inoltre l'abate, a nome del monastero, è tenuto a dare ad Antonio dei rosoni lignei già approntati, da mettere a oro per essere collocati nel «celo della detta nave crosera et choro». Com'è noto, i rapporti tra Antonio Campi e i canonici si guastano alla fine del 1579, per il ricorso troppo sfacciato a collaboratori, «personas non satis expertas in pingendo», e per non avere adempiuto alla clausola di non potere, per cinque anni, assumere altri impegni, dopo avere affrescato soltanto i due bracci del transetto.²⁵²

Il 31 ottobre 1580 il nuovo abate di San Pietro al Po, Elia da Cremona, scrive ad Alberto Cavriani a Mantova chiedendo di segnalargli un pittore di fiducia che decori la cupola: «[...] pregandola che mi voglia far grazia d'un pittore suo che sia valent' homo per la cubba della nostra chiesa, qual sta in ordine con li ponti [...]»; è Lorenzo Costa il Giovane, «che si è offerto di venire per questa festa di Natale»: anche in questo caso la faccenda non sembra avere ulteriori sviluppi.²⁵³

Nel 1587 c'è un pagamento a Giovanni Battista Trotti detto il Malosso, «per la prima pittura del volto grande della chiesa»: è solo una trascrizione settecentesca, ma è utile per

250. ARISI, *Galleria*, cc. 32-33; BIFFI 1988, p. 173; GRASSELLI 1818, p. 99; *La Chiesa* 1884, p. 15; BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 260; non si accorgono che, come di consueto a Cremona, il computo dell'anno è *ab incarnatione*. Ci si chiede se questo Giacomo Filippo De Venetiis non sia da identificare nell'omonimo marengone detto il «Pretno».

251. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1104; *La Chiesa* 1884, pp. 16-17 (dove compare anche il pagamento per la decorazione della sagrestia, in data 22 settembre 1575). Il documento, più volte citato, del 7 maggio 1573, è redatto nel monastero cremonese, nella «residentia reverendissimi domini don Raphaelis de Cremona, rectoris generalis totius congregationis Lateranensis».

252. ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1104; notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2583; SACCHI 1872, pp. 241-242; R. Miller, in *I Campi* 1985, p. 472, nn. 302-304, 306.

253. ASMn, AG, b. 1696; PICCINELLI 2003, pp. 109-111, nn. 142, 147; GOZZI 1976, pp. 44-45. Alberto Cavriani, che passa la sera del Natale 1580 a Cremona con padre Elia, è monsignore decano nella cattedrale di Mantova, consigliere ducale, nel 1590 vescovo di Alba e ambasciatore del duca in Spagna.

datate con correttezza l'intervento del Malosso nella prima campata della navata centrale e fa prevedere la possibilità che anche il Trotti fosse stato interpellato per l'intera decorazione del tempio.²⁵⁴

Il 16 novembre 1595 è la volta di Giorgio Picchi, verosimilmente arrivato a Cremona grazie al consueto «giro lateranense»: in tre anni, per milleduecento ducaton, il marchigiano deve affrescare l'abside, il presbiterio, la cupola e tutta la volta della navata fino al portale maggiore («per la pittura da farsi nel volto o cielo di detta chiesa comintando dalla nicchia sopra l'ancona maggiore con tutte le fascie del volto seguenti sopra il choro et quelle fra la torre et sagristia sino alla cuba et insieme tutta la detta cuba seguitando le altre fascie del cielo o volto della nave di mezzo sino alla porta grande dalla cornice in su»), distruggendo, se si rende necessario, la prima campata decorata dal Malosso («E che risolvendosi il molto reverendo abate che pro tempore sarà far alterar la pittura fatta dal Malossino nella fascia della nave di mezzo detto messer Georgio non sia tenuto porvi mano se prima detto reverendo abate non haverà fatto opera che detto Malossino ne resti sodisfatto et seno contenti»).²⁵⁵ La storia poi non va così e il pittore di Casteldurante esegue solo una parte della decorazione: il catino absidale, la volta della cappella maggiore e l'arcone verso la cupola. Questa è in seguito affidata a Orazio Lamberti (1602-1603), mentre nella navata tocca a Ermenegildo Lodi di terminare gli affreschi iniziati nella prima campata dal suo maestro (1615-1617), il Malosso, che non vede così cancellare l'impresa come aveva rischiato se il Picchi avesse tenuto fede agli impegni.

Ogni volta i pittori contattati per la «grande impresa», per un motivo o per l'altro, non portano a termine i lavori; c'è anche la trascrizione settecentesca di un misterioso pagamento di trecento lire «a pittori bresciani a buon conto per dipingere il coro», ma non è datato e non sappiamo se va collegato al duo Rosa-Gambara, anche se il sospetto è quello.²⁵⁶ Le convenzioni del 1568, del 1575 e del 1595, sono comunque utili perché confermano, grazie alla precisione con la quale vengono formulate le richieste, che nel 1568 la chiesa era un'aula a navata unica, senza crociera e cupola, che compaiono invece nel 1575 e 1595.

Per tornare agli artisti voluti da Colombino per affrescare la «sua» chiesa rinnovata, si tratta di una scelta tutt'altro che scontata in un momento in cui i pittori cittadini, e in primis i Campi, sono tra i più richiesti non solo sulla piazza di Cremona, ma anche e soprattutto su quella di Milano; mentre il preferito dell'abate, Bernardino Gatti, è attivissimo a Parma. Un suggerimento in direzione del Gambara potrebbe essere venuto proprio dal Sojaro, che con Lattanzio ha lavorato a stretto contatto di gomito a Parma, nella cupola della Steccata. Insieme poi, il 14 luglio 1567, hanno ricevuto un pagamento «ad computum picturae per eos faciendae in dicta ecclesia in utraque facie muri navis magna»: la decorazione a

254. *La Chiesa* 1884, p. 18.

255. ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2613; TANZI 2004c, pp. 149-151. Su Giorgio Picchi si veda MORETTI 2005, pp. 198-219.

256. *La Chiesa* 1884, p. 19; va comunque ricordato che una simile cifra non è contemplata nella procura del 23 marzo 1574 per la restituzione dei 150 scudi già pagati a Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambara.

fresco della navata centrale del Duomo della città emiliana.²⁵⁷ Gambara è un protagonista della maniera in Valpadana, tra Brescia, Cremona, San Benedetto in Polirone e Parma: la sua cifra stilistica è segnata agli esordi dalla collaborazione con il suocero Romanino, per evolversi al contatto con i principali cantieri della Cremona campesca e della Mantova di Giulio Romano.²⁵⁸ Cristoforo Rosa è un artista di prim'ordine: con il fratello Stefano è celebrato dal Vasari come il «fondatore della decorazione a quadratura, vale a dire dell'illusionismo prospettico applicato all'architettura», sulla scorta degli esperimenti mantovani di Giulio Romano e delle contemporanee teorizzazioni del veronese Cristoforo Sorte.²⁵⁹ La fama dei fratelli bresciani li porta a ottenere prestigiose commissioni a Venezia, dove lavorano al soffitto, perduto, della Madonna dell'Orto (1556) e nel vestibolo della Libreria Marciana (1559-1560), con le quadrature che incorniciano la *Sapienza*, dipinta su tela da Tiziano. I rapporti con quest'ultimo sono molto intensi, tanto che la figlia di Cristoforo, Valeria, ne sposa un parente, Giacomo Vecellio; mentre il figlio, Pietro Rosa, è a bottega dal cadorino; la collaborazione tra Cristoforo e Tiziano ha il suo apice nella decorazione della copertura, quindi delle pareti, del salone della Loggia a Brescia (1563-1573), distrutta in un incendio nel 1575.²⁶⁰

Quando, il 28 aprile 1568, Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambara stipulano la convenzione con Colombino Rapari per la decorazione di San Pietro al Po, dunque, sono entrambi impegnati nelle principali imprese delle loro rispettive carriere: la Loggia di Brescia il primo, la navata del Duomo di Parma il secondo. È significativa la differenza tra le cifre stabilite nel contratto per i due pittori, col Rosa che avrebbe percepito più del doppio di quanto sarebbe toccato al Gambara: si immagina la decorazione del tempio come una vertigine di illusionismo prospettico, una testimonianza straordinaria dell'immediata fortuna della quadratura in area padana. Una scelta di campo ardita e innovativa che segnala l'ampiezza di sguardo dell'abate, in anni tutto sommato precoci rispetto alle esperienze di questo genere nel cremonese, se si esclude la *Pentecoste* di Giulio Campi nella volta di San Sigismondo (1557), un capolavoro sommamente illusivo, che tuttavia non si può far rientrare nella pittura di quadratura. Questa tipologia decorativa incontra subito un grande favore a Cremona, nel cantiere di Sant'Abbondio, con l'ultima impresa di Giulio Campi, non ultimata a causa della morte (1573) e portata a termine dal Malosso nel 1594 e l'intervento del bolognese Orazio Samacchini nella navata; ma soprattutto nelle volte di San Paolo Converso a Milano, grazie ad Antonio e Vincenzo Campi (1586-1589).

Nel 1984 Giulio Bora mette in rapporto con il cantiere di San Pietro al Po un notevole disegno di Lattanzio Gambara [fig. 73] da poco passato sul mercato antiquario londinese,

257. Per la Steccata si veda MEIJER 2008, pp. 235-255; da integrare con VACCARO 2008, pp. 55-59; 2013, pp. 46-55. Per il Duomo di Parma si veda TANZI 1991b, pp. 17-56; dalla seconda bolletta, del 9 settembre 1567, il nome di Bernardino Gatti sparisce dai pagamenti della fabbrica; fino all'ultimo, del 7 settembre 1573, ogni conto viene saldato al solo Lattanzio Gambara, unico esecutore degli affreschi.

258. Si veda TANZI 1991b, pp. 17-56.

259. Si veda SCHULZ 1961, pp. 90-102; la citazione è da PASSAMANI 1995, p. 213.

260. Si veda PASSAMANI 1995, pp. 211-239.

ora al Getty Museum a Los Angeles (inv. 85.GG.292).²⁶¹ Per lo studioso potrebbe essere il progetto originario per una campata della volta, con l'immagine dell'*Assunta* inserita in un complesso ordito architettonico e quadraturistico con un loggiato retto da colonne ioniche, mentre lungo l'arco acuto delle vele una serie di angeli tiene sollevata una cortina.

I due bresciani non eseguono il lavoro richiesto, Lattanzio «nihil pinxit, nec picturas aliquas fecit in ipsa ecclesia»: eppure la chiesa conserva il dipinto forse più noto, del Gambara, replicato e copiato più volte: la *Sepoltura di Cristo* [fig. 74] ora sul secondo altare della navata destra; un'opera per la quale non si possiedono notizie documentarie.²⁶² La tela, firmata LACTANTIUS | BRIX | FAC misura ora cm 330 x 240, ma tali dimensioni sono il frutto di un cospicuo ampliamento sui quattro lati, eseguito da Luca Cattapane quando il dipinto è adattato alle nuove ancone, nella campagna di arredo degli altari seguito ai rifacimenti della chiesa nell'ultimo quarto del Cinquecento.²⁶³ Secondo una suggestiva quanto improbabile ipotesi, sostenuta da Giuseppe Grasselli, la pala fu donata alla chiesa dagli eredi dopo la morte di Lattanzio a parziale risarcimento della somma già intascata dall'artista.²⁶⁴ Sembra difficile che il dipinto più celebrato del Gambara abbia seguito

261. BORA 1984, p. 18, fig. 37. Il medesimo studioso attribuisce a Giulio Campi un interessante foglio con *Dio Padre e angeli al centro di un soffitto*, nella collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth (Album 35, fol. 6), riferito a Cherubino Alberti: si veda KINGSBURY 2001, pp. 149, 152, nota 13, fig. 2.

262. BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 174-181, 228; M. C. Rodeschini Galati, in *Pittura* 1990, p. 276, tav. 94. Di recente A. Loda, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 128-129, n. 90, schedando la copia del dipinto del Gambara nella pinacoteca cremonese (inv. 132), ha stilato un elenco delle varie copie della tela di San Pietro al Po: in Santo Stefano a Casalmaggiore; in Palazzo Pitti Firenze (inv. Oggetti d'arte Pitti, n. 806; considerata spesso replica autografa); nelle parrocchiali di Piadena, di Virle e di Montirone; nella collezione Chiaromonte Bordonaro a Palermo; in tre esemplari passati sul mercato antiquario (Sotheby's Madrid, 25 maggio 1993, lot. 9 bis, come scuola fiamminga seicentesca; presso Oppizzi a Piacenza, 25-26 maggio 1985, lot. 509, come Luca Cattapane o Antonio Beduschi; e presso Armondi a Brescia, in seguito passata più volte da Semenzato a Venezia: l'ultima il 21 maggio 2006, lot. 19). Un'altra copia, riferita dubitativamente al Malosso da GALANTE 1982, pp. 326-328, fig. 4, è nella Residenza dei Gesuiti di Grottaglie, in provincia di Taranto. Tutte queste copie non replicano la tela cremonese nella sua interezza, ovvero con le aggiunte del Cattapane, ma si limitano alla composizione autografa del Gambara, pur con alcune modifiche. Un disegno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 13956 F) è forse ripreso dall'esemplare di Pitti; mentre un'altra copia grafica seicentesca, questa volta con le figure aggiunte dal Cattapane, è stato riconosciuto da Stefano Bruzzese nel codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 55 (GOBBI 2009-2010, pp. 255-256). TANZI 1991b, p. 29 nota 80, ricorda altre versioni autografe perdute della *Sepoltura di Cristo* del Gambara, testimoniate dalle fonti: in Sant'Agata a Bergamo, in San Bartolomeo a Brescia e in Santo Stefano a Pisa.

263. A partire dal BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 87; la notizia è poi riportata in tutte le fonti: PANNI 1762, pp. 109-110; ZAIST 1774, II, p. 60; BARTOLI 1776-1777, II, p. 164; BIFFI 1988, pp. 131-132; AGLIO 1794, p. 151; LANZI 1795-1796, II, pp. 369-370 (confonde però l'ubicazione e il quadro per lui sarebbe in San Sepolcro a Piacenza); GRASSELLI 1818, p. 99, nota 71; CORSI 1819, p. 74, PICENARDI 1820, p. 240; GRASSELLI 1827, p. 100. BUSSAGLI 1999, pp. 51-52, data erroneamente, l'intervento del Cattapane al 1568, perchè «si era reso necessario per adeguare la pala originaria al contesto architettonico che, proprio nel 1568, veniva completamente rinnovato». Nell'inventario redatto all'inizio del Novecento da Giuseppe Colfi – architetto, pittore e scrittore d'arte nato a Modena nel 1875 e cremonese d'adozione – si afferma che l'intervento del Cattapane è del 1588: ASDC_r, APSPaP, Varie, Inventario Colfi.

264. GRASSELLI 1818, p. 99, nota 71.

questo iter; viceversa è più verosimile che la commissione dell'intera decorazione di San Pietro al Po abbia fatto seguito alla realizzazione della pala. Antonio Campi ne registra l'arrivo a Cremona nella *Pietà con Sant'Antonio e il Beato Facio* del Duomo, datata 1566, che potrebbe fornire il termine ante quem per la sua esecuzione.²⁶⁵ Va sottolineato che la *Sepoltura* è il dipinto più intimamente «cremonese» del Gambara e ha un'enorme fortuna sugli artisti della generazione successiva, in primo luogo sulle numerose opere con questo soggetto eseguite dal Malosso. L'accentuata connotazione pietistica dell'episodio lo avvicina a certi aspetti delle più scabre ricerche campesche negli anni Sessanta; mentre dal punto di vista formale denuncia debiti precisi dalla *Pietà* di San Domenico del Sojaro, ora al Louvre (inv. 160), un dipinto dalla carica devozionale particolarmente intensa, che non si riesce a datare con precisione.²⁶⁶ È anche da rimarcare l'attenzione per i contemporanei fatti veronesi, che sembrano avere una decisa influenza su questo momento del Gambara: non va dimenticato che intorno al 1562 il bresciano esegue tre pale d'altare per gli altari di San Benedetto in Polirone, alla stessa stregua di Paolo Veronese. Nella *Sepoltura* di Cremona sono stati evidenziati contatti con opere giovanili del Caliarì come la *Deposizione* del Museo di Castelveccchio (inv. 245), o con altri dipinti prodotti per Verona, come la *Sepoltura di Santo Stefano* di Battista del Moro in Santo Stefano.²⁶⁷



Senza il conforto di una documentazione specifica, si può ipotizzare solo su basi stilistiche che all'epoca di Colombino Rapari, o comunque a una data prossima alla morte dell'abate, spetti anche la *Circoncisione* di Giulio Campi, un affresco al terzo altare di sinistra [figg. 77-78]. Giulio Campi muore ai primi di marzo del 1573 (1572 *ab incarnatione*): il dipinto è quindi da collocare prima del crollo della volta, avvenuto il 6 gennaio dello stesso anno. Il murale è incorniciato da un'ancona lignea che include ora, nella parte inferiore, la *Sacra Famiglia con i Santi Giacomo, Apollonia, Maria Maddalena, Giovannino e un angelo*, detta la *Madonna della colomba* di Antonio Campi; un dipinto su tavola firmato da Antonio Campi nel 1567, già ai Santi Giacomo e Vincenzo, giunto in San Pietro nel 1789 con il passaggio della chiesa ai barnabiti.²⁶⁸ L'affresco, nonostante lo stato di conservazione precario, è uno dei capolavori estremi di Giulio Campi, molto apprezzato nei secoli passati e quasi dimenticato, invece, negli studi recenti.²⁶⁹ Già il Panni, nella seconda metà del Settecento, prendendo la scena per una *Presentazione al tempio*, avverte che «per esser stata ritoccata, ha molto discapitato»; mentre Giuseppe Aglio la

265. BELLINGERI 2001, pp. 127, 129.

266. Si veda P. Zambrano, in *Pittura* 1990, pp. 267-268, tav. 77. Credo che novità significative sul dipinto del Louvre potranno venire dagli studi di Adam Ferrari, che ringrazio per le gentili anticipazioni.

267. Per queste influenze si veda TANZI 1991b, p. 30.

268. Per la *Madonna della colomba* si veda TANZI 2004b, p. 27, tav. 22.

269. La prima citazione è in BRESCIANI 27, p. 25;

dice «opera di maniera forte, e che dà nel grande».²⁷⁰ Per Giuseppe Grasselli è un'«opera da ammirarsi, e benchè ritoccata ci dà un'idea assai grande, e vantaggiosa della virtù di quest'ingegno particolare».²⁷¹

La fortuna è testimoniata da varie copie antiche che si conservano nelle chiese del territorio e dall'incisione di Angelo Gravagni [fig. 76] ne *La pittura cremonese* del conte Bartolomeo De Soresina Vidoni.²⁷² Adolfo Venturi nel 1933 riproduce una foto Fiorentini [fig. 75] che mostra l'affresco in uno stato decisamente migliore rispetto a quello della foto Quiresi nel libro del 1978 di Giovanni Godi e Giuseppe Cirillo.²⁷³ Nel 1980 è restaurato da Marcello Bonomi di Nembro: ne dà conto l'anno dopo Franco Voltini.²⁷⁴ Scarse e laconiche le voci bibliografiche moderne: i già citati Godi e Cirillo lo inseriscono tra le opere del «classicismo finale» e ne propongono una data sul 1567 per le analogie stilistiche con le opere di quel momento, il *San Lorenzo* del Duomo di Alba e il *San Michele* del Duomo di Cremona, entrambe del 1566, la grande copertura dell'organo della cattedrale cremonese, tra il 1562 e il 1567, e il contiguo *Riposo durante la fuga in Egitto* di San Paolo Converso a Milano. Giulio Bora spinge l'affresco un pochino più avanti, intorno al 1569, vicino alle tele per la cappella del Battista e per quella del Sacramento, ancora in Duomo.²⁷⁵

La *Circoncisione* ha un impianto compositivo di meditata solennità: in un ambiente scandito da due colonne che reggono una tenda di un verde che si immagina prezioso, i personaggi hanno una nobiltà di gesto che esprime un estremo impeto di monumentalità sobria e come trattenuta. Doveva essere una sorta di capolavoro terminale nella carriera di Giulio Campi, smagliante nella tavolozza, che ha tanto sofferto, e raffinatissimo nei dettagli, come nel faldistorio con il cuscino damascato su cui siede il sacerdote, o nel grande vaso quasi totalmente cancellato sulla destra; o, ancora, nel delicato controluce sul volto della Vergine; mentre la testa del personaggio con il berretto frigio, sull'estrema destra, è derivata dal *Vitellio* Grimani, come spesso capita nelle opere campesche.²⁷⁶ Come ha notato Franco Voltini, la scena è quella della Circoncisione, ma i personaggi sono piuttosto quelli che compaiono nell'iconografia tradizionale della Presentazione al tempio. Allo sfarzo della zona di destra si contrappone una più raccolta declinazione pietistica nei volti delle donne sulla sinistra, che ricordano, nella semplificazione dei tratti, quello del *San Francesco* della Pinacoteca di Cremona (inv. 2123), datato 1571; mentre il volto del San Giuseppe al centro è ricalcato su quello del Battista nella *Crocifissione* ora in San Michele, dello stesso anno.²⁷⁷ Per le teste

270. PANNI 1762, pp. 108-109; BARTOLI 1776-1777, II, p.163; AGLIO 1794, pp. 153-154.

271. GRASSELLI 1818, p. 104; si vedano anche CORSI 1819, p. 78; PICENARDI 1820, pp. 246-247.

272. Tra le copie ricordo quelle in Sant'Agata a Cremona e in Santa Giulia a Cicognara, oltre al disegno del pittore ticinese Bernardino Mercoli, allievo del Massarotti a Cremona, nel Museo di Bellinzona (MARTINOLA 1974, p. 40). Per l'incisione si veda DE SORESINA VIDONI 1824, pp. 79-80.

273. VENTURI 1933, p. 854, fig. 520; GODI, CIRILLO 1978, p. 54, fig. 49.

274. VOLTINI 1981, pp. 47-52.

275. G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 131.

276. Per le derivazioni dal *Vitellio* Grimani si veda M. Tanzi, in *Disegni* 1989, p. 106.

277. Per questi dipinti si veda G. Bora, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 93-94, n. 58; e in *I Campi* 1985, pp. 143-144, n. 1.12.13.

di alcuni personaggi della *Circoncisione* è preparatorio un foglio del Louvre (inv. 35306), attribuito a Giulio da John Gere, ma non entrato nella bibliografia recente sulla grafica dell'artista [fig. 79].²⁷⁸ Una data tra il 1569 delle tele del Duomo e il 1571 delle due appena considerate, potrebbe convenire anche all'affresco: sarebbe tra gli ultimi dipinti realizzati da Giulio Campi ma anche, suggestivamente, l'ultima commissione di Colombino, salva come per miracolo dal crollo della volta.

Manca ogni documento al riguardo, ma il dipinto propone un altro quesito: si intende che la bella cornice tardocinquecentesca faccia parte dell'arredo mobile legato al rinnovamento degli altari della chiesa, che comprendeva una serie di dipinti di prestigiosi maestri forestieri, Palma il Giovane, Scarsellino, Alessandro Maganza, ora non più in sede. Prima del collocamento in questa ancona della *Madonna della colomba* di Antonio Campi nel 1789, il riquadro centrale era occupato da una nicchia; ma l'affresco è nella sua posizione originaria? Nel documento del 7 maggio 1573, infatti, i «fabrimurari» Antonio della Torre, Nicola della Noce e Francesco Capra sono «obligati a gettar giù [...] le muraglie che è necessario di gettare, cioè la facciata sopra la terra da un capo all'altro, et tutte le muraglie da tutte due le parti sopra le capelle insieme con le volte di esse capelle, et tutto il muro tra l'un e l'altra capella sopra terra da doi brazza impoi quali restino attacat' al muro esteriore da ogni banda, et piùo manco segundo parerà necessario». La richiesta in sé potrebbe anche volere dire poco, in quanto sembra che i muri delle cappelle verso l'esterno abbiano resistito; ma l'affresco, sia per la sua collocazione che per lo stato di conservazione, solo parzialmente compromesso, in una zona ben delimitata, ha delle caratteristiche che non convincono appieno. Riesce difficile immaginare una scena affrescata in quella posizione specifica: senza una documentazione precisa piacerebbe sapere cosa c'era, in origine, nella porzione di muro sottostante; come piacerebbe poter esaminare la parete nuda, sotto la carpenteria dell'ancona lignea, perché è la sola maniera per sciogliere il dubbio che non si tratti di un grande massello trasportato da un'altra zona della chiesa. Gioca un punto a favore sul fatto che, invece, la *Circoncisione* si trovi nella posizione originaria lo stile degli affreschi, molto guasti, del sottarco verso la parete di fondo [fig. 80], i quali, diversamente dagli altri negli spicchi e nel sottarco verso la navata, sono senza dubbio campeschi e più antichi rispetto alla decorazione, genericamente «malossesca», del resto della volta.²⁷⁹ In questo caso si tratterebbe di un'altra testimonianza, in una situazione conservativa estremamente precaria, della campagna decorativa anteriore al crollo del 1573.

278 Inv. 35306; mm 104 x 79 – penna e inchiostro bruno, iscrizioni illeggibili a penna e inchiostro bruno in basso a destra. Controfondato. Il riferimento attributivo è siglato da Gere sul verso del montaggio. È riprodotto in TRECCANI 2008, p. 119.

279 CIRILLO, GODI 1975 [1982], p. 32, assegnano la decorazione di tutta la volta ad Antonio Campi; per VOLTINI 1977, p. 21; [1982], pp. 39-40, spetta invece a Ermenegildo Lodi.

IN CHIUSURA

Ho cercato, nel mio lavoro, di riportare in luce il più possibile la vicenda biografica e l'attività di committente di Colombino Rapari, per molti anni, nel corso del Cinquecento, ai vertici non solo del monastero di San Pietro al Po a Cremona, ma dei ranghi più prestigiosi della congregazione dei canonici lateranensi.

La sua biografia si può giovare di una serie di notizie che riguardano la carriera ecclesiastica, che si segue ora passo dopo passo, dal 1522 al 1570, grazie allo spoglio degli *Acta* manoscritti dei capitoli generali nella Biblioteca Classense di Ravenna; mentre i rapporti con i principali esponenti dell'ordine, da Ercole Gonzaga a Marco Gerolamo Vida, con il clero, i letterati e gli artisti emergono dai documenti – in parte inediti – custoditi negli archivi di Cremona e di Mantova e da testi contemporanei di carattere religioso e letterario. Affiora una personalità di prim'ordine, custode dell'ortodossia negli anni complessi delle inquietudini luterane e, più in generale, eretiche, in una città particolarmente segnata da tali tribolazioni. Il contributo tangibile del religioso, in questo campo, è la stampa delle *Allegationes*, una raccolta di bolle, attestazioni, accuse e difese, decreti e sentenze per definire una «causa precedentiae», sorta durante i lavori del Concilio di Trento, tra i canonici lateranensi e i benedettini cassinesi. Si sono poi recuperati testi rari di apprezzamento nei suoi confronti, come, tra gli altri, due epigrammi del 1541 del poeta lunense Venturino Vasolli mai presi in esame finora. Le lodi principali dei contemporanei sono rivolte alle «rare et singolari sue qualità et gran cognitione [...]», non solamente nelle lettere latine, ma ebraiche ancora, onde ha il suo convento ridotto a tanta perfezione di lettere quant'hoggi si vede». Apprezzano quindi il religioso e l'uomo di lettere, ma anche, in pari misura, il promotore di rilevanti imprese artistiche per il rinnovamento del monastero cremonese.

Piacerebbe avere più notizie sui rapporti tra Colombino e Marco Gerolamo Vida, il personaggio di maggiore spicco dell'umanesimo cremonese, anch'egli canonico lateranense e, almeno in un episodio, per niente tenero con il Rapari; ma le carte d'archivio non hanno offerto spunti di riflessione. Anche Colombino entra nel gruppo dei sostenitori, auspicando il padre Amilcare, dei primi passi della carriera di Sofonisba Anguissola, con il dono al cardinale protettore Ercole Gonzaga di un dipinto della «virtuosa et rara giovane», esprime «persone che riddono»: un precoce esemplare di studio dei moti dell'animo nella produzione della pittrice.

Dai documenti l'abate appare un amministratore attento: la due grandi imprese della sua vita sono l'edificazione e la decorazione della nuova chiesa e del monastero e la realizzazione della grande roggia che percorre per una quarantina di miglia il territorio cremonese e che, dal suo nome, è chiamata Colombina. Ma se nella prima incontra vari problemi: pause, ritardi, inconvenienti tecnici e addirittura, dopo la sua morte, il crollo, quasi simbolico, della navata; la seconda, un imponente progetto d'ingegneria idraulica, rappresenta un autentica risorsa per l'economia del monastero. Per quanto riguarda il ruolo del religioso nelle vicende artistiche di San Pietro al Po, mi sono potuta giovare di una serie di documenti d'archivio, per la maggior parte esaminati nell'originale, e di trascrizioni settecentesche di quelli perduti. Come sempre mancano tasselli importanti relativi a iniziative fondamentali: in primo luogo manca la commissione della superba ancona lignea dell'altare maggiore. Per la sua collocazione cronologica mi sono affidata all'analisi stilistica e ai documenti storici, mentre per il nome del possibile autore ho cercato di evitare fughe in avanti troppo avventurose. A volte, invece, la terminologia adottata nei documenti per definire i vari ambienti della chiesa è ambigua: anche in questa circostanza mi sono attenuta al massimo scrupolo e alla prudenza, con la consapevolezza di poter approfondire meglio in futuro le questioni che non ritengo pienamente risolte.

Colombino è il protagonista del rinnovamento delle arti nel monastero alla metà del Cinquecento: le sue commissioni sono improntate a scelte classiciste di grande gusto, moderate e mai estremiste. Il pittore prediletto è Bernardino Gatti detto il Sojaro, esponente di rilievo della maniera in Valpadana, legato a patroni di rango, da Francesco II Sforza ai Farnese, che propugna uno stile elegante ed eclettico, senza gli scarti sperimentali tipici della pittura dei fratelli Campi, probabilmente un po' troppo arditi – sia nell'accezione festosa e quasi profana della stagione della maniera, sia in quella naturalistica degli anni Sessanta – agli occhi del Rapari. Colombino affida al Sojaro la decorazione del refettorio, nel 1549, anno in cui è eletto per la prima volta rettore generale della congregazione; poi nel 1556 la pala dell'altare maggiore, probabilmente il capolavoro del pittore. La riforma della «capella magna» è l'impegno più riuscito nella campagna di lavori da lui promossa, non tanto per il coro di Giuseppe Sacca, austero ma di buona qualità negli intagli, quanto per la formidabile ancona che incorniciava la tela del Sojaro. Nell'*Adorazione dei pastori* Colombino si fa addirittura ritrarre, presentato da San Pietro al gruppo divino della Madonna con il Bambino: una consapevolezza del proprio ruolo ai nostri occhi quasi imbarazzante, che trova un corrispettivo in quest'area della Lombardia orientale, solo nella presenza del ritratto di Ercole Gonzaga nella grande *Deposizione* giuliesca, forse opera di Fermo Ghisoni, in Sant'Egidio a Mantova. L'ancona è un imponente manufatto ligneo messo a oro, con le statue gigantesche, argentate, di *San Pietro* e *San Paolo* che sostengono le colonne corinzie, fuori asse, sulle quali sta rovinando l'architrave che regge la statua dorata della *Chiesa*. L'immagine di San Pietro replicata due volte, in pittura e scultura, intende ribadire l'autorità della Chiesa in un momento di grave difficoltà. Il complesso è stato correttamente attribuito nel 1985 da Alessandro Nova ad Antonio Campi. Rispetto alla data sulla fine degli anni Settanta, proposta in quell'occa-

sione, credo tuttavia che si tratti, per ragioni stilistiche e storiche, della principale impresa di scultura manierista a Cremona, da collocare alla metà del sesto decennio del secolo, con l'aspetto prezioso di una gigantesca oreficeria. Non credo che Antonio Campi possa essere stato l'esecutore materiale di quest'opera, ma il progetto è decisamente campesco. Il riferimento a Giuseppe Sacca non è garantito da documentazione d'archivio ed è comprensibilmente cauto: per ora, tuttavia, mi sembra l'unico proponibile. Nel corso delle ricerche sul Sacca in San Pietro sono emerse nuove tracce del maggior intagliatore e intarsiatore cremonese di quegli anni: un gruppo di tarsie rimontate nel pulpito ottocentesco, eseguite su cartoni di Giulio Campi, che non erano mai state prese in esame dalla critica.

Il nome di Giulio Romano aleggia spesso nelle vicende del monastero cremonese: l'influsso su Bernardino Gatti, l'espressionismo caricato dei volti di *San Pietro* e *San Paolo* nell'ancora, la scelta del «maestro da muro» mantovano Agostino da Covo – tra i collaboratori del Pippi nelle fabbriche gonzaghesche – per il rifacimento della chiesa, sono tutti indizi che individuano in Mantova un forte polo di attrazione per le scelte artistiche del monastero. Lo sarà anche negli anni successivi al ministero di Colombino: con l'interesse per Lorenzo Costa il Giovane nel 1580 e l'intervento di Orazio Lamberti nella decorazione della cupola nei primissimi anni del Seicento. Non mi sono occupata del problema della cosiddetta «corticella» del monastero, che «si presenta come uno dei più puntuali esempi di derivazione da Giulio Romano riscontrabili a Cremona nel secondo Cinquecento» (Scotti). I motivi sono l'incertezza cronologica che ha finora spiazzato gli storici dell'architettura, i quali tenderebbero a una datazione posteriore agli anni di Colombino, ma anche una grande tensostruttura che invade questo notevolissimo spazio e ne impedisce la lettura delle forme. L'impressione, comunque, senza avere le adeguate competenze architettoniche, ma alla luce dei documenti degli anni Settanta relativi alla distruzione e all'abbattimento delle varie parti della chiesa, è che anche questo progetto sia da far risalire agli anni del Rapari. Una così convinta adesione a modelli di Giulio Romano sembrerebbe anacronistica nell'ottavo-nono decennio del Cinquecento.

Sulle vicende che riguardano la ricostruzione della chiesa sono state d'aiuto le ricerche di Anna Elisabeth Werdehausen sull'architettura dei canonici lateranensi, che hanno spinto a inquadrare meglio il ruolo di Colombino nella progettazione vera e propria dell'edificio. Le testimonianze registrate negli *Acta* ravennati confermano una sua attiva partecipazione nell'edificazione di alcuni dei principali monasteri dell'ordine in Valpadana e la dimestichezza con disegni e modelli grafici relativi ai vari cantieri. Emerge dalle rare carte d'archivio una chiesa piuttosto diversa da quella attuale, che è frutto di una riforma realizzata dopo il crollo del 1573, riferita dal Bresciani a Francesco Dattaro. Quella di Colombino ha un impianto a navata unica con volta a botte e con cinque cappelle laterali, seguita da un presbiterio nettamente separato e da un coro poligonale di dimensioni ridotte rispetto all'attuale; non sembra avere transetto né cupola.

La chiamata nel 1568 dei bresciani Cristoforo Rosa e Lattanzio Gambara per la decorazione di tutta la chiesa, sebbene non realizzata, è una dimostrazione che le scelte pittoriche

dell'abate sono aggiornate e innovative. Cristoforo è il più geniale quadraturista dell'epoca, socio di Tiziano in almeno due grandi imprese, mentre Lattanzio è uno dei principali pittori attivi tra Lombardia, Veneto ed Emilia, da San Benedetto in Polirone al Duomo di Parma. È una conferma dell'orientamento selettivo dei gusti dell'abate: una pittura decorativa «moderna» in piena espansione, di grande impatto scenografico e illusionistico; quasi in controtendenza con quanto vanno elaborando negli stessi anni i Campi, in particolare Antonio. Tra i fratelli cremonesi l'abate si aggiudica l'operato di Antonio, non in qualità di pittore ma di progettista della straordinaria ancona lignea; quindi quello di Giulio, in un connubio quasi estremo per i due, per dipingere la solenne *Circoncisione*, forse il lacerto di una decorazione più vasta, di cui non abbiamo altre notizie.

Due date, la morte di Colombino Rapari il 13 marzo 1570, e il crollo della navata della «sua» chiesa il 6 gennaio 1573, segnano l'interruzione di un momento di grande splendore per le vicende figurative di San Pietro al Po. La ripresa è tuttavia immediata: il tempio è ricostruito in tempi brevissimi e gli abati continuano la tradizione di scelte figurative di alto profilo, quasi sempre guidate dagli orientamenti della congregazione; sembra mancare però, negli anni successivi, una figura di tale carisma nella vita religiosa dei canonici cremonesi.

APPENDICE

GIUSEPPE SACCA APPUNTI PER UN REGESTO DEI DOCUMENTI

1. 1521 (1520 *ab incarnatione*) 12 febbraio

Paolo Sacca nomina eredi universali il figlio Giuseppe e le figlie Clara, Ippolita, Isabella e Angela. Giuseppe dovrà abitare con la moglie del padre, Camilla Bonomini, fino al compimento del venticinquesimo anno d'età; dovrà inoltre mantenere nella sua casa la nutrice Subelina. Paolo dispone inoltre che Giuseppe e i suoi eredi celebrino l'anniversario della sua morte ogni anno, nella chiesa di Sant'Agostino.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Maria Vernazzi, f. 378.

COURAJOD 1885, pp. 37-43, n. XXII.

2. 1528 26 settembre

In un altro testamento Paolo lascia alla moglie un campo di venti pertiche al Boschetto: se Giuseppe dovesse arrecarle molestia il campo andrebbe all'Università dei maestri di legname. Dispone che Giuseppe sia l'erede universale: se questi dovesse morire senza eredi, la terza parte dei beni andrebbe alla figlia Ippolita e le altre due parti all'altare eretto dal fratello di Paolo in Sant'Agostino a Cremona. Agli altri parenti «non ge laso niente».

ASCr, Notarile, notaio Paolo Bembo, f. 795.

COURAJOD 1885, pp. 48-50, n. XXVIII; BONETTI 1919, p. 75.

3. 1528 6 ottobre

Terzo testamento di Paolo Sacca. Lascia eredi universali il figlio Giuseppe e le figlie Clara e Ippolita; quindi lascia 900 lire imperiali all'altare dotato dal fratello Angelo in Sant'Agostino, dedicato alla Madonna di Loreto. Come nel testamento precedente, se Giuseppe dovesse

morire senza eredi maschi, la terza parte andrebbe alla figlia Ippolita e le altre due parti all'altare di Sant'Agostino.

ASCr, Notarile, notaio Paolo Bembo, f. 795.

COURAJOD 1885, pp. 51-52, n. XXX; BONETTI 1919, p. 75.

4. 1532 24 maggio

Definizioni fatte da Paolo Sacca e dal figlio Giuseppe, maggiore di anni venticinque, a favore del monastero di San Francesco per stalli del coro eseguiti da Paolo Sacca e Cristoforo De Venetiis.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 706.

COURAJOD 1885, p. 59, n. XXXIII; BONETTI 1919, p. 76.

5. 1534 (1533 *ab incarnatione*) 30 gennaio

Parte della dote di Clara Lazzaroni, moglie di Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1069.

COURAJOD 1885, p. 59, n. XXXIV; BONETTI 1919, p. 77.

6. 1536 19 aprile

Parte della dote di Clara Lazzaroni, moglie di Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Carra, f. 1150 [irreperibile].

BONETTI 1919, p. 77.

7. 1536 1 giugno

Parte della dote di Clara Lazzaroni, moglie di Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1070.

COURAJOD 1885, p. 64, n. XXXVI; BONETTI 1919, p. 77.

8. 1537 (1536 ab incarnatione) 27 gennaio

Pagamento di 74 lire imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per la pavimentazione marmorea vicino al coro, dove erano collocati gli altari di San Benedetto e dei Santi Babila e Simpliciano.

ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1518-1537*, c. 217.

CAFFI 1886, p. 162; 1888, p. 1092; LUCCHINI 1894, II, p. 143 [con imprecisioni]; PUERARI 1970-1971, p. 20, n. 5.

9. 1537 (1536 ab incarnatione) 23 marzo

Pagamento di 12 lire e 6 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per la pavimentazione marmorea.

ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1518-1537*, c. 218.

LUCCHINI 1894, II, p. 142; PUERARI 1970-1971, p. 20, n. 9.

10. 1537 11 aprile

Pagamento di 12 lire imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per la pavimentazione marmorea.

ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1518-1537*, c. 218v.

11. 1537 23 giugno

Pagamento di 5 lire e 13 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per la pavimentazione marmorea

ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1518-1537*, c. 219

12. 1537 3 luglio

Giuseppe Sacca dichiara di avere ricevuto, insieme al padre Paolo, dalla Fabbrica di San Sigismondo, come anticipo per l'ancona dell'altare maggiore e per la porta del coro, 920 lire e 7 soldi imperiali dal reverendo Giovanni Maria Faustini; dal priore e dai frati di San Sigismondo 795 lire e 7 soldi, in varie riprese prima del presente contratto; e dal signor Nicola Bonomini 125 lire, delle quali 120 lire e 7 soldi, ricevuti esclusivamente da Giuseppe. Questi promette di portare a termine i lavori, adempiendo a quanto convenuto dal defunto padre Paolo con la Fabbrica di San Sigismondo,

come risulta dall'atto rogato dal notaio Marco Giberti nel 1535.

ASCr, Notarile, notaio Angelo Torchio, f. 1146. GALEATI 1913, pp. 130-131; BONETTI 1919, pp. 47-48, 78, 119-120, n. XIV; BANDERA 1970-1971, 2, pp. 17-18, 20, nota 34; FERRARI 1974b, p. 157, nota 191.

13. 1537 5 luglio

Pagamento di 353 lire e 8 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per la pavimentazione marmorea

ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1518-1537*, c. 219v.

14. 1537 18 agosto

Inventario dei beni del maestro Paolo Sacca, morto il 30 maggio 1537. Tra questi la dote di 700 lire alla madre del figlio Giuseppe, Caterina Anselmi, e la dote per la moglie di Giuseppe, Clara Lazzaroni.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Giacomo Pavesi, f. 1038 [irreperibile]

COURAJOD 1885, pp. 62-66, n. XXXVII; BONETTI 1919, p. 78.

15. 1537 18 agosto

Accettazione dell'eredità di Paolo Sacca, con beneficio d'inventario, da parte di Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Giacomo Pavesi, f. 1038 [irreperibile]

COURAJOD 1885, p. 66, n. XXXVIII; BONETTI 1919, p. 78.

16. 1537 14 settembre

Pagamento di 113 lire imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per fare l'ancona dell'altare maggiore.

ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1519-1537*, c. 210.

LUCCHINI 1894, II, p. 142; BELLINGERI, TANZI 1992, pp. 11, 12, 21-22, nota 37; M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2004, p. 178, n. 51; TANZI 2004a, p. 117, 118; TANZI 2011, p. 98, nota 37, 116, 118.

17. 1537 30 settembre

Pagamento di 80 lire imperiali da parte della

Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1519-1537*, c. 214.

18. 1538 29 agosto

Pagamento di 20 lire imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 11v. CAFFI 1886, p. 162; 1888, p. 1092, nota 1.

19. 1538 8 ottobre

Pagamento di 50 lire imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, cc.14, 14v.

20. 1538 12 novembre

Pagamento di 73 lire e 9 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ornamento all'ancona del Corpus Domini. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 15v. LUCCHINI 1894, II, p. 143 [come 1537]; BONETTI 1919, p. 49, nota 1.

21. 1538 19 dicembre

Pagamento di 65 lire e 1 soldo imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 22v. LUCCHINI 1894, II, p. 143 [come 1537].

22. 1539 5 aprile

Fine tra il maestro Tommaso Sacca e la [seconda?] moglie di Giuseppe Sacca, Bianca de Vidalengo ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Carra, f. 1150. BONETTI 1919, p. 78 [con data errata, 1538].

23. 1539 10 dicembre

Accordo tra Giuseppe Sacca e il capitolo della

cattedrale di Piacenza per la costruzione della cassa dell'organo del Duomo di Piacenza. ASPc, Notarile, notaio Giovanni Lodovico Malvicini Fontana, f. 2726. MISCHIATI 1984, pp. 127-129.

24. 1540 (1539 *ab incarnatione*) 12 febbraio

Pagamento di 23 lire imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 39

25. 1540 30 maggio

Pagamento di 16 lire e 9 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore e il riadattamento delle due copertine. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 44v.

26. 1540 10 luglio

Pagamento di 16 lire e 9 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 47v.

27. 1540 1 settembre

Pagamento di 56 lire e 1 soldo imperiale da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore e quella del Corpus Domini. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 49v. LUCCHINI 1894, II, p. 143 [data erroneamente 1 dicembre]

28. 1540 20 settembre

Pagamento di 16 lire e 9 soldi imperiali da parte della Fabbrica del Duomo di Cremona a Giuseppe Sacca per l'ancona dell'altare maggiore e le due copertine. ASDCr, AFC, *Liber provisionum 1537-1552*, c. 51. BELLINGERI, TANZI 1992, pp. 11, 12, 21-22, nota 37; M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2004, p. 178, n. 51; TANZI 2004a, p. 117, 118; TANZI 2011, p. 98, nota 37, 116, 118.

29. 1540 5 ottobre

Il capitolo della cattedrale di Piacenza rimette al giudizio di tre periti la soluzione delle divergenze circa la cassa dell'organo del Duomo di Piacenza costruita da Giuseppe Sacca.

ASPc, Notarile, notaio Giovanni Lodovico Malvicini Fontana, f. 2726
MISCHIATI 1984, pp. 131-133.

30. 1542 12 agosto

Convenzioni e patti tra i prefetti della fabbrica di San Sigismondo e Giuseppe Sacca per «quinque sedibus» («presbiterum [...] seu sedum presbiteris») da farsi nella chiesa entro tre anni, per 225 scudi d'oro.

ASCr, Notarile, notaio Angelo Torchio, f. 1146.
COURAJOD 1885, p. 67, n. XXXIX; GALEATI 1913, p. 119; BONETTI 1919, pp. 48, 121-123, n. XV; BANDERA 1970-1971, 2, p. 20, nota 42; FERRARI 1974b, p. 157, nota 191; BORA 1984, pp. 11, 29, nota 31; BORA 1985a, p. 284, n. 2.6.9.

31. 1544 23 agosto

Questioni relative all'eredità di Paolo Sacca tra Camilla Bonomini, moglie di Paolo, e Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1073.

32. 1544 7 ottobre

Questioni relative all'eredità di Paolo Sacca tra Camilla Bonomini, moglie di Paolo, e Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1073.

33. 1544 27 ottobre

Accordo tra i maestri di legname cremonesi Giuseppe Sacca e Tommaso Torelli e il priore di San Sisto a Piacenza per la costruzione della cassa dell'organo di San Sisto.

ASPc, Notarile, notaio Cristoforo Musoni, f. 3508.
MISCHIATI 1984, pp. 146-148.

34. 1544 22 dicembre

Giuseppe Sacca riceve 25 scudi d'oro, ovvero 145 lire imperiali, dai massari della Fabbrica del Duomo di Cremona, come parte del pagamento di novanta scudi che gli è stato promesso per la

costruzione della cassa dell'organo del Duomo, su disegno di Giulio Campi. Nella circostanza il Sacca subentra a Filippo Vianini – che muore prima dell'11 dicembre 1544 –, al quale era stato commissionato il lavoro il 22 settembre 1542.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 100v.

A. Foglia, in *Vita religiosa* 1985, p. 90, n. 19; L. Bandera, in *Arte lignaria* 2000, p. 56, n. 10; MISCHIATI 2007, p. 92.

35. 1545 11 aprile

Questioni relative all'eredità di Paolo Sacca tra Camilla Bonomini, moglie di Paolo, e Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1074.

36. 1545 25 luglio

Atto di collaudo della cassa dell'organo di San Sisto a Piacenza.

ASPc, Notarile, notaio Cristoforo Musoni, f. 3510.
MISCHIATI 1984, pp. 148-150.

37. 1545 11 settembre

Giuseppe Sacca riceve 25 scudi d'oro, ovvero 145 lire imperiali, dal tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona, come parte del pagamento per la costruzione della cassa dell'organo del Duomo.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 106.

MISCHIATI 2007, p. 94.

38. 1546 16 aprile

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona deve pagare a Giuseppe Sacca quattro ducati d'oro, ovvero 23 lire e quattro soldi imperiali, per la costruzione della cassa dell'organo del Duomo.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 111v.

MISCHIATI 2007, p. 96.

39. 1546 10 maggio

La Fabbrica di San Sigismondo paga a Giuseppe Sacca 125 lire «a bon conto del presbiterio».

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Francesco Binda, f. 1937.

MILLER 1997, p. 42; *Camillo* 1997, p. 478, n. 9.

40. 1546 20 agosto

La Fabbrica di San Sigismondo paga a Giuseppe Sacca 27 lire per i telai di sei finestre, cinque nella foresteria e un'altra in una cella.

ASCR, Notarile, notaio Giovanni Francesco Binda, f. 1937.

MILLER 1997, p. 42; *Camillo* 1997, p. 477, n. 9.

41. 1546 19 dicembre

La Fabbrica di San Sigismondo paga a Giuseppe Sacca otto lire per i telai di quattro finestre sulle scale.

ASCR, Notarile, notaio Giovanni Francesco Binda, f. 1937.

MILLER 1997, p. 42; *Camillo* 1997, p. 478, n. 9.

42. 1547 (1546 *ab incarnatione*) 18 gennaio

Affitto di un terreno di Giuseppe Sacca ad Agostino del Zappa.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1075.

43. 1547 30 giugno

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 15 scudi d'oro, ovvero 88 lire e 10 soldi imperiali, per la costruzione della cassa dell'organo del Duomo.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 119v.

MISCHIATI 2007, p. 98.

44. 1547 9 ottobre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 15 scudi d'oro e 100 soldi imperiali, ovvero 93 lire e 10 soldi imperiali, per la completa soluzione dei 90 scudi d'oro previsti per la costruzione della cassa dell'organo del Duomo.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, cc. 122 e 122v.

MISCHIATI 2007, p. 99.

45. 1547 22 dicembre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 5 lire 18 soldi imperiali per recarsi a Piacenza a studiare i sistemi di copertura della chiesa di Santa Maria in Campagna, in vista dei lavori al Battistero di Cremona.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, cc. 128, 128v.

BONETTI 1919, p. 49, nota 1; PERONI 1979, p. 14; BORA 1981, p. 30; L. Bandera Gregori, in BIFFI 1988, p. 130, nota 2

46. 1547 30 dicembre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona deve pagare a Giuseppe Sacca 4 lire e 15 soldi imperiali per assi utilizzate nei lavori alla cassa dell'organo.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 129.

MISCHIATI 2007, p. 102-103.

47. 1548 (1547 *ab incarnatione*) 24 febbraio

Affitto di un terreno di Giuseppe Sacca ad Agostino del Zappa.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1076.

48. 1548 10 aprile

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 12 lire imperiali per recarsi a Milano e a Pavia per sopralluoghi relativi ai lavori di copertura del Battistero di Cremona.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 131v.

BONETTI 1919, p. 49, nota 1.

49. 1548 12 maggio

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 12 lire imperiali più altre 24 lire imperiali per i viaggi a Milano e a Pavia per i lavori alla copertura del Battistero di Cremona.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 132v.

BONETTI 1919, p. 49, nota 1.

50. 1548 31 dicembre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 41 lire e 19 soldi imperiali per i lavori e i disegni relativi alla copertura del Battistero di Cremona.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 138v.

51. 1549 23 maggio

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona

paga a Giuseppe Sacca 29 lire e 10 soldi imperiali per «designa apotecarum» e per quelli relativi alla copertura del Battistero di Cremona.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 143v.

BONETTI 1919, p. 49, nota 1.

52. 1549 16 dicembre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 36 lire e 10 soldi imperiali più altre 30 lire e 5 soldi per lavori diversi.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 152v.

53. 1551 7 agosto

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 16 lire e 10 soldi imperiali per un modello ligneo e disegni del Battistero.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 173.

BORA 1981, p. 30; L. Bandera Gregori, in BIFFI 1988, p. 130, nota 2

54. 1551 22 dicembre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca 16 lire e 10 soldi imperiali per la scala della cappella del Sacramento.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 176.

55. 1552 23 dicembre

Il tesoriere della Fabbrica del Duomo di Cremona paga a Giuseppe Sacca, Antonio Campi e a Giovanni Antonio De Corneti un totale di 13 lire e 10 soldi per lavori vari al Battistero, Torrazzo, alla ferrata e al parapetto della cappella del Sacramento.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1537-1552*, c. 196.

BORA 1981, p. 30.

56. 1553 8 aprile

Notizie relative al terreno posseduto da Giuseppe Sacca in località Boschetto, «seu Nazareth», presso Cremona e alle acque d'irrigazione.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1082.

57. 1554 31 luglio

Convenzioni e patti tra don Colombino Rapari, abate di San Pietro al Po, e Giuseppe Sacca, per l'esecuzione di ventisei stalli o sedili.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1083.

COURAJOD 1885, p. 67, n. XL; CAFFI 1886, p. 162; 1888, p. 1092; BONETTI 1919, p. 48; BANDERA 1970-1971, 3, pp. 23-24, nota 48; RODELLA 1998, pp. 56, 96, nota 72

58. 1555 21 aprile

Giuseppe Sacca dichiara di avere ricevuto da Antonio de Andrea 52 lire e 10 soldi per saldo di 175 lire dovutegli dal marchese Adalberto Pallavicino per «la soffitta del salono grande del palazzo novo», ovvero la villa di Torre Pallavicina.

SACCHI 1884, p. 11; TANZI 2008, p. 33, nota 10.

59. 1555 6 settembre

L'abate di San Pietro al Po, Colombino Rapari, richiede al lapicida bresciano Gaspare da Cairano marmo e materiale lapideo per costruire i pilastri della chiesa, con capitelli corinzi in marmo di Botticino, da eseguire su disegno di Giuseppe Sacca, da consegnare entro l'agosto dell'anno seguente.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1084.

BONETTI 1923, p. 44, nota 1; BELLOTTI 1985, p. 404.

60. 1557 9 ottobre

Nella delibera dei massari della cattedrale Giuseppe Sacca è nella terna dei papabili per la carica di architetto della Fabbrica del Duomo, con Gianfrancesco Bembo e Francesco Dattaro: la scelta cade sul Dattaro.

ASDCr, AFC, *Liber Provisionum 1553-1569*, c. 94v-96v.

LUCCHINI 1894, I, pp. 127-129; BONETTI 1919, p. 49, nota 1; BELLOTTI 1985, p. 405.

61. 1558 13 dicembre

Integra dote della defunta Clara Lazzaroni, moglie del maestro Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1087.

COURAJOD 1885, p. 68, n. XLI.

62. 1559 1 febbraio

La Fabbrica di San Sigismondo a Cremona paga a Giuseppe Sacca una bolletta di 100 lire imperiali «a conto del presbiterio».

ASDCr, San Sigismondo, Tempio monumentale contratti e pagamenti secoli XVI-XVIII, c. 9.

BANDERA 1970-1971, 2, pp. 18, 20, nota 41; FERRARI 1974a, p. 238; FERRARI 1974b, p. 157, nota 191.

63. 1559 16 marzo

La Fabbrica di San Sigismondo a Cremona paga a Giuseppe Sacca una bolletta di 50 lire imperiali «a conto del presbiterio».

ASDCr, San Sigismondo, Tempio monumentale contratti e pagamenti secoli XVI-XVIII, c. 9v.

BANDERA 1970-1971, 2, pp. 18, 20, nota 41; FERRARI 1974a, p. 238; FERRARI 1974b, p. 157, nota 191.

64. 1561 10 aprile

Testamento del maestro Giuseppe Sacca. Nomina eredi universali Paolo, Angelo e Vitruvio, figli della

prima moglie Clara Lazzaroni; Curzio e Flaminio, nati dalla terza moglie Caterina Donelli; e dota le figlie di primo letto Caterina e Giovanna.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1090. COURAJOD 1885, pp. 68-72, n. XLII; BANDERA 1970-1971, 2, p. 20, nota 41.

65. 1561 16 dicembre

La Fabbrica di San Sigismondo a Cremona paga a maestro Paolo, figlio di Giuseppe Sacca, una bolletta di 97 lire e 13 soldi per il saldo definitivo del «presbiterio».

ASDCr, San Sigismondo, Tempio monumentale contratti e pagamenti secoli XVI-XVIII, c. 18v.

BANDERA 1970-1971, 2, pp. 18, 20, nota 41; FERRARI 1974a, p. 247; FERRARI 1974b, p. 157, nota 191.

66. 1565 24 maggio

Discussioni e disaccordi per questioni di carattere ereditario tra i figli e le figlie di Giuseppe Sacca.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1090. BANDERA 1970-1971, 3, p. 24, nota 45.



BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

AFC: Archivio Fabbriceria della Cattedrale
APSPaP: Archivio Parrocchiale San Pietro al Po
ASCr: Archivio di Stato di Cremona
ASDCr: Archivio Storico Diocesano di Cremona,
ASMn, AG: Archivio di Stato di Mantova,
Archivio Gonzaga
BCR: Biblioteca Classense di Ravenna
BSCr, LC: Biblioteca Statale di Cremona, deposito
Libreria Civica

Manoscritti

Acta 220-226
Acta capituli generalis canonicorum regularium
Congregationis Lateranensis ordinis S. Augustini
celebrati annis 1502-1523, 1524-1535, 1536-
1549, 1550-1554, 1555-1562, 1563-1574,
1575-1600, 1502-1600, BCR, mss. 220-226.

ARISI, *Galleria*
D. Arisi, *Galleria di Pittori, Scultori ed Architetti*
Cremonesi, inizi sec. XVIII, BSCr, LC, ms. AA.2.43.

BIFFI, *Memorie*
G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti*
cremonesi, XVIII secolo, BSCr, LC, ms. AA.3.7.

BRESCIANI 3
G. Bresciani, *Historia ecclesiastica di Cremona, qual*
contiene le vite de' vescovi di detta città con tutto ciò è
occorso ne' loro governi, fondazioni di chiese, dignità
ecclesiastiche de' suoi cittadini et altre cose curiose.
Parte prima, XVII secolo, BSCr, LC, ms. Bresciani 3.

BRESCIANI 4
G. Bresciani, *Historia ecclesiastica, nella quale*
contiene l'origine delle chiese, sì antiche, come
moderne, iuspatronati, pitture, abbellimenti d'esse
et altre cose degne di memoria. Parte seconda, XVII
secolo, BSCr, LC, ms. Bresciani 4.

BRESCIANI 27
G. Bresciani, *La virtù ravvivata de' Cremonesi*
insigni nella pittura, architettura, scultura et ma-
thematiche. Parte quarta, 1665, BSCr, LC, ms.
Bresciani 27; trascrizione a cura di R. Barbisotti,
Bergamo 1976.

Testi a stampa

L'Abbazia 2008
L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande
monastero dell'Europa Benedettina (San Benedetto
Po 1007-2007), catalogo della mostra, a cura di
P. Golinelli, Bologna 2008.

ADORNI 1982
B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*
1545-1600, Parma 1982.

Aedes 1798
Aedes Pembrochiana: a new account and description
of the Statues, Bustos, Relievos, Paintings, Medals, and
other Antiquities and Curiosities in Wilton-House,
Salisbury 1798 (tredicesima edizione).

AGLIO 1794
G. Aglio, *Le pitture e le sculture della città di*
Cremona, Cremona 1794.

Allegationes 1567

Allegationes diversorum doctissimorum iureconsultorum, in causa precedentiae orta in sacro oecumenico Concilio Tridentino, inter reverendos abbates, & clericos Canonicos regulares, ordinis sancti Augustini, congregationis Lateranensis. Ac reverendos abbates & monachos, ordinis sancti Benedicti, congregationis Cassinensis, alias sanctae Iustinae de Padua: ac postea a sanctissimo D.N. Pio VIII. pont. max. tribus S.R.E. cardinalibus commissa. Quibus accesserunt iura utrinque producta, ac sententia lata ab eodem S.D.N. in favorem Canonicorum regularium, Cremona 1567.

ANONIMO 1824

Anonimo, *Gallery of Picture at the Imperial Palace of Pawlosk, near St. Petersburg*, in «Somerset House Gazette», I, XVII, 31 gennaio 1824, pp. 259-260.

ANONIMO 1974

Anonimo, s.v. *Gatti, Bernardino, detto il Sojaro*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, V, Torino 1974, pp. 297-298.

ARISI 1702-1706

F. Arisi, *Cremona literata, seu in Cremonenses doctrinis, & literariis dignitatibus eminentiores chronologicae adnotationes*, I-II, Parma 1702-1706.

Arte lignaria 2000

Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale, Bergamo 2000.

BALDINUCCI 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue, in qua*, I-VI, Firenze 1681-1728.

BALLARIN 2006

A. Ballarin, *La «Salomè» del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I-II, Cittadella 2006.

BANDERA 1970-1971

L. Bandera, *Paolo e Giuseppe Sacca*, in «Kalòs», 1970, 2, pp. 13-20; 1971, 3, pp. 17-24.

BARBISOTTI 1994

R. Barbisotti, *Ipotesi su Vincenzo Conti, stampatore cremonese del Cinquecento*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», 1994, pp. 90-116.

BARBISOTTI 2006

R. Barbisotti, *La stampa a Cremona nell'età spagnola*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Bergamo 2006, pp. 478-511.

BARBISOTTI, BAUCIA, TAMANI 1997

R. Barbisotti, M. Baucia, G. Tamani, s. v. *Conti, Vincenzo*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano 1997, pp. 329-339.

BARTOLI 1776-1777

F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, I-II, Venezia 1776-1777.

BASTERI, ROTA 1994

M. C. Basteri, P. Rota, *Relazioni politiche e artistiche tra i conti Rossi di San Secondo e i Gonzaga di Mantova nel XVI secolo*, in «Aurea Parma», LXXVII, 1994, pp. 159-179.

BECHARA 1570

C. Bechara, *Libri tres diversorum carminum ad diversos*, Cremona 1570.

BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978

P. V. Begni Redona, G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978.

BELGRANO 1866

L. T. Belgrano, *Della vita privata dei genovesi* [1866], Genova 2003.

BELLABARBA 1985

M. Bellabarba, *Seriolanti e arzenisti. Governo delle acque e agricoltura a Cremona fra Cinque e Seicento*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XXXVI, 1985.

BELLINGERI 2001

L. Bellingeri, *Le opere d'arte dell'Ospedale di Cremona*, in *L'Ospedale di Cremona. Medicina, Arte, Storia*, a cura di G. L. Daccò e M. Rossetto, Milano 2001, pp. 125-148.

BELLINGERI, TANZI 1992

L. Bellingeri, M. Tanzi, *Bonifacio Bembo dalla Cattedrale al Museo di Cremona*, Brescia 1992.

BELLOTTI 1985

C. Bellotti, *I rifacimenti cinquecenteschi di San Pietro al Po e l'intervento di Francesco Dattaro*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 404-408.

BELTRAMI 1898

L. Beltrami, *Soncino e Torre Pallavicina. Memorie di storia e d'arte*, Milano 1898.

BERZAGHI 1988a

R. Berzaghi, *Le ante d'organo di Santa Barbara: Fermo Ghisoni e la pittura a Mantova nella seconda metà del Cinquecento*, in «Civiltà mantovana», 20, 1988, pp. 1-20.

BERZAGHI 1988b

R. Berzaghi, *Uno sconosciuto ciclo mantovano di Giulio Campi. Gli amori di Giove in Palazzo Addegatti*, in «Verona illustrata», 1, 1988, pp. 31-36.

BERZAGHI, L'OCCASO 2011

R. Berzaghi, S. L'Occaso, *Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti e arazzi 1430-1630*, Mantova 2011.

BIFFI 1988

G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, edizione critica a cura di L. Bandera Gregori, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XXXIX/2, 1988.

BISCONTIN 1994

J. Biscontin, *Antique Candelabra in Frescoes by Bernardino Gatti and a Drawing by Giulio Romano*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVII, 1994, pp. 264-269.

BLUMER 1936

M. L. Blumer, *Catalogues des peintures transportés d'Italie en France de 1796 à 1814*, in «Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français», 1936, pp. 244-348.

BOCCHI 2000

U. Bocchi, *Interventi rotariani nella Chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo di Castello a Viadana*, in *Restauri e Rinvenimenti 1989-2000. Recenti interventi d'Arte sul territorio Casalasco-Viadanese*, Viadana 2000, pp. 15-24.

BONETTI 1919

C. Bonetti, *Intarsiatori cremonesi. Paolo del Sacha (1468-1537)*, Cremona 1919.

BONETTI 1923

C. Bonetti, *Note e appunti di storia cremonese*, Cremona 1923.

BONETTI 1930

C. Bonetti, *Il palazzo Fodri (1488-1492)*, in «Cremona», II, 1930, pp. 339-349.

BORA 1980

G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980.

BORA 1981

G. Bora, *Giulio e Antonio Campi architetti*, in *Per A. E. Popham*, Parma 1981, pp. 21-41.

BORA 1984

G. Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», 413, 1984, pp. 3-35.

BORA 1985a

G. Bora, *Disegni*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 267-316.

BORA 1985b

G. Bora, *Ruolo e significato della pittura cremonese fra Umanesimo e Controriforma*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 7-12.

- BORA 1988
G. Bora, *Maniera, «idea» e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in «Paragone», 459-461-463, 1988, pp. 13-38.
- BORA 1990
G. Bora, *I pittori tra «maniera» e realtà*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 39-49.
- BORA 1994
G. Bora, *Sofonisba Anguissola e la sua formazione cremonese: il ruolo del disegno*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 79-88.
- BORA 2004
G. Bora, *Verso un nuovo naturalismo: la pittura a Cremona e a Milano*, in *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori e A. Bayer, Milano 2004, pp. 188-195.
- BORA 2007
G. Bora, *Giulio e Antonio Campi: due fratelli, due temperamenti*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 27-35.
- BORA 2008
G. Bora, *La decorazione cinquecentesca nella chiesa delle Sante Margherita e Pelagia: il committente e l'artista*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo 2008, pp. 63-123.
- BORA 2009
G. Bora, *Manierismo cremonese*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura 1535-1600*, a cura di M. T. Fiorio e V. Terraroli, Milano 2009, pp. 155-193.
- BOSCHLOO 1993
A. W. A. Boschloo, *Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections*, Firenze 1993.
- BRESCIANI 1625
G. Bresciani, *Corona d'huomini e donne cremonesi in santità, prelatura e virtù insigni e eminenti*, Cremona 1625.
- BROWN 1981
D. A. Brown, *A print source for Parmigianino at Fontanellato*, in *Per A. E. Popham*, Parma 1981, pp. 43-53.
- BROWN 1989
C. M. Brown, *Paintings in the collection of Cardinal Ercole Gonzaga: after Michelangelo's Vittoria Colonna drawings, and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto*, in *Giulio Romano*, Atti del convegno Internazionale di studi su «Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento», Mantova 1989 [ma 1991], pp. 203-226.
- BURCKHARDT 1855
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855 (prima edizione).
- BURCKHARDT 1869
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, a cura di molti collaboratori coordinati da A. von Zahn, I-III, Leipzig 1869 (seconda edizione).
- BURCKHARDT 1884
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, a cura di W. Bode, I-III, Leipzig 1884 (quinta edizione).
- BURCKHARDT 1898
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, a cura di W. Bode, C. von Fabriczy, I-III, Leipzig 1898 (settima edizione).
- BURCKHARDT 1904
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum*

Genuss der Kunstwerke Italiens, a cura di W. Bode, C. von Fabriczy, I-III, Leipzig 1904 (nona edizione).

BURCKHARDT 1910

J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, a cura di W. Bode, C. von Fabriczy, I-III, Leipzig 1910 (decima edizione).

BUSSAGLI 1999

M. Bussagli, s. v., *Gambara, Lattanzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, pp. 49-52.

CAFFI 1886

M. Caffi, *Arte antica Cremonese - Courajod. Documents des arts à Cremona aux XV et XVI siècles*, in «Arte e Storia», v, 1886, 21, pp. 151-154; 22, pp. 162-164.

CAFFI 1888

M. Caffi, *Di alcuni artisti cremonesi e specialmente maestri di legname nei secoli XV e XVI*, in «Archivio Storico Lombardo», xv, 1888, pp. 1087-1097.

Camillo 1997

Camillo Boccaccino e un'aggiunta al Giornale di San Sigismondo, a cura di R. Miller, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano, pp. 474-478.

CAMPO 1585

A. Campo, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa*, Cremona 1585.

CANTÙ 1865-1867

C. Cantù, *Gli eretici d'Italia: discorsi storici*, I-III, Torino 1865-1867.

CAPONETTO 1997

S. Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, seconda edizione riveduta e aggiornata, Torino 1997.

CARO 1961

A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, III, Firenze 1961

CASERO 2007

A. L. Casero, *Le «Storie di giustizia» di Giulio e Antonio Campi per il palazzo della Loggia, in Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 112-150.

Catalogo 1830

Catalogo di quadri appartenenti a Giuseppe Vallardi dallo stesso descritti e illustrati con brevi annotazioni, Milano 1830.

Catalogo 1870

Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze, Firenze 1870.

Catalogue 1843

Catalogue de tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande, hollandaise et allemande. Statues anciennes et modernes, marbres, etc. Composant la Galerie de M. Aguado Marquis de las Marismas, Paris 1843.

CAVAZZOLI 1999

F. M. Cavazzoli, *Don Antonio Parazzi nel campo delle «Arti belle»*, in *Mons. Antonio Parazzi (1822-1899) sacerdote, storico e archeologo nel centenario della morte*, a cura di G. Flisi, I-III, Viadana 1999, I, pp. 75-139.

CESCHI LAVAGETTO 1995

P. Ceschi Lavagetto, *L'opera pittorica in Santa Maria di Campagna*, in *Santa Maria di Campagna. Una chiesa bramantesca*, a cura di M. Giuffredi, Reggio Emilia 1995, pp. 41-71.

CHABOD 1938

F. Chabod, *Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V. Note e documenti [1938]*, in *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino 1971, pp. 231-465.

CHAPMAN 2002

H. Chapman, *A. E. Popham and Parmigianino*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 27-31.

CHERUBINI 2011

A. Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 46-93.

CIBOLINI 2007

S. Cibolini, *La Compagnia del Rosario nel Duomo di Pavia e la pala di Bernardino Gatti*, in «Arte Lombarda», 149, 2007, pp. 75-79.

CIRILLO 2002

G. Cirillo, *Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in «Parma per l'Arte», VIII, 2002, pp. 67-146.

CIRILLO 2008

G. Cirillo, *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, catalogo della mostra, Parma 2008.

CIRILLO 2010

G. Cirillo, *Nuove considerazioni sulla pittura e qualche scultura del Cinquecento parmense, seconda parte*, in «Parma per l'Arte», XVI, 2010, pp. 5-34.

CIRILLO, GODI 1975 [1982]

G. Cirillo, G. Godi, *Contributi ad Antonio Campi*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XXVI/2, 1975 [stampato a Cremona, 1982].

Collection 1977

Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits, catalogue de l'exposition, sous la direction de R. Bacou et M.-R. Séguy, Paris 1977.

CORDELLIER 1994

D. Cordellier, *Les dessins de Fernando Yañez de la*

Almedina, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Parigi 1994, pp. 415-429.

Correggio 1984

Correggio and His Legacy Sixteenth-Century Emilian Drawings, catalogo della mostra, a cura di D. De Grazia, Washington-Parma 1984 (consultato nell'edizione italiana).

CORSI 1819

L. Corsi, *Dettaglio delle chiese di Cremona con in fine il catalogo della gerarchia celeste di nostra patria*, Cremona 1819.

COTRONEI 1900

B. Cotronei, F. Novati, *Sedici lettere inedite di M. G. Vida, Vescovo d'Alba*. – Milano, Faverio, 1899 (estratto dall'*Archivio Storico Lombardo*, anno XXV-XXVI, fasc. XX-XXI, 1898-1899), in 8°, pp. 142 [recensione], in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», VIII, 1900, pp. 218-228.

COURAJOD 1885

L. Courajod, *Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XVe et XVIe siècles*, in «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», XLV, 1885, pp. 253-324 [consultato in estratto, pp. 3-74].

CROWE, CAVALCASELLE 1871

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I-II, London 1871.

CROWE, CAVALCASELLE 1912

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, a cura di T. Borenius, I-III, London 1912.

D'ARCANGELO 2012

P. D'Arcangelo, *Gli ordini religiosi tra la fine del medioevo e l'età moderna. I canonici regolari*

lateranensi a Cremona nei secoli XV e XVI, in *Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, a cura di M. N. Covini, M. Della Misericordia, A. Gamberini e F. Somaini, Roma 2012, pp. 369-395.

D'ARCO 1857

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, I-II, Mantova 1857.

DE SORESINA VIDONI 1824

B. De Soresina Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano 1824.

Dessins 1964

Dessins de l'École de Parme. Corrège, Parmesan, catalogo della mostra, Paris 1964.

Dessins 1975

Dessins italiens de la Renaissance, catalogo della mostra, a cura di R. Bacou e F. Viatte, Paris 1975.

Devozione 2001

Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza di Cremona, a cura di L. Bellingeri, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», LIII, 2001.

DI GIAMPAOLO 1974

M. Di Giampaolo, *Aspetti della grafica cremonese per San Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi* [1974], in *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, Firenze 2010, pp. 22-35.

DI GIAMPAOLO 1976

M. Di Giampaolo, *Bernardino Gatti: quattro disegni per l'Assunta del Duomo di Cremona* [1976], in *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, Firenze 2010, pp. 74-77.

DI GIAMPAOLO 1977

M. Di Giampaolo, *Disegni di Bernardino Gatti* [1977], in *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, Firenze 2010, pp. 78-83.

Discorso 1564

Discorso per contemplar la passione di Giesu Christo nostro Signore. Tradotto dal sig. Gio. Pietro Nazaro gentilhuomo et accademico cremonese. Opera spirituale, utilis. ad ogni divoto christiano, [di Juan Luis Vives, il cui nome compare nella dedica del traduttore, a p. 5], Cremona 1564.

Disegni 1989

Disegni della Galleria Estense di Modena, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Modena 1989.

Due capolavori 2005

Due capolavori di Arte Lignaria. Chiesa parrocchiale di Zuccaro, Borgosesia 2005.

Esposizione 1899

Esposizione d'Arte Sacra. Catalogo, Cremona 1899.

Everhard Jabach 2001

Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695, catalogo della mostra, a cura di B. Py, Paris 2001.

FADDA 2008

E. Fadda, *Michelangelo Anselmi alla Steccata: 1521-1554*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa «civica» a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di B. Adorni, Milano 2008, pp. 197-214.

FALIVA 2003

A. Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Pallazina del Bosco e altre opere*, Cremona 2003.

FERRARI 1964

M. L. Ferrari, *L'arte a Cremona* [1964], in *Studi di Storia dell'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1979, pp. 327-353.

FERRARI 1974a

M. L. Ferrari, *Il «Giornale» della fabbrica di San Sigismondo a Cremona* [1974], in *Studi di Storia dell'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1979, pp. 223-312.

FERRARI 1974b

M. L. Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Milano 1974.

FERRARI 1974c

M. L. Ferrari, *La «maniera de' Campi cremonesi» a Torre Pallavicina* [1974], in *Studi di Storia dell'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1979, pp. 313-323.

FERRI 1894

P. N. Ferri, *Disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi*, Roma 1894.

FONTANA 1688-1694

A. Fontana, *Amphitheatrum legale, seu Bibliotheca legalis amplissima*, I-III, Parma 1688-1694.

GABORIT 2003

J.-R. Gaborit, *Louis Courajod et l'Italie*, in *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896). Historien d'art et conservateur*, Paris 2003, pp. 141-150.

GABRIELLI 2004

L. Gabrielli, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Trento 2004.

GALANTE 1982

L. Galante, *Di un gruppo di quadri della residenza dei Padri Gesuiti a Grottaglie e una aggiunta alla fortuna di Marco Pino in Puglia*, in «Annali del Dipartimento di scienze storiche e sociali», 1, 1982, pp. 319-340.

GALEATI 1913

G. Galeati, *La chiesa di S. Sigismondo presso Cremona*, Cremona 1913.

GAMBARINI 1731

C. Gambarini, *A Description of the Earl of Pembroke's Pictures*, Winchester 1731.

GANDINI 1833

F. Gandini, *Viaggi in Italia*, III, Cremona 1833.

GEREVINI 1948

G. Gerevini, *I pittori Bernardino e Gervasio Gatti. (Tesi di laurea presentata all'Università di Pavia. Anno acc. 1946/47). Autoriassunto*, in «Annali

della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», 1, 1948, pp. 91-100.

GHEROLDI 2004

V. Gheroldi, *Orientamenti teorici e pratiche di pittura a Cremona alla metà del Cinquecento. Appunti per una lezione sulla tecnica di Bernardino Gatti*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte*, Cremona 2004, pp. 67-82.

GIANNETTO 2005

C. Giannetto, *Caratteri iconografici dell'osservanza agostiniana nella chiesa di S. Agostino di Cremona*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. Mencaroni Zoppetti e E. Gennaro, Bergamo 2005, pp. 283-305.

GIROUD 1961

C. Giroud, *L'Ordre des Chanoines réguliers de Saint-Augustin et des diverses formes de régime interne. Essais de synthèse historique-juridique*, Roma 1961.

GIULIANI 1997

M. Giuliani, *Antonio Maria Viani a Cremona: le origini familiari*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 75-82.

Giulio 1989

Giulio Romano, catalogo della mostra, Milano 1989.

Giulio 1992

Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie, a cura di D. Ferrari, I-II, Roma 1992.

Gli arazzi 2010

Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di G. Delmarcel, C. M. Brown, Milano 2010.

GOBBI 2009-2010

M. Gobbi, *I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2009-2010 (relatore S. Prosperi Valenti Rodinò)

GOZZI 1976

T. Gozzi, *Lorenzo Costa il Giovane*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 10, 1976, pp. 33-62.

Grafica 1982

Grafica del '500, 2°, Milano e Cremona, catalogo della mostra, Bergamo 1982.

GRASSELLI 1818

G. Grasselli, *Guida storico sacra della R. città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona 1818.

GRASSELLI 1827

G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827.

GREGORI 1959

M. Gregori, *Un frammento cremonese*, in «Paragone», 109, 1959, pp. 53-55.

GREGORI 1994

M. Gregori, *Fama e oblio di Sofonisba Anguissola*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 11-46.

GUAZZONI 1981

V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981.

GUAZZONI 1984

V. Guazzoni, *Pittori della realtà ed esperienza del sacro*, in *La Lombardia spagnola*, Milano 1984, pp. 153-196.

GUAZZONI 1987

V. Guazzoni, *Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi*, in «Paragone», 453, 1987, pp. 22-42.

GUAZZONI 2006

V. Guazzoni, *Pittura come poesia. Il grande secolo dell'arte cremonese*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Bergamo 2006, pp. 350-415.

GUERRIERI 1984

G. e G.-V. Guerrieri, *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte a Bologna*, Bologna 1984.

Guida 1968

Guida alla Lombardia misteriosa, Milano 1968.

GUSSALLI 1916

E. Gussalli, *Il palazzo Fodri di Cremona*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», III, 1916, pp. 85-96.

I Campi 1985

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra, Milano 1985.

I Gonzaga 2008

I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po, catalogo della mostra, a cura di R. Roggeri e L. Ventura, Cinisello Balsamo 2008.

Il Cinquecento 2000

Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano-Firenze 2000.

I segni 1997

I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, catalogo della mostra, a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997.

Italian 1974

Italian Renaissance drawings from the Musée du Louvre, Paris. Roman, Tuscan, and Emilian schools 1500-1575, catalogo della mostra, New York 1974.

Itinerari 1975

Itinerari d'arte in provincia di Cremona, Cremona 1975.

KINGSBURY 2001

P. D. Kingsbury, *The Tradition of the Soffitto Veneziano in Lord Burlington's Suburban Villa at Chiswick*, in *Essays in architectural history presented to John Newman*, «Architectural History», XLIV, 2001, pp. 145-152.

KONEČNÝ 1999

L. Konečný, *Antonio Campi e il gruppo scultoreo del Laocoonte*, in «Bulletin of the National Gallery in Prague», 9, 1999, pp. 104-107.

Kresby 1995

Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě [Drawings from Cremona 1500-1580. The Art of the Renaissance and Mannerism in the Lombard City], catalogo della mostra, a cura di M. Zlatohlávek, G. Bora, Praga 1995.

KUSCHE ZETTELMEYER 2009

M. Kusche Zettelmeyer, *Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola por el doctor Alfio Nicotra*, in «Archivo Español de Arte», LXXXII, 2009, pp. 285-316.

La bellissima 1999

«La bellissima maniera». *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento 1999.

La chiesa 1884

La chiesa dei SS. Giorgio e Pietro in Cremona. Relazione storico-artistica, Cremona 1884.

LANDON 1807

C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, XIV, Paris 1807.

LANZI 1793

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* [1793], a cura di P. Pastres, Udine 2000.

LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, I-II, Bassano 1795-1796.

La Pinacoteca 2003

La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003.

La Pinacoteca 2004

La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al

Quattrocento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2004.

Le più insigni 1809

Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle belle arti, Parma 1809.

LEVI D'ANCONA 1977

M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1979.

L'OCCASO 2012

S. L'Occaso, *Anselmo Guazzi, un allievo di Giulio Romano*, Mantova 2012.

LUCCHINI 1894

L. Lucchini, *Il Duomo di Cremona. Annali della sua fabbrica dedotti da documenti inediti e illustrati da molte incisioni*, I-II, Mantova 1894.

LUZIO 1913

A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913.

MANINI 1819-1820

L. Manini, *Memorie storiche della città di Cremona*, I-II, Cremona 1819-1820.

MANSELLI 1960

R. Manselli, s. v. *Aceti De' Porti, Serafino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, pp. 138-139.

MARTINOLA 1974

G. Martinola, *Il Museo civico di Bellinzona*, Bellinzona 1974.

MARUBBI 2007

M. Marubbi, *Gli affreschi rinascimentali, in Cattedrale di Cremona*, Parma 2007, pp. 91-111.

MASSARI 1993

S. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, Roma 2003.

MATTIOLI ROSSI 1985

L. Mattioli Rossi, *La dispersione del patrimonio*

artistico cremonese (1770-1814), in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp.431-436.

MEIJER 2008

B. W. Meijer, *Gli affreschi nella cupola di Bernardino Gatti e Lattanzio Gambara*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa «civica» a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di B. Adorni, Milano 2008, pp. 235-255.

MERULA 1627

P. Merula, *Santuario di Cremona*, Cremona 1627.

MILLER 1997

R. S. Miller, *Documenti per Camillo Boccaccino e un'aggiunta al Giornale di San Sigismondo*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 35-47.

MISCHIATI 1984

O. Mischiati, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale: G. B. Facchetti*, in «L'Organo», xxii, 1984, pp. 23-160.

MISCHIATI 2007

O. Mischiati, *L'organo della cattedrale di Cremona. Vicende storiche e documenti dal XV al XX secolo*, Bologna 2007.

MODESTI 1998-1999

P. Modesti, *Il tiburio di Santa Maria della Passione a Milano e Giovan Francesco Gadio*, in «Archivio Storico Lombardo», cxxiv-cxxv, 1998-1999, pp. 113-154.

MONDUCCI 1961-1964

E. Monducci, *Il coro ligneo della Basilica di San Prospero in Reggio Emilia*, in «Bollettino Storico Cremonese», xxii, 1961-1964, pp. 237-277.

MONTAGU 1996

J. Montagu, *Gold, Silver & Bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*, New Haven 1996.

MONTER 2006

W. Monter, *La colonia protestante cremonese a Ginevra nel XVI secolo*, in *Storia di Cremona. L'età*

degli Asburgo di Spagna (1535-1707), a cura di G. Politi, Bergamo 2006, pp. 334-349.

MORETTI 2005

M. Moretti, *Giorgio Picchi da Casteldurante*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A. M. Ambrosini Massari e M. Cellini, Milano 2005, pp. 198-219.

MULAZZANI 1992

G. Mulazzani, *Chiaravalle: la pittura nel Quattro e Cinquecento*, in *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992, pp. 374-403.

MÜNDLER 1870

O. Mündler, *Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone. Abtheilung: Malerei*, Leipzig 1870.

Museo 1994

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni, Napoli 1994.

NATALE 2009

V. Natale, *Una tarsia di Paolo Sacca e il coro di Sant'Andrea a Vercelli*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 245-249.

NEGRO, ROIO 2002

E. Negro, N. Roio, *Bartolomeo Schedoni pittore e scultore 1578-1615*, Modena 2002.

NISOLI 1995

C. Nisoli, *L'organo monumentale della chiesa di San Sigismondo in Cremona*, Cremona 1995.

Notice [1804]

Notice des tableaux des écoles française et flamande, Exposés dans la grande Galerie, Dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII; et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, Dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX, Paris s. d. [1804].

NOVA 1985

A. Nova, *Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura*

a Cremona nel XVI secolo, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 409-430.

NOVATI 1898

F. Novati, *Sedici lettere inedite di M. G. Vida, Vescovo d'Alba, pubblicate ed illustrate con un excursus sulla famiglia, le prebende, i testamenti del Vida ed un'appendice di Documenti*, in «Archivio Storico Lombardo», xxv, 1898, pp. 195-281.

OBERHUBER 1970

K. Oberhuber, *Drawings by Artists Working in Parma in the Sixteenth Century* [recensione], in «Master Drawing», VIII, 3, 1970, pp. 276-287.

OCCHIPINTI 2012

C. Occhipinti, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino 2012.

Omobono 1999

Omobono. *La figura del santo nell'iconografia – Secoli XIII-XIX*, catalogo della mostra, a cura di P. Bonometti, Cinisello Balsamo 1999

Ordinationum 1560

Ordinationum seu constitutionum congregationis Lateranensis. Alias Sanctae Mariae de Frisonaria prima pars foeliciter incipit, Lucca 1560.

Ordinationum 1565

Ordinationum, seu Constitutionum Canonico-regularium Congregationis sancti Salvatoris Lateranen. prima (-tertia) pars foeliciter incipit, Cremona 1565.

PAGANO 1994

A. Pagano, s. v. *Facini (Facinus, Faccini, Fazini)*, Giovanni Stefano (Ioannes Stephanus Cremonensis), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 100-101.

PANNI 1762

A. M. Panni, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città, e sobborghi di Cremona*, Cremona, 1762.

PASSAMANI 1995

B. Passamani, *La decorazione pittorica del salone*, in V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, *La loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, volume secondo, *La costruzione del palazzo (1492 - 1574). Dalla cultura bramantesca agli interventi di Sansovino, Palladio e Tiziano*, Brescia 1995, pp. 211-239.

PENNOTTO 1624

G. Pennotto, *Generalis totius sacri Ordinis Clericorum Canonicorum historia tripartita cuius in prima parte de clericali sanctissimi p. Augustini instituto, & habitu. In secunda de origine, procur-sueque totius Ordinis Canonicorum Regularium. In tertia de Congreg. Canonic. Salvatoris Lateraneii locupletissime disseritur*, Roma 1624

PERONI 1979

A. Peroni, *Il Battistero di Cremona: saggio di esplorazione*, in *Cremona: il Battistero. Mostra di documenti, fotografie, rilievi*, Cremona 1979, pp. 5-18.

PETRACCO 2006

F. Petracco, *La politica cremonese delle acque fra navigazione e irrigazione*, in *Storia di Cremona. Letà degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Bergamo 2006, pp. 190-219.

PICCINELLI 2003

R. Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Cinisello Balsamo 2003.

PICENARDI 1820

G. Picenardi, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arti del disegno*, Cremona 1820.

Pittura 1990

Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1990.

POPHAM 1935

A. E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection Formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F. R. S., Now in the Possession of His Grandson, T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London 1935.

POSSART 1842

F. Possart, *Wegweiser für Fremde in St. Petersburg oder ausführliches Gemälde dieser Hauptstadt und ihrer Umgebung*, Heidelberg 1842

PROSPERI 1996

A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino 1996.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del cardinal Carpegna. Il volume Ottoboniano Latino 3131 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 58-81.

PUERARI 1951

A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951.

PUERARI 1955

A. Puerari, *Orientamenti della pittura e della miniatura a Cremona nell'ultimo trentennio del Quattrocento*, in *I Corali del Duomo di Cremona e la miniatura cremonese nel Quattrocento*, «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», VIII, 1955, I, pp. 5-32.

PUERARI 1957

A. Puerari, *Boccaccino*, Milano 1957.

PUERARI 1967

A. Puerari, *Le tarsie del Platina*, Milano 1967.

PUERARI 1970-1971

A. Puerari, *Contributi alla storia architettonica del Duomo di Cremona*, in «Bollettino Storico Cremonese», XXV, 1970-1971, pp. 17-44.

QUINTAVALLE 1959

A. C. Quintavalle, *Un appunto sulla cultura di Bernardino Gatti*, in «Arte antica e moderna», 8, 1959, pp. 433-435.

REBECCHINI 2002

G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma 2002.

Regesto 1985

Regesto dei documenti, a cura di R. S. Miller, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cin-*

quecento, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 456-481.

Regesto 1994

Regesto, a cura di R. Sacchi, in *Sofonisba Anguisola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 361-411.

ROBOLOTTI 1859

F. Robolotti, *Cremona e sua provincia*, Milano 1859.

RODELLA 1998

G. Rodella, *Il coro ligneo dei Capra*, in *Il coro di San Sigismondo in Cremona*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 47-110.

Roma e lo stile 1999

Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527, a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, Milano 1999.

ROSINI 1649

C. Rosini, *Lyceum Lateranense illustrium scriptorum sacri apostolici ordinis clericorum Canoniarum Regularium Salvatoris Lateranensis elogia*, Cesena 1649.

ROSINI 1845a

G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, volume V, tomo V, *Epoca Terza, da Giulio Romano al Barocco*, Pisa 1845.

ROSINI 1845b

G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, volume VIII, *Atlante*, Pisa 1845.

SACCHI 1872

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872.

SACCHI 1884

F. Sacchi, *Per le fauste nozze della gentil signorina Teresina Signori con signor Natale Bolter: questa breve illustrazione di due preziosi autografi degli insigni artisti cremonesi Giulio Campi e Giuseppe Sacchi dedica l'autore al distinto tipografo amico e condiscipolo Giuseppe Signori*, Cremona 1884.

SACCHI 1994

R. Sacchi, *Tra le carte degli Anguissola*, in *La città di Sofonisba. Vita urbana a Cremona tra XVI e XVII secolo*, catalogo della mostra documentaria, Milano 1994, pp. 121-131.

SACCHI 2005

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I-II, Milano 2005.

SACCHI 2013

R. Sacchi, *Cappelle potenziali e allestimenti provvisori in una chiesa-cantiere: Santa Maria della Passione (1508-1560)*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti*, atti del convegno, a cura di E. Bellini, A. Rovetta, «Studia Borromaica», 27, 2013, pp. 217-245.

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657.

SCARAMUCCIA 1674

L. Scaramuccia, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino con una curiosa, ed'attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella teorica, e pratica della nobil'arte della pittura*, Pavia 1674.

SCHULZ 1961

J. Schulz, *A forgotten chapter in the early history of Quadratura painting: the Fratelli Rosa*, in «The Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 90-102.

SCHWEITZER 1900

E. Schweitzer, *La scuola pittorica cremonese (ricordo dell'esposizione d'arte sacra in Cremona)*, in «L'Arte», III, 1900, pp. 41-71.

SCOTTI 1981

A. Scotti, *Da «rotonda» a basilica longitudinale: chiesa e convento dal Cinquecento al Settecento*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano 1981, pp. 46-79.

SCOTTI 1985

A. Scotti, *Architetti e cantieri: una traccia per l'architettura cremonese del Cinquecento*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 371-380.

SERAFINO DA FERMO 1570

S. Da Fermo, *Ferventiss. Verbi Dei praeconis virique sanctiss. D. Seraphini Firmani can. reg. Later. Opuscula, ad vitae perfectionem apprime facientia: ex Italico idiomate in Latinum nunc primum versa*. Gaspar Placentino, eiusdem instituti professore, interprete, Piacenza 1570.

SIGNORI 1928

E. Signori, *Cremona*, Bergamo 1928.

Sofonisba 1994

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra, Milano 1994.

SOLDATI 2009

M. Soldati, *Boccaccino*, a cura e con introduzione di G. Jori, Milano 2009.

SPIRITI 1991

A. Spiriti, *Novità su Maestro Domenico*, in «Ricerche di storia dell'arte», 43-44, 1991, pp. 165-181.

STOPPA 2008

J. Stoppa, *I Campi scultori nella chiesa delle Sante Margherita e Pelagia*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo 2008, pp. 139-147.

Sul Tesin 2002

Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706), catalogo della mostra, Pavia 2002.

TANZI 1987

M. Tanzi, *Pittura a Caravaggio*, in *Pittura fra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, a cura di M. Gregori, Milano 1987, pp. 179-186, 229-242.

- TANZI 1988
M. Tanzi, *Da Vincenzo Foppa al Maestro delle Storie di Sant'Agnese*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1988, pp. 74-86, 209-226.
- TANZI 1991a
M. Tanzi, *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991.
- TANZI 1991b
M. Tanzi, *Lattanzio Gambara nel Duomo di Parma*, Torino 1991.
- TANZI 1991c
M. Tanzi, *Malosso e «dintorni»: dipinti e disegni*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 67-74.
- TANZI 1991d
M. Tanzi, *Schede cremonesi*, in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte*, atti del Seminario di studio in ricordo di Maria Luisa Ferrari, Galatina 1991, pp. 75-96.
- TANZI 1992
M. Tanzi, *Ipotesi per un perduto «San Girolamo» di Giulio Campi*, in «Prospettiva», 67, 1992, pp. 79-82.
- TANZI 1994
M. Tanzi, *Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese*, in *Studi e bibliografie 5*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XLV, 1994, Cremona, pp. 159-172.
- TANZI 1998
M. Tanzi, *Lungo la Paulllese 1 (Cremona 1997: epilogo di una civiltà artistica)*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C. BRANDON STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 97-123.
- TANZI 1999
M. Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze 1999.
- TANZI 2002
Presenze cremonesi in Piemonte nel primo Cinquecento (aggiornando vecchi studi), in *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi, Savigliano 2002, pp. 37-54.
- TANZI 2004a
M. Tanzi, *Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell'arte)*, in «Prospettiva», 115-116, 2004, pp. 110-134.
- TANZI 2004b
M. Tanzi, *I Campi*, Milano 2004.
- TANZI 2004c
M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 117-161.
- TANZI 2005
M. Tanzi, *Misto Cremona, 1*, in «Kronos», 9, 2005, pp. 115-156.
- TANZI 2008
M. Tanzi, *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Bologna 2008.
- TANZI 2009
M. Tanzi, *L'autunno degli eccentrici cremonesi*, in «Prospettiva», 134-135, 2009, pp. 25-51.
- TANZI 2011
M. Tanzi, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano 2011.
- TANZI, BELLINGERI 1997
M. Tanzi, L. Bellingeri, *Due novità per il catalogo di Giulio Campi*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 49-58.
- TESTORI 1985
G. Testori, *Gli artisti del legno e la scultura in Valsesia nel Quattro e Cinquecento*, in *Artisti valesiani. Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e S. Stefani Perrone, Borgosesia 1985, pp. 105-118.
- TETTONI, SALADINI 1851
L. Tettoni, F. Saladini, *Appendice a tutta l'opera Teatro araldico*, Milano e Lodi 1851.

TIRABOSCHI 1815

G. C. Tiraboschi, *La Famiglia Picenardi*, Cremona 1815.

The Travel Diaries 1855-1858

The Travel Diaries of Otto Mündler [1855-1858], a cura di C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», LI, 1985, pp. 71-254.

TRECCANI 2008

P. Treccani, *La Disciplina di Calvisano (storia, opere, pietas e preghiere di una confraternita)*, Cremona 2008.

VACCARO 2008

M. Vaccaro, *Un dessin réattribué à Bernardino Gatti dans les collections du musée des Beaux-arts de Rennes*, in «Revue du Louvre. La revue des musées de France», LVIII, 1, 2008, pp. 55-59.

VACCARO 2013

M. Vaccaro, *Les dessins d'après Corrège. Trois nouvelles attributions à Bernardino Gatti*, in «Revue du Louvre. La revue des musées de France», LXIII, 4, 2013, pp. 46-55.

VASARI 1550 e 1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, I-VI, Firenze, 1966-1987.

VASOLLI 1540

V. Vasolli, *Venturirini [!] Vasolli Fivizanen. Epigrammatum sylvia ad illustriss. Alphonsum Davalum, Vasti principem excellentiss. in Italia pro Caesare*, Pavia 1540.

VASOLLI 1541a

V. Vasolli, *Venturini Vasolli Fivizanensis Epigrammatum sylvia, ad reverendiss. Marcum Vigerium, Senogalliae Antistitem, Placentiaeque Gubernatorem Illustriss.*, Pavia 1541.

VASOLLI 1541b

V. Vasolli, *Venturini Vasolli Fivizanensis Epigrammatum sylvia. Ad illustriss. reipu. Genuen. ducem*,

Leonardum Cataneum, musarum Mecoenatem redivivum, Pavia 1541.

VENTURI 1933

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, IX, VI, Milano 1933.

VENTUROLI 1985

P. Venturoli, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)* [1985], in *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 29-35.

VIDIER 1923

A. Vidier, *Une exposition d'art religieux à Notre Dame de Paris en 1802*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France», 50, 1923, pp. 83-97.

VISIOLI 2008

M. Visioli, «*Margarita, tuam, senium quam everterat, aedem / Vida tibi e patrio marmore restituit*». *Vicende storiche della chiesa dal Medioevo all'Età moderna*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo 2008, pp. 39-55.

Vita religiosa 1985

Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento, mostra di documenti e arredi sacri, Cremona 1985.

VOLTINI 1976

F. Voltini, *Bernardino Gatti detto il Sojaro nel quarto centenario della morte*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.» 1976, pp. 7-44.

VOLTINI 1977

F. Voltini, *S. Pietro: galleria dell'arte cremonese*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.» 1977, pp. 11-31.

VOLTINI 1981

F. Voltini, *Il restauro della «Circoncisione» di Giulio Campi nella chiesa di S. Pietro al Po in Cremona*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», 1981, pp. 47-52.

VOLTINI [1982]

F. Voltini, *La Chiesa di San Pietro in Cremona*, Cremona s.d. [1982].

WERDEHAUSEN 1985

A. E. Werdehausen, *Il chiostro di San Pietro al Po*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 400-403.

WERDEHAUSEN 1993

A. E. Werdehausen, *L'architettura monastica in Lombardia fra Quattrocento e Cinquecento: proposta per un metodo di ricerca*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 329-351.

WERDEHAUSEN 1997

A. E. Werdehausen, *Il convento di San Giovanni in Monte a Bologna*, in «Artes», 5, 1997, pp. 206-219

WERDEHAUSEN 1997-1998

A. E. Werdehausen, *Ein Orden baut: die Klosteranlagen der Lateranskanoniker im 15. und 16. Jahrhundert*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997-1998, pp. 321-366.

ZAIST 1774

G. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, I-II, Cremona 1774.

ZAVA 1575

F. Zava, *Francisci [!] Zavae Cremonensis Epistolarum familiarum secundi tomi libri 12. Et eiusdem De discessu suo Cremam libellus. Nec non Carminum libri 4. nunc excussi*, Cremona 1575.

INDICE DEI NOMI

- Aceti de' Porti Serafino (Serafino da Fermo, Serafino da Bologna) 18, 18n, 52
- Adorni Bruno 11n, 67n
- Aglione Giuseppe 27n, 31, 31n, 43n, 48n, 73n, 75, 75n
- Aguado Alejandro Maria, marchese de las Marismas 49n
- Ala Eusebio, canonico lateranense 44, 66, 68, 69, 70
- Alberti Cherubino 73n
- Albonico Simone 18n
- Alfi Margherita 17n
- Alfonso I d'Este, duca di Ferrara 14n
- Allia Giovanni Pietro 81
- Ammannati Bartolomeo 55, 56, 57n
- Anguissola Amilcare 12, 13, 77
- Anguissola Sofonisba 12, 13, 13n, 35, 36, 39, 51, 52, 77
- Anselmi Caterina 82
- Anselmi Michelangelo 29, 51, 53,
- Arborio di Gattinara Mercurino, cardinale, cancelliere di Carlo V 41
- Arisi Desiderio 20, 20n, 56, 65, 65n, 66, 69n, 70n
- Arisi Francesco 8, 8n, 17, 17n, 19n, 20, 48, 48n
- Arslan Edoardo 33
- Attardi Luisa 57n
- Audet Nicolò, carmelitano 14n
- Bacou Roseline 34, 34n
- Bagarotti Marco Antonio, canonico lateranense 11, 15, 19, 67
- Baldinucci Filippo 30, 30n, 48n, 73n
- Ballarin Alessandro 54n
- Bandera Gregori Luisa 20n, 41, 41n, 43, 43n, 46n, 82, 84, 85, 86, 87
- Barbarigo Gregorio, canonico lateranense 11
- Barbisotti Rita 15n, 17
- Barnaba, padre, canonico lateranense 9
- Barocelli Francesco 29n
- Bartoli Francesco 30, 30n, 43n, 48n, 73n, 75n
- Bartsch Adam von 24n, 54n
- Basteri Maria Cristina 63n
- Battista da Crema (Giovanni Battista Carioni, detto), domenicano 18n
- Baucia Massimo 15n
- Bechara (Beccara o Beccari) Camillo 19, 19n, 21
- Beduschi Antonio 73n
- Begni Redona Pier Virgilio 69n, 70n, 73n
- Belgrano Luigi Tommaso 14n
- Bellarbarba Marco 64n
- Bellingeri Lia 47n, 48n, 59n, 74n, 82, 83
- Bellotti Camilla 11n, 39n, 44n, 47n, 57n, 66, 66n, 67n, 86
- Beltrami Luca 47n
- Bembo Bonifacio 41
- Bembo Gianfrancesco 42, 86
- Bembo Paolo 81
- Bergamaschi Davide 45
- Bergeleso Feriano 25
- Bernardi Ercole 11n, 13n, 18n, 26n, 27n, 39n, 40n, 44n, 47n, 48n, 57n, 61n, 64, 64n, 69n, 70n, 81, 84, 85, 86, 87
- Bernardi Giovanni Battista 57n, 70n, 71n
- Bertelli Paolo 25n
- Berzagli Renato 29n, 46n, 53n, 54n
- Betri Aurelio 32
- Beza Teodoro di 31, 39
- Biffi Giambattista 20, 20n, 25n, 46n, 48n, 65, 65n, 66, 66n, 69n, 70n, 73n, 85, 86
- Binda Giovanni Francesco 84, 85
- Biscontin Jacqueline 28n
- Blumer Marie-Louise 48n, 53n
- Boccaccino Boccaccio 19, 19n, 20, 24, 25n, 41, 48, 50, 62
- Boccaccino Camillo 33, 46
- Bocchi Ulisse 25n
- Bodoni Giovanni Battista 52
- Bonasone Giulio 28
- Bonetti Carlo 24n, 26n, 39n, 41, 42, 43, 43n, 44n, 47n, 61n, 62n, 81, 82, 83, 84, 85, 86
- Bonifacio Veronese (Bonifacio de Pitati, detto) 35, 35n, 38
- Bonomi Marcello 75
- Bonomini Camilla 81, 84
- Bonomini Nicola 82
- Bora Giulio 13n, 27n, 28, 28n, 30n, 33n, 34, 34n, 35, 35n, 36, 36n, 38n, 46n, 47n, 51, 51n, 52, 52n, 53n, 72, 73n, 75, 75n, 84, 85, 86
- Bos Jacob 13
- Boschloo Anton Willem Adriaan 28n
- Botta Ascanio 40
- Bramante (Donato di Pascuccio, detto) 24
- Bresciani Giuseppe 8n, 19, 19n, 20, 23, 23n, 24, 25, 30n, 48, 48n, 55, 55n, 66, 66n, 74n, 79
- Briganti Giuliano 50
- Briosco Benedetto 41
- Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano, detto il) 12
- Brown Clifford Malcom 12n

- Brown David Alan 54n
 Bruzese Stefano 73n
 Burckhardt Jacob 32, 32n, 43, 43n, 50, 50n
 Bussagli Marco 73n
- Caffi Michele 42, 43n, 82, 83, 86
 Calvino Giovanni (Jean Cauvin) 31, 39
 Campi Antonio 33, 35, 40, 40n, 42, 43n, 47, 49, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60n, 70, 72, 74, 76, 76n, 78, 79, 80, 86
 Campi Bernardino 36, 59, 60
 Campi (famiglia) 13n, 25, 30, 33, 34, 52, 53, 56, 60, 71, 78, 80
 Campi Giulio 7, 38, 42, 44, 46, 47, 47n, 52, 53, 53n, 56, 57, 58, 59, 72, 73n, 74, 75, 76, 79, 80, 84
 Campi Vincenzo 33, 54, 72
 Cantù Cesare 10n
 Caponetto Salvatore 61, 61n
 Capra Francesco 44, 57, 76
 Carlo V d'Asburgo, imperatore 41, 46
 Caro Annibale 38, 38n
 Carra Giovanni Battista 81, 83
 Carracci Annibale 13n
 Casero Andrea Luigi 53n
 Cattaneo Leonardo, doge della repubblica di Genova 17n
 Cattapano Luca 73, 73n
 Cavalcaselle Giovan Battista 24n
 Cavazzoli Fabio Massimo 25n
 Cavriani Alberto, vescovo e ambasciatore 70, 70n
 Cereda Ippolito 42
 Ceschi Lavagetto Paola 28n
 Chabod Federico 10, 10n, 12n, 13n, 61n
 Chapman Hugo 29n
 Cherubini Alessandro 57n
 Cherubino da Vercelli, canonico lateranense 26n
 Chiaraschi Giovanni Battista 62n
 Chiarini Marco 28n
 Chieppio Annibale 12n
 Cibolini Silvia 28n
 Cicala Giovanni Battista, cardinale 36
 Cirillo Giuseppe 28n, 29n, 60n, 75, 75n, 76n
 Cles Bernardo, cardinale 67n
- Colfi Giuseppe 50, 73n
 Colombino «de Bobeo», canonico lateranense 9n
 Colombino da Bologna, canonico lateranense 13
 Colombino da Piacenza, canonico lateranense 13
 Colombino da Vicenza, canonico lateranense 13
 Colonna Marco Antonio, cardinale 16
 Conti Francesco 18n
 Conti Vincenzo 9n, 15, 15n, 18, 18n, 21
 Cordellier Dominique 35n
 Cornelio da Cremona, canonico lateranense 69
 Correggio (Antonio Allegri, detto il) 28, 29, 32, 36, 38, 48, 50, 51, 53, 58
 Corsi Luigi 27n, 31, 31n, 37, 49, 49n, 73n, 75n
 Costa Lorenzo il Giovane 30n, 70, 79
 Cotronei Bruno 10n
 Courajod Louis 40n, 42, 42n, 81, 82, 84, 86, 87
 Covo, Agostino da 65, 67, 67n, 79
 Covo, Giovanni Battista da 67, 67n
 Crowe Joseph Archer 24n
- Damianone, canonico lateranense 10, 11n
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli, detto) 24n, 55, 56
 D'Arcangelo Potito 15n, 65n
 D'Arco Carlo 67, 67n
 D'Avalos Alfonso, marchese del Vasto, governatore di Milano 17n, 61
 Dattaro Francesco vedi Pizzafuoco
 Davari Stefano 12n
 De Andrea Antonio 86
 Dean John 49n
 De Corneti Giovanni Antonio 86
 De Finis Aaron 39
 De Fostinellis Giovanni Antonio 39
 De Grazia Diane 34, 34n
 Della Noce Nicola 44, 57, 76
 Della Rovere Marco Vigerio, cardinale 17n
 Della Torre Antonio 44, 57, 76
- Del Maino Giovanni Angelo 25
 Del Maino Tiburzio 25
 Delmarcel Guy 38n
 Del Moro Battista 74
 De Marchi Ludovico, canonico lateranense 10
 De Marchi Pantaleone 41
 De Scrutariis Francesco vedi Sicardo
 De Siccis Domenico 64
 Desiderio di Ferrara, canonico lateranense 13
 De Soresina Vidoni Bartolomeo 32, 32n, 50, 50n, 75, 75n
 De Venetiis Cristoforo 59, 81
 De Venetiis Giacomo Filippo (detto il Pretino) 59, 69, 70n
 De Venetiis Giuseppe 59
 De Vidalengo Bianca 83
 Devonshire, duca di (collezione) 73n
 Di Giampaolo Mario 27n, 28n, 29n, 30n, 33n, 34, 34n, 38n, 51, 51n, 66n
 Donelli Caterina 42, 87
 Doni Dono 24n
 Dossena Giampaolo 66n
 Dossi Dosso (Giovanni Luteri, detto) 52
 Dragoni Cristoforo 19
- Elia da Cremona, canonico lateranense 70, 70n
 Ercole II d'Este, duca di Ferrara, duca di Chartres 14n, 56
 Este Ercole II, vedi Ercole II d'Este
 Este Isabella, vedi Isabella d'Este
- Facini Giovanni Stefano, carmelitano 14, 14n
 Fadda Elisabetta 29n, 54n
 Faliva Alberto 8n, 66n, 68n
 Farnese Ottavio, duca di Parma 58
 Faustini Giovanni Maria, gerolamino 82
 Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese del Monferrato 67
 Felice da Cremona, canonico lateranense 10
 Fenwick Thomas Fitzroy 33
 Ferrante I Gonzaga, governatore di Milano 16, 38
 Ferrari Adam 74n

- Ferrari Bernardino 27
 Ferrari Gaudenzio 28
 Ferrari Maria Luisa 29n, 50, 51n, 53n, 59n, 82, 84, 87
 Ferreri Cesare 50
 Ferri Pasquale Nerino 20n
 Fiaccadori Gianfranco 46n
 Filiodoni Danese, podesta di Cremona 64
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna 38
 Fodri Antonio Maria 24, 61, 62, 63
 Fodri Bartolomeo 24, 61, 62, 63
 Fodri Benedetto senior 9, 24, 25n, 61, 62, 62n
 Fodri Benedetto junior 63
 Fodri Ludovico 63
 Fodri Paolo 61, 63
 Foglia Andrea 84
 Fontana Agostino 19n
 Fontanini Alberto 35
 Francesco da Vicenza, canonico lateranense 11
 Francesco I di Valois, re di Francia 58
 Francesco II Sforza, duca di Milano 28, 37, 78
- Gaborit Jean-Rene 42n
 Gabrielli Luca 67n
 Gaetanelli Giovanni Battista 24n
 Galante Lucio 73n
 Galeati Giuseppe 82, 84
 Gambara Lattanzio 7, 20, 29, 29n, 44, 69, 70, 71n, 72, 72n, 73, 73n, 74, 79, 80
 Gambarini Carlo 49n
 Gandini Francesco 32, 32n, 50, 50n
 Gandolfino da Roreto 40
 Garavaglia Giovita 32, 50
 Gaspare da Cairano senior 47
 Gaspare da Cairano junior 47, 63, 86
 Gaspare da Milano, canonico lateranense 15, 67
 Gatti Bernardino vedi Sojaro
 Gatti Gervasio vedi Sojaro
 Gere John 76, 76n
 Gerevini Germana 33, 33n, 50, 50n
 Gerolamo da Vercelli, domenicano, inquisitore 61n
 Ghelfi Giovanni 31, 36, 51, 51n
 Gheroldi Vincenzo 27n, 30n, 35, 36, 36n
- Ghisoni Fermo 46n, 54, 78
 Giannetto Claudia 25n
 Giberti Marco 82
 Giovanni Giacomo da Sissa, canonico lateranense 9, 62
 Giroud Charles 9n
 Giuliani Marzia 60n
 Giulio Romano (Giulio Pippi, detto) 12, 28, 29, 38, 46n, 51, 53, 56, 58, 60, 67, 72, 79
 Gnann Achim 24n
 Gobbi Manuela 73n
 Gobbo (Cristoforo Solari, detto il) 23
 Godi Giovanni 75, 75n, 76n
 Golinelli Paolo 54n
 Gonzaga Carlo 25
 Gonzaga Ercole, cardinale, canonico lateranense 10, 11n, 12, 13, 14, 16, 29, 53, 54, 63, 77, 78
 Gonzaga Federico II, vedi Federico II
 Gonzaga, duca di Mantova e marchese del Monferrato
 Gonzaga Ferrante I, vedi Ferrante I
 Gonzaga, governatore di Milano
 Gonzaga Francesco 16
 Gonzaga Ludovico vedi Ludovico
 Gonzaga, duca di Nevers
 Gozzi Tiziana 30n, 70n
 Grasselli Giuseppe 8, 8n, 20n, 27n, 31, 31n, 49, 49n, 69n, 70n, 73, 73n, 75, 75n
 Gravagni Angelo 32, 75
 Gregori Mina 12n, 24, 25n, 51, 52n
 Gregorio da Cremona, canonico lateranense 10
 Gregorietti Guido 36
 Gregorio XIV (Niccolo Sfondrati), papa 19, 69
 Guazzoni Valerio 8n, 10n, 16, 16n, 18n, 21, 21n, 36, 36n, 51, 51n, 52, 52n, 54, 56, 56n, 57, 61n
 Guerrieri Giosue 43n
 Guerrieri Grazia Vittoria 43n
 Gussalli Emilio 24n, 62n
- Isabella d'Este, marchesa di Mantova 14n, 53
 Jaffé Michael 33
- Kingsbury Pamela D. 73n
 Konečný Lubomir 60n
 Kusche Zettelmeyer Maria 39n,
- Lamberti Orazio 71, 79
 Landon Charles-Paul 49, 49n
 Lanzani Bernardino 27
 Lanzi Luigi 27n, 28, 29n, 31, 31n, 32, 48, 48n, 73n
 Lazzaroni Clara 42, 81, 82, 86, 87
 Leonardo da Vinci 31n
 Leone De Castris Pierluigi 13n
 Leoni Leone 56
 Levi D'Ancona Mirella 53n
 Lingée Eleonore 49
 L'Occaso Stefano 53n, 54n
 Loda Angelo 73n
 Lodi Ermenegildo 71, 76n
 Lucchini Luigi 46n, 82, 83, 86
 Ludovico Gonzaga, duca di Nevers 12
 Luini Bernardino 28
 Lutero Martin 31, 39
 Luzzo Alessandro 30n
- Maestro delle Storie di Sant'Agnese 27
 Maffiolo da Carrara Alberto 41
 Maganza Alessandro 76
 Mahon Denis 49n
 Malosso (Giovanni Battista Trotti, detto il) 70, 71, 72, 73n, 74
 Maltempi Paolo 59
 Malvicini Fontana Giovanni Ludovico 83, 84
 Manini Lorenzo 49n
 Manselli Raoul 19n
 Mantova Benavides Marco 55, 56, 57
 Marcello II (Marcello Cervini), papa 10n
 Marini Antonio 25
 Martinola Giuseppe 75n
 Marubbi Mario 28n, 82, 83
 Massari Stefania 28n
 Massarotti Angelo 75n
 Mattioli Rossi Laura 48n
 Mazzola Bedoli Gerolamo 38, 54
 Meijer Bert W. 13n, 29n, 72n
 Meloni Altabello 46n
 Meloni (De Melonibus) Baldovino 46, 46n
 Mercoli Bernardino 75n
 Merula Pellegrino 48n, 65, 65n

- Miazzi Luigi 32
 Michelangelo 12, 55
 Miller Robert S. 25n, 26n, 57n, 70n, 85
 Mischiati Oscar 47n, 83, 84, 85
 Modesti Paola 10n, 11, 11n, 67, 67n
 Monducci Elio 59n
 Montagu Jennifer 60n
 Monter William 10n
 Moretto (Alessandro Bonvicino, detto il) 38, 51, 52, 53, 54, 60, 61
 Moretti Massimo 71n
 Mori Gerolamo 59
 Mulazzani Germano 30n
 Mündler Otto 24n, 27n, 32, 32n, 50
 Musoni Cristoforo 84
- N. da Caravaggio, canonico lateranense 10
 Napoleone Bonaparte 49
 Natale Mauro 41n
 Nazari Giovanni Pietro 18
 Negro Emilio 49n
 Nisoli Cesare 60n
 Nolli Clara 25n
 Nova Alessandro 55, 55n, 56, 57, 58, 59, 78
 Novati Francesco 10, 10n, 20, 20n
- Oberhuber Konrad 28, 28n, 53n
 Occhipinti Carmelo 56n
 Orsi Lelio 58
- Pacifico da Piacenza, canonico lateranense 11
 Pagano Antonella 14n
 Paleari Raffaele, canonico lateranense 70, 70n
 Paleologa Margherita, duchessa di Mantova e marchesa del Monferrato 67
 Palladio Andrea 65
 Pallavicino Adalberto 42, 47, 53, 58, 86
 Palma il Giovane (Iacopo Negretti, detto) 76
 Panni Antonio Maria 24n, 25n, 27n, 30, 31, 31n, 48n, 73n, 74, 75n
 Pazzi Antonio 25
 Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il) 12, 33, 50, 54
- Pascali Ettore 50
 Passamani Bruno 72n
 Pavesi Giovanni Giacomo 82
 Pembroke (collezione) 49n
 Pennotto Gabriele, canonico lateranense 8n, 9n, 11n, 15n, 19
 Peroni Adriano 85
 Persico Alfonsino 69
 Pesenti Francesco vedi Sabbioneta
 Petracco Floriana 64n
 Picchi Giorgio 71, 71n
 Piccinelli Roberta 30n, 70n
 Picenardi Giuseppe 8n, 27n, 31, 32n, 37, 49, 49n, 55, 55n, 66n, 73n, 75n
 Picenardi Luigi Ottavio 66n
 Pio IV (Giovanni Angelo Medici di Madignano), papa 14n, 16
 Pizzafuoco (Francesco Dattaro, detto il) 42, 66, 68, 79, 86
 Pouncey Philip 33
 Popham Arthur Ewart 33, 33n, 34n, 51
 Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il) 28, 29, 32, 38
 Possart Fedor 49n
 Primaticcio Francesco 56, 57, 58
 Procaccini Ercole 63
 Prosperi Adriano 11n
 Prosperi Valenti Rodino Simonetta 30n
 Puerari Alfredo 24n, 33n, 50n, 59n, 62n, 66, 66n, 82
 Py Bernardette 28n
- Quintavalle Arturo Carlo 33n
- Raffaello 24n, 28, 33, 43n, 51, 53
 Ragazzola Agostino 12n
 Raimondi Marcantonio 24n, 46,
 Rapari Francesco 13n
 Rapari Giovanni Battista, canonico lateranense 13, 13n, 27n
 Rapari Matteo, coperie di Pio V 19
 Rebecchini Guido 12n
 Ricca Bernardino 24, 24n, 25
 Robolotti Francesco 32, 32n, 43n, 49n
 Rodella Giovanni 43n, 47n, 86
 Rodeschini Galati Maria Cristina 73n
 Roio Nicosetta 49n
 Romanengo Pietro 14n
 Romano (Girolamo Romani, detto il) 51, 53, 72
- Rosa Cristoforo 8, 20, 44, 69, 71, 71n, 72, 79, 80
 Rosa Pietro 72
 Rosa Stefano 72
 Rosa Valeria 72
 Rosaspina Francesco 52
 Rosini Celso, canonico lateranense 16, 16n, 19, 19n
 Rosini Giovanni 32, 32n, 50, 50n
 Rossi Arcangelo, canonico lateranense 18
 Rossi Francesco 51n
 Rossi Troilo 63
 Rota Patrizia 63n
- Sabbioneta (Francesco Pesenti, detto il) 25, 25n
 Sacca Angela 81
 Sacca Angelo 42, 81, 87
 Sacca Bramante 42
 Sacca Caterina 42, 87
 Sacca Clara 81
 Sacca Curzio 42, 87
 Sacca Flaminio 42, 87
 Sacca Giovanna 42, 87
 Sacca Giovanni Antonio 40, 41, 43
 Sacca Giuseppe 7, 8, 21, 40, 41, 41n, 42, 43, 44, 44n, 45, 46, 47, 47n, 57, 59, 60, 68, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87
 Sacca Ippolita 81
 Sacca Isabella 81
 Sacca Paolo senior 7, 40, 41, 43, 46n, 81, 82, 84
 Sacca Paolo junior 42, 87
 Sacca Tommaso 83
 Sacca Vitruvio 42, 47, 87
 Sacchi Federico 11n, 20n, 26n, 27n, 32, 32n, 47n, 48n, 49n, 50, 50n, 57n, 70n, 86
 Sacchi Rossana 12n, 13n, 28n, 39n
 Saladini Francesco 20n
 Sambo Elisabetta 25, 25n
 Sambugato Pietro Martire 61
 Samacchini Orazio 64, 72
 Sansovino Jacopo 56
 Saraceni Giovanni Michele, cardinale 16
 Savoldo Giovanni Gerolamo 51, 53
 Scannelli Francesco 30, 30n
 Scaramuccia Luigi 30, 30n
 Scarsella Ippolito vedi Scarsellino

- Scarsellino (Ippolito Scarsella, detto lo) 76
- Schedoni Bartolomeo 49n
- Schulz Jürgen 72n
- Schweitzer Eugen 8n, 32, 32n, 50, 50n
- Scotti Aurora 11n, 20, 21n, 66, 66n, 67n, 68, 68n, 79
- Scotti Bernardino, cardinale 16
- Scotti Gaspare da Piacenza, canonico lateranense 18, 18n, 21
- Scutellari Andrea 33n
- Scutellari Francesco 25
- Sforza Francesco II, vedi Francesco II Sforza, duca di Milano
- Sicardo (Francesco de Scutariis, detto), canonico lateranense 9n
- Signori Ettore 32n
- Simone da Cairano 47
- Simonetta Giovanni Maria 17
- Sojaro (Bernardino Gatti, detto il) 7, 11, 19, 19n, 20, 20n, 24, 25, 26, 27, 27n, 28, 28n, 29, 30, 32, 32n, 33, 33n, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 39n, 48, 48n, 49, 49n, 50, 51, 51n, 52, 53, 56, 57, 59, 60, 63, 71, 72, 72n, 74, 78, 79
- Sojaro (Gervasio Gatti, detto il) 33
- Solari Cristoforo vedi Gobbo
- Soldati Mario 62n
- Sordi Giovanni Francesco 9n, 24n, 62n
- Sorte Cristoforo 58, 72
- Spiriti Andrea 45, 45n
- Stoppa Jacopo 56, 56n, 59, 59n
- Subelina, nutrice di Giuseppe Sacca 81
- Tamani Giuliano 15n
- Tanzi Marco 8n, 25n, 27n, 28n, 29n, 33n, 35, 35n, 39n, 41n, 47n, 48n, 51n, 53n, 54n, 56, 56n, 58n, 59n, 60n, 71n, 72n, 73n, 74n, 75n, 82, 83, 86
- Testori Giovanni 59, 59n
- Tettoni Leone 20n
- Tibaldi Pellegrino 55
- Tinet Jaques-Pierre 48
- Tintoretto (Jacopo Robusti, detto il) 12
- Tiraboschi Giovanni Carlo 8, 8n, 20, 20n
- Tito da Novara, canonico lateranense 25n
- Tiziano 12, 33, 50, 53, 72, 80
- Torchio Angelo 82, 84
- Torelli Tommaso 42, 84
- Trivulzio Giulio 31
- Trotti Giovanni Battista vedi Malosso
- Trotti Lorenzo 41
- Vaccaro Mary 72n
- Vasari Giorgio 30, 30n, 36, 37, 48, 48n, 72
- Vasolli Venturino 17, 17n, 77
- Vecellio Giacomo 72
- Venturi Adolfo 32, 32n, 50, 50n, 75, 75n
- Venturi Lionello 62n
- Venturoli Paolo 25n
- Vernazzi Giovanni Maria 81
- Veronese Paolo (Paolo Caliarì, detto il) 53, 74
- Vezzoli Giovanni 69n, 70n, 73n
- Viani Antonio Maria 59
- Viani (De Vianinis) Bartolomeo 59
- Vianini Filippo 42, 84
- Viatte Françoise 33n, 34, 34n
- Vida Marco Gerolamo, vescovo, canonico lateranense 9, 10, 10n, 11, 20, 38, 65, 77
- Vidier Alexandre 48n, 49, 49n
- Visioli Monica 68n
- Vives Juan Luis 18
- Voltini Franco 24n, 27n, 29n, 34, 34n, 43n, 46n, 51, 51n, 55, 55n, 75, 75n, 76n
- Werdehausen Anna Elisabeth 9n, 10n, 11n, 15n, 23n, 26n, 66, 67, 67n, 68n, 79
- Yáñez de la Almedina Fernando 35, 35n
- Zaccaria Antonio Maria, santo, barnabita 18n
- Zaist Giovan Battista 27n, 31n, 43n, 48n, 73n
- Zambrano Patrizia 35, 35n, 51, 51n, 74n
- Zappa Agostino del 85
- Zava Francesco 19, 19n
- Zlatohlávek Martin 46n

TAVOLE



1. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta l'abate Colombino Rapari* (particolare con il ritratto dell'abate), 1557, Cremona, San Pietro al Po



2. Cremona, San Pietro al Po, facciata
3. Cremona, San Pietro al Po, interno



4-5. Cremona, San Pietro al Po, Chiostro (su disegno di Cristoforo Solari), 1505-1552



6. Boccaccio Boccaccino, *San Pietro presenta Benedetto Fodri, San Paolo e un Santo Vescovo* (frammento della pala già sull'altare maggiore di San Pietro al Po), 1523-1524, Firenze, collezione privata



7. Bernardino Ricca, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1521, Cremona, San Pietro al Po
8. Francesco Pesenti detto il Sabbioneta, *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*, 1540 circa, Viadana, Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello (già in San Pietro al Po)





9. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, 1549-1552, Cremona, San Pietro al Po



10. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1549-1552, Cremona, San Pietro al Po
11. Giulio Campi, *Resurrezione di Lazzaro* (particolare), 1547, Cremona, Sante Margherita e Pelagia



12-13. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolari), 1549-1552, Cremona, San Pietro al Po



14-15. Giuseppe Sacca, Coro (particolari), 1554-1555, Cremona, San Pietro al Po



16-19. Giuseppe Sacca, Stalli del coro, 1554-1555, Cremona, San Pietro al Po



20-23. Giuseppe Sacca, Stalli del coro (particolari), 1554-1555, Cremona, San Pietro al Po



24. Artigiano cremonese del XIX secolo, con l'inserimento di elementi decorativi di Giuseppe Sacca, 1554-1555, e di due tavolette dipinte del XVI secolo con l'*Adorazione dei Magi*, Leggio, Cremona, San Pietro al Po



25. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi), Arcibanco, 1542-1546



26. Artigiano cremonese (su disegno di Davide Bergamaschi), 1880 circa, con inserimento di tarsie di Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi), 1545-1550 circa, Pulpito, Cremona, San Pietro al Po



27. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi),
San Marco e Angelo che incatena un gigante, 1545-1550, Cremona, San Pietro al Po



28. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi),
San Matteo e Angelo che incatena un gigante, 1545-1550, Cremona, San Pietro al Po



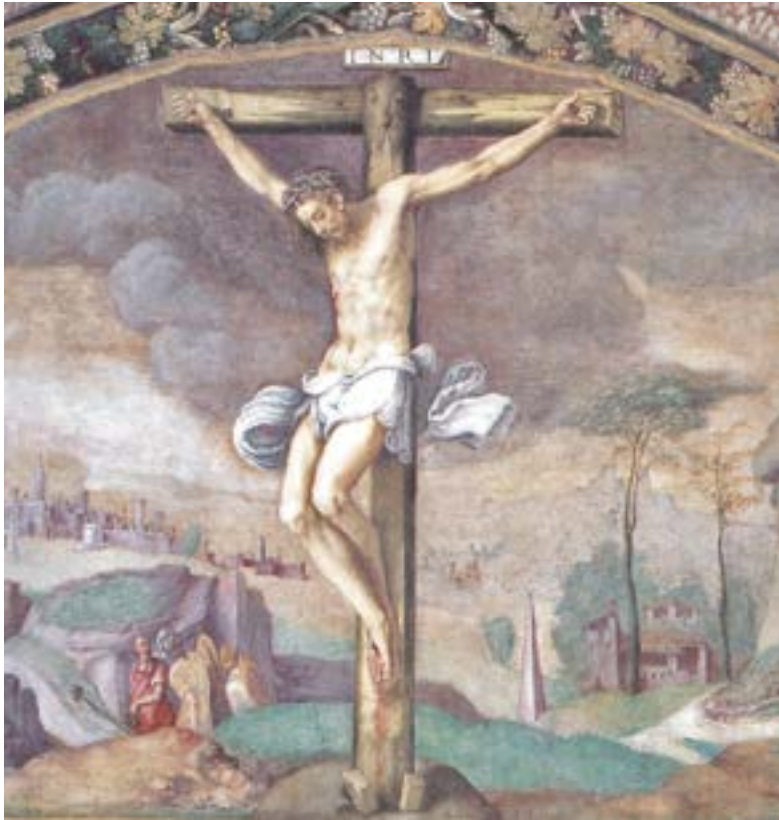
29. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi),
San Giovanni e Angelo che incatena un gigante, 1545-1550, Cremona, San Pietro al Po



30. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi),
San Luca e Angelo che incatena un gigante, 1545-1550, Cremona, San Pietro al Po



31. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi), *Crocifissione*, 1545-1550, Cremona, San Pietro al Po



32. Giulio Campi, *Crocifissione* (particolare), 1547, Cremona, Sante Margherita e Pelagia

33. Giulio Campi, *Cristo crocifisso con angeli che ne raccolgono il sangue*, 1545-1547 circa, Mosca, Museo Puškin



34. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi), *San Marco*, 1545-1550 circa, Cremona, San Pietro al Po



35. Giulio Campi, *Elemosina di Sant'Omobono*, 1555,
Ca' de Soresini, parrocchiale



36. Giuseppe Sacca (su disegno di Giulio Campi), *San Luca*, 1545-1550 circa, Cremona, San Pietro al Po



37. Giulio Campi, *Sacra Famiglia con San Domenico e San Francesco* (particolare),
1544, Roma, Palazzo Farnese



38. Antonio Campi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina alla presenza dei Santi Vittore, Cataldo, Giustina e Giovanni Evangelista, con tre angeli*, 1575; Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, Ancona dell'altare maggiore, 1557, Cremona, San Pietro al Po (situazione attuale, dal 1799)



39. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta l'abate Colombino Rapari*, 1557;
Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, Ancona dell'altare maggiore, 1557, Cremona, San Pietro al Po
(fotomontaggio della situazione precedente il 6 giugno 1796)



40. Cesare Ferreri, incisione dall'*Adorazione dei pastori del Sojaro*, in DE SORESINA VIDONI 1824



41. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta l'abate Colombino Rapari*, 1557, Cremona, San Pietro al Po



42. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta l'abate Colombino Rapari*, 1557, Cremona, San Pietro al Po
43. Antonio Allegri detto il Correggio, *Adorazione dei pastori (la Notte)*, 1530, Dresda, Gemäldegalerie (già Reggio Emilia, San Prospero)



44. Giulio Romano, *Adorazione dei pastori con Longino e San Giovanni Evangelista*, 1536-1537 circa, Parigi, Louvre (già Mantova, Sant'Andrea)
45. Fermo Ghisoni e Gerolamo Mazzola Bedoli, *Adorazione dei pastori con San Benedetto*, 1552, Parigi, Louvre (già San Benedetto in Polirone, chiesa abbaziale)



46. Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Adorazione dei pastori con San Gerolamo e un frate gerolomino* (particolare), 1546-1548 circa, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



47. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta l'abate Colombino Rapari* (particolare), 1557, Cremona, San Pietro al Po



48. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi,
Ancona dell'altare maggiore (particolare con *San Pietro*), 1557, Cremona, San Pietro al Po



49. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi,
Ancona dell'altare maggiore (particolare con *San Paolo*), 1557, Cremona, San Pietro al Po



50-53. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, Ancona dell'altare maggiore (particolari con *Angeli*), 1557, Cremona, San Pietro al Po



54. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, Ancona dell'altare maggiore (particolare con l'*Allegoria della Chiesa*), 1557, Cremona, San Pietro al Po



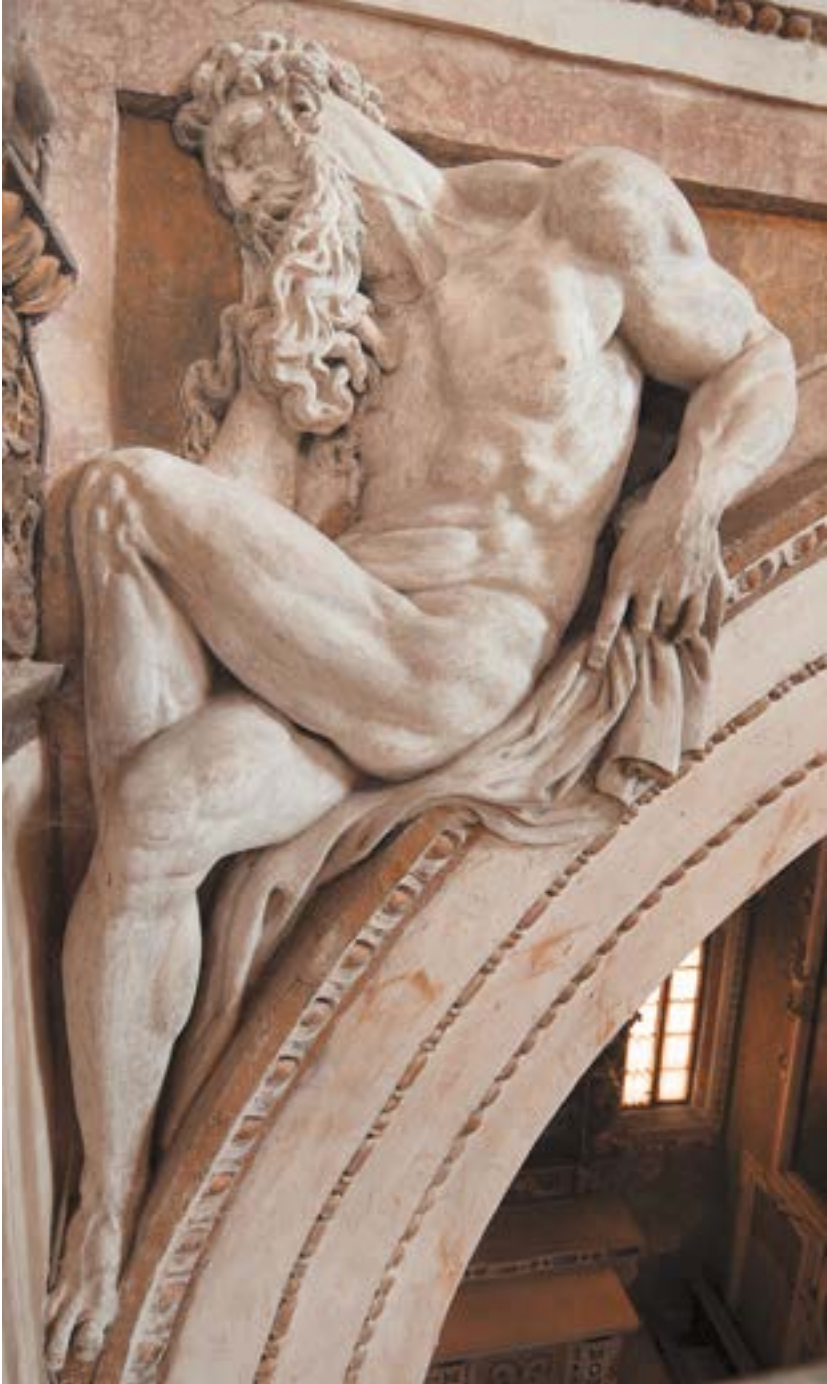
55. Antonio Campi, *San Mattia* (particolare), 1547, Cremona, Sante Margherita e Pelagia
56. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, *San Paolo* (particolare), 1557, Cremona, San Pietro al Po
57. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, *San Pietro* (particolare), 1557, Cremona, San Pietro al Po
58. Antonio Campi, *San Pietro pentito* (particolare), 1550-1555 circa, Segovia, cattedrale



59. Antonio Campi, *Amori degli dei* (particolare del *Nettuno*), 1557, Torre Pallavicina, Villa Pallavicino Barbò
60. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, *San Paolo* (particolare), 1557, Cremona, San Pietro al Po
61. Antonio Campi, *Studio di testa da una statua antica* (particolare), 1550-1560, Praga, Národní Galerie
62. Antonio Campi, *Studio di testa da una statua antica* (particolare), 1550-1560, ubicazione ignota



63. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, *San Paolo*, 1557, Cremona, San Pietro al Po



64. Antonio Campi, *Profeta*, 1559, Cremona, San Sigismondo



65. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, *San Paolo* (particolare), 1557, Cremona, San Pietro al Po



66. Antonio Campi, *Profeta* (particolare), 1559, Cremona, San Sigismondo



67. Jacopo Sansovino, *Ercole*, 1553, Brescello, piazza Matteotti



68. Bartolomeo Ammannati, *Ercole*, 1544, Padova, Palazzo Mantova Benavides



69. Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, *San Paolo*, 1557, Cremona, San Pietro al Po



70. Cerchia di Giulio Romano, *San Tommaso*, 1540-1550 circa, ubicazione ignota



71. Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *San Pietro e San Paolo sostengono la Chiesa*,
1545 circa, Brescia, Seminario Diocesano



72. Bernardino Gatti detto il Sojaro, *Adorazione dei pastori con San Pietro che presenta l'abate Colombino Rapari*, 1557;
Giuseppe Sacca (?) su disegno di Antonio Campi, Ancona dell'altare maggiore, 1557, Cremona, San Pietro al Po
(fotomontaggio della situazione precedente il 6 giugno 1796)



73. Lattanzio Gambara, *Studio per un soffitto con l'Assunta*, 1560-1565 circa,
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



74. Lattanzio Gambara (con aggiunte laterali di Luca Cattapane), *Sepoltura di Cristo*,
1565-1566 circa, Cremona, San Pietro al Po



75. Giulio Campi, *Circoncisione*, 1570 circa, Cremona, San Pietro al Po (foto *ante* 1933)
76. Angelo Gravagni, incisione dalla *Circoncisione* di Giulio Campi, in DE SORESINA VIDONI 1824



77. Giulio Campi, *Circumcisione*, 1570 circa, Cremona, San Pietro al Po
78. Giulio Campi, *Circumcisione* (particolare), 1570 circa, Cremona, San Pietro al Po
79. Giulio Campi, *Studi di teste*, 1570 circa, Parigi, Louvre



80. Giulio Campi (?), Sottarco della cappella della Vergine, 1570 circa, Cremona, San Pietro al Po



81. Pittore romano, metà del XVI secolo (già attribuito a Colombino Rapari),
Compianto su Cristo morto con una Santa monaca, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi





82-83. La roggia Colombina nella campagna cremonese presso Mottaiola

CREDITI FOTOGRAFICI

A.P.I.C. Cremona
Archivio fotografico dei Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia
Archivio fotografico GDSU, Firenze
Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE per le Province di Brescia, Cremona, Mantova
Archivio privato Marco Tanzi, Cremona
Mino Boiocchi, Cremona
Carlo Bruschieri, Crema
Nino De Angelis, Milano
Araldo De Luca, Roma
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
Ezio Quiresi, Cremona
Marco Rapuzzi, Brescia
Jacopo Stoppa, Milano
Beatrice Tanzi, Cremona
Alfredo Zagni, Vescovato
Mauro Zanetti, Cremona