



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo XXIX
Anno di discussione 2017**

***Una grande bottega artistica nella Lombardia della
seconda metà del Cinquecento:
Giovan Battista Trotti detto il Malosso.***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/02
Tesi di Dottorato di Raffaella Poltronieri, matricola 956132**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Martina Frank

Supervisore del Dottorando

Prof. Bernard Jan Hendrik Aikema

Sommario

INTRODUZIONE

Perché studiare la bottega di Giovan Battista Trotti? Stato delle conoscenze, obiettivi della ricerca e note metodologiche..... p. 4

I Le botteghe cremonesi: letteratura critica..... p. 7

II Per una metodologia d'indagine: studi sulle botteghe italiane e nuove domande per la realtà cremonesep. 10

PARTE PRIMA

CAPITOLO I 1399-1585: Associazioni, Università e Statuti dei pittori cremonesi.

Stato delle conoscenze e nuovi documenti..... p. 18

I.I L'Università dei pittori cremonesi: storia di uno statuto dimenticato..... p. 22

I.II Prima dello Statuto: l'Associazione dei pittori del 1399..... p. 26

I.III *Statuta et ordinamenta Universitatis Pictorum Cremonae*..... p. 30

I.IV L'*Universitas Pictorum* nel XVI secolo: vicende, continuità e riorganizzazione.....p. 34

CAPITOLO II Una grande bottega cremonese tra Cinque e Seicento (1575-1619)..... p. 43

II.I Da Bernardino Campi a Giovan Battista Trotti: storia di un'eredità p. 45

II.II La formazione del pittore: cenni sul funzionamento della bottega di Bernardino Campi..p.48

II.III L'educazione artistica nel XVI secolo: uno sguardo alla biblioteca del Malosso..... p.53

II.IV La costituzione dell'*équipe* del Malosso. Cosa sappiamo? Quali ipotesi?.....p. 61

II.V Parma 1604-1619: Giovan Battista Trotti artista di corte..... p. 67

PARTE SECONDA

CAPITOLO III Il disegno nell'*atelier* del Malosso: produzione, didattica e diffusione dei modelli..... p. 71

III.I Giovan Battista Trotti disegnatore: un'introduzione al *corpus* grafico..... p. 72

| | |
|---|-------|
| III.II Carta e penna in bottega: il ruolo del disegno..... | p. 76 |
| III.III Il disegno come mezzo didattico..... | p.80 |
| III.IV Dall' <i>inventio</i> alla tela: il caso dell' <i>Immacolata Concezione</i> in Santa Maria della Steccata a Parma..... | p. 86 |
| III.V Il disegno come “opera finita”..... | p. 93 |
| III.VI La diffusione dei modelli: il caso dei Misteri del Rosario..... | p. 97 |

CAPITOLO IV *Habbi da dipingere lui stesso: maestro, allievi e collaboratori attraverso alcuni casi di studio*..... p. 104

| | |
|---|--------|
| IV.I Salò, Cremona, Piacenza e Soresina: i <i>pittori eccellenti</i> all’opera tra 1598 e 1603... | p. 106 |
| IV.II La <i>Gloria del Paradiso</i> : progettazione e iconografia..... | p. 114 |
| IV.III Malosso quadraturista: apertura per una ricerca..... | p. 119 |
| IV.IV Il riutilizzo dei modelli: strategia organizzativa e strategia imprenditoriale..... | p. 120 |
| IV.V Ermenegildo Lodi e l’eredità artistica del Malosso..... | p. 125 |

CONCLUSIONI E RISULTATI A CONFRONTO: “Le botteghe del Malosso”..... p. 129

| | |
|--|--------|
| APPARATI..... | p. 138 |
| TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI..... | p. 139 |
| APPENDICE | p. 140 |
| BIBLIOGRAFIA..... | p. 173 |
| INDICE DELLE IMMAGINI..... | p. 224 |
| TAVOLE DELLE IMMAGINI..... | p. 231 |

INTRODUZIONE

Perché studiare la bottega di Giovan Battista Trotti?

Stato delle conoscenze, obiettivi della ricerca e note metodologiche.

L'idea di studiare la bottega di Giovan Battista Trotti detto il Malosso (Cremona 1556-Parma 1619)¹ nasce in seguito alla tesi specialistica che ho conseguito nel 2010² intitolata *L'opera pittorica di Giovan Battista Trotti detto il Malosso*, in cui ho cercato di riunire in un catalogo ragionato i dipinti firmati dall'artista, o comunque riconducibili al suo intervento diretto, nonostante fossi ben consapevole del fatto che in realtà le opere non potessero ritenersi frutto di un lavoro in solitaria ma di un organizzato sistema d'*équipe*.

A distanza di qualche anno, in occasione della stesura di un progetto di dottorato, ho provato ad osservare dal punto di vista opposto la tesi monografica realizzata in precedenza, attribuendo un valore nuovo proprio alle numerose opere "scartate" poiché realizzate da allievi, imitatori e copisti, cercando di comprenderne la localizzazione spazio-temporale, le motivazioni di diffusione ed i meccanismi produttivi in relazione alla bottega del maestro, del quale questa volta l'autografia è diventata una problematica del tutto secondaria. Un elemento di fondamentale importanza, che non avevo preso in considerazione in occasione della tesi specialistica, è lo studio della grafica malossesca, che vanta un'innumerabile quantità di materiale sparso nei musei e nelle collezioni private di tutto il mondo, ma anche in questo caso molto spesso ascrivibile ad allievi o seguaci, e dunque di enorme valore per lo studio dell'officina cremonese nel suo complesso. Nello studio del 2010 l'assenza di una sezione dedicata al disegno e la restrizioni alle sole opere "certe" era stata sostanzialmente imposta dalla quantità di opere a cui sarei comunque giunta nonostante la severa selezione, che ha infatti

¹ La data di nascita è stata precisata da Chiara Vanzetto alla luce di un documento datato 1577 (ASCr, Notarile, G. T. Raimondi, f. 1753) in cui Giovan Battista è detto ventiduenne; Vanzatto, in *I Campi...*, 1985, p. 238.

² Poltronieri, A.A. 2009-2010, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

condotto all'analisi di un centinaio di dipinti, studiati in circa due anni. Ma l'ampissima bottega del Trotti si è rivelata nel corso della mia indagine un terreno vasto e fruttuoso, tanto da poter costituire l'oggetto di una ricerca di dottorato sia per la sua estensione a livello cronologico che per la quantità di manufatti pervenutici e, non ultimo, il numero di seguaci raccolti dal maestro nel corso dei decenni.

Erede della fiorente tradizione campesca, questo artista fu infatti in grado di creare una cerchia di allievi, seguaci e imitatori più o meno noti, talvolta totalmente sconosciuti, che contribuirono ad instaurare in area cremonese una sorta di regime stilistico, essendo divenuto il Malosso, a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, un punto di riferimento sia per i grandi committenti laici che per quelli ecclesiastici tra i confini del Ducato di Milano, quello Farnesiano e la Repubblica di Venezia. A causa dei numerosi incarichi che contemporaneamente impegnavano il maestro, lavori che talvolta non venivano nemmeno terminati o quantomeno prolungati ben oltre i termini stabiliti destando le ire degli illustri committenti³, divenne fondamentale l'apporto dei collaboratori. Ma la scuola del Trotti era molto ampia, formata in gran parte da personalità a tutt'oggi completamente anonime a causa di un'ossequiosa imitazione del maestro, sorte di oscurità che tocca in realtà alla maggioranza degli allievi attivi all'interno delle grandi botteghe artistiche.

Nonostante i molteplici interventi fino ad oggi dedicati al pittore cremonese⁴, non ha mai trovato concretizzazione né una mostra a lui dedicata né una monografia sulla sua opera artistica, né grafica né pittorica: le motivazioni si devono proprio individuare nella vastità della produzione, come vedremo decisamente poliedrica, e nella complessità della sua bottega, unica per estensione e fecondità nel territorio cremonese⁵. Sono proprio queste, però, le caratteristiche che rendono il *negotium* di questo grande artista un perfetto caso di studio, da analizzare *in toto* nel suo funzionamento a partire dalla nascita all'interno del contesto storico, politico, sociale ed artistico dell'epoca, lasciando invece in secondo piano l'analisi prettamente filologica delle

³ La data di morte, 11 giugno 1619, è nota grazie all'atto di morte ritrovato nei Registri mortuari della Parrocchia della SS. Trinità di Parma da Amadio Ronchini; Ronchini, 1881, p.17.

⁴ Per l'area cremonese si rimanda alla bibliografia di Marco Tanzi e Mario Marubbi; per l'area parmense e piacentina Cirillo e Godi, mentre per l'opera grafica Mario di Giampaolo e Giulio Bora.

⁵ L'unico tentativo di aprire tale questione è stato avanzato da Marco Tanzi (Cfr. Tanzi, 1987, pp. 105-107).

opere, che rimane comunque un mezzo fondamentale per desumere informazioni sull'organizzazione interna.

Il primo obiettivo di questo lavoro sarà dunque collocare i risultati ottenuti dallo studio della bottega di Giovan Battista Trotti, osservata nella sua strutturazione e produzione in *équipe*, all'interno del panorama artistico cremonese del XVI e XVII secolo, facendone un caso esemplificativo per il territorio lombardo e aprendo di fatto ad una metodologia di indagine non ancora applicata allo studio dei pittori locali. Ma non solo, nel corso del lavoro verranno costantemente proposti dei confronti tra l'attività del cremonese e il suo metodo lavorativo con quello di altri pittori italiani contemporanei, al fine di introdurre la sua bottega nel macrocontesto delle botteghe d'artista, tematica che ormai da qualche decennio costituisce un punto di vista privilegiato da cui osservare le dinamiche storico artistiche nel loro complesso.

La stesura della ricerca è stata dunque articolata in due parti, di cui la prima è dedicata a ciò che possiamo definire come inquadramento storico-sociale cremonese in cui Giovan Battista Trotti ha fondato e sviluppato la sua attività. Nel capitolo I, è stato infatti riproposto uno strumento fino ad oggi praticamente ignorato dagli studiosi moderni, vale a dire lo Statuto dell'*Universitas Pictorum Cremonensium* fondata nel 1470. Partendo da questo prezioso materiale mi sono proposta di mettere a fuoco l'organizzazione dei pittori cremonesi a partire dal XV secolo, per proseguire poi con l'analisi dei documenti che hanno coinvolto l'Università fino alla fine del Cinquecento, cercando di offrire attraverso questa ricerca, relazionata all'ambito nazionale, una sorta di introduzione al contesto cittadino utilizzando un'ottica inedita in sostituzione di un più tradizionale inquadramento storico, che ha già trovato ampia stesura nei volumi sulla storia di Cremona editi tra 2006 e 2008⁶.

Nel capitolo II la revisione di alcuni documenti d'archivio già noti ha portato alla luce nuovi aspetti sulla formazione del giovane Trotti e lo stretto legame instaurato con il maestro Bernardino Campi sia dal punto di vista professionale che personale, tanto da indurre il mentore a dare in sposa all'allievo la propria nipote, ma soprattutto a lasciargli in eredità la propria bottega.

⁶ Chittolini, 2008; Politi, 2006.

La seconda parte della tesi è invece rivolta all'analisi delle opere prodotte dalla sua scuola: nel capitolo III è stato delineato il ruolo ricoperto dal disegno all'interno dell'officina del Malosso come mezzo didattico, come strumento per la produzione dei dipinti e di diffusione dei modelli ideati dal maestro, funzioni attestate attraverso molteplici esempi pratici messi a confronto con i metodi instaurati da grandi artisti italiani tra Quattro e Cinquecento.

Nel capitolo IV, infine, è stata esposta attraverso l'analisi di alcuni casi esemplari l'organizzazione della bottega nel periodo del suo massimo splendore e produttività, documentando attraverso materiale archivistico, grafico e pittorico il *teamwork* malossesco, unica modalità possibile per la gestione di un'impresa florida e apprezzata come fu quella del Trotti tra gli anni Novanta del Cinquecento e i primi del Seicento.

I. Le botteghe cremonesi: letteratura critica.

Alla luce degli obiettivi sopra indicati, è necessario sottolineare la sostanziale mancanza di studi relativi al concetto di bottega e il suo funzionamento all'interno del panorama cremonese, affrontato piuttosto per l'area cremasca e comunque in maniera del tutto approssimativa.

È importante chiarire che le indagini che hanno coinvolto Crema sono da leggersi in modo assolutamente distinto da quelle che riguardano invece la città di Cremona, trovando giustificazione nell'indipendenza che storicamente caratterizza la prima rispetto alla seconda: dominata da Venezia a partire dal 1449, Crema ebbe anche una diocesi autonoma dal 1580, comportando conseguentemente una scarsa coincidenza di presenze artistiche rispetto a Cremona per questioni di committenza politica, ecclesiastica e nobiliare.

La prima e più approfondita pubblicazione che pone degli interrogativi e della basi in merito alle botteghe cremonesi e cremasche è quella del 1958 a cura di Winifred Terni de Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*: lo studio si concentra sul concetto di polivalenza

delle botteghe pittoriche locali ed individua nel lavoro di squadra il consueto *modus operandi* di queste officine a conduzione familiare, prima fra tutte quella dei Civerchio⁷.

Al contrario, pur avendo ricevuto per eredità lo studio del maestro e zio acquisito Bernardino Campi, il Malosso non vide rimanere in vita la sua bottega con un rinnovamento generazionale, nonostante la numerosa prole legittima e un figlio illegittimo dedito all'arte⁸, al contrario di ciò che accadde ad esempio nella realtà veneta dei Bassano, di Paolo Veronese e di Tiziano Vecellio.

Un saggio centrato sul problema delle botteghe nella loro concreta quotidianità è quello di Cesare Alpini⁹, dedicato, ancora una volta, alla pittura cremasca, con particolare riferimento al carattere di continuità che la caratterizza nella sua produzione anche durante il periodo della dominazione veneziana, mantenendo così fede all'organizzazione artistica locale, costantemente regolata dagli storici Statuti¹⁰. L'esempio di bottega più attinente al lavoro che verrà svolto in questa occasione è quella di Aurelio Busso, ereditata a sua volta dai Civerchio¹¹: la sua fama fu grande grazie ad una valente bottega di cui fu più imprenditore che maestro, il cui funzionamento trova riscontro nel caso esemplare del cantiere di Santa Maria della Croce a Crema, in cui lavorarono allievi del calibro di Giovanni da Monte, Carlo Urbino e Aurelio Gatti, figlio di Bernardino e nipote di Gervasio. Alla morte del maestro la grande impresa continuò con l'allievo Gian Giacomo Barbelli¹², che condusse un'articolata bottega coinvolgendo anche quadraturisti e frescanti specializzati che attuarono una completa mimesi con lo stile del maestro; vedremo ampiamente come questo adeguamento stilistico caratterizzò anche la maggior parte dei discepoli del Malosso.

Il recentissimo volume di Paola Venturelli *Rinascimento cremasco: arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*¹³ ripropone le sopraddette questioni, seppur, rispetto al titolo, in maniera del tutto superficiale: non viene infatti affrontata l'organizzazione degli *atelier* attivi in

⁷ Terni de Gregory, 1958, p.14.

⁸ In merito ad Aristide Trotti si veda il Capitolo II, paragrafo V.

⁹ Alpini, 2002, pp.89-97.

¹⁰ La problematica degli Statuti cremonesi verrà tratta approfonditamente nel Capitolo I.

¹¹ Alpini, 2002, p.91.

¹² Per l'opera completa di Barbelli si veda Colombo-Marubbi-Miscioscia, 2011.

¹³ Venturelli, 2015.

quel periodo, ma si limita a ricordare i menzionati casi di Civerchio e Busso¹⁴, restringendo l'attenzione alla sola produzione delle tavolette da soffitto, oggetto d'arte tipicamente cremonese già ampiamente studiato negli anni passati in relazione alla realtà di bottega dei Bembo¹⁵.

Viene spontaneo dunque chiedersi se esiste una ragione per cui è stata rivolta così poca attenzione alle botteghe degli artisti cremonesi del XVI secolo, quando in realtà fu proprio questo il periodo più luminoso per la pittura locale, in particolare grazie all'attività di Bernardino, Giulio, Antonio e Vincenzo Campi; ma più in generale, come possiamo dunque inquadrare la posizione di Cremona in questo fiorente periodo storico da un punto di vista artistico?

La questione della geografia artistica, argomento per cui si rimanda ai cospicui studi di Thomas DaCosta Kaufmann¹⁶, in questo caso è utile per comprendere il ruolo di questa città nell'ambito lombardo del Cinquecento, se consideriamo che tra i confini del Ducato di Milano era seconda per grandezza e ricchezza solo alla capitale¹⁷. Come sottolineato ad esempio nel saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg del 1979¹⁸, è possibile affermare che in linea generale lo sviluppo artistico di un territorio dipendeva principalmente dalla sua posizione geografica, dalle condizioni politiche e quelle economiche, elementi che potevano dunque favorire l'arrivo e la nascita di numerosi artisti e committenti, stimolare la concorrenza produttiva e di conseguenza lo spirito di innovazione.

L'interesse verso Cremona da parte dei regnanti fu evidente già nel 1441, quando Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza scelsero la chiesa cremonese di San Sigismondo per celebrare le proprie nozze e la città come residenza abituale¹⁹. A distanza di un secolo lo splendore della pittura dei Campi non fece che rinnovare e rinsaldare il grande successo scaturito dalle arti cittadine presso la committenza milanese, che nella seconda metà del Cinquecento sembrava essere più attratta delle novità del linguaggio di questi pittori "di periferia" piuttosto che da

¹⁴ Cavallini, 2015, pp.111-121.

¹⁵ Bandera, 1987, pp.155-181; Puppi, 1959, pp.245-252; Colombetti, 1996, pp.187-196.

¹⁶ DaCosta Kaufmann, 2004.

¹⁷ Muto, 2006, p.44; Vico, 2006, pp.222-233.

¹⁸ Castelnuovo-Ginzburg, 1979, pp.305-309.

¹⁹ Rimando al capitolo I per la situazione politica, sociale ed economica cremonese nei secoli XV e XVI.

quelli autoctoni. Queste circostanze mi suggeriscono dunque di avanzare una questione ancora tutta da studiare: quanto Cremona nella seconda metà del XVI secolo è stata, dal punto di vista artistico, effettivamente periferia e quanto è stata in realtà centro? Un quesito a cui questa ricerca di per sé non potrà dare risposta, ma che si propone come *input* per aprire a tale importante e complessa riflessione.

II. Per una metodologia d'indagine: studi sulle botteghe italiane e nuove domande per la realtà cremonese.

...dobbiamo procedere con l'interesse universale, puro e oggettivo del botanico, il quale trova degni di osservazione non solo i fiori e i frutti profumati, ma l'intera struttura dell'albero, i semplici ciuffi d'erba e perfino le erbacce.

Così Martin Wackernagel descrive metaforicamente il suo intento metodologico nell'introduzione dell'opera apripista sullo studio delle botteghe, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*²⁰, la cui struttura risultò tanto valida da costituire un modello per tutti gli studi successivi e ancora per la presente ricerca. Lo studioso svizzero infatti, in maniera del tutto innovativa per l'epoca, si propose di analizzare la produzione artistica del Quattrocento fiorentino inserendo opere d'arte e artisti all'interno del relativo contesto storico, costituito da una fitta rete di relazioni sociali che determinavano la produzione dell'oggetto d'arte, realizzato a sua volta non da un artista solitario ma da un'*équipe* fino a quel momento trascurata. Wackernagel volse l'attenzione a tale problematica in maniera esaustiva e pluridirezionale: analizzò la bottega prima attraverso esempi di opere da essa realizzate, poi attraverso le figure dei committenti, infine la bottega nella sua concretezza, poiché, uno degli obiettivi principali del suo studio, tanto quanto della presente ricerca, è quello di descrivere com'era organizzata

²⁰ Wackernagel, 1938, ed. italiana a cura di Castelnovo, 1994. Gli stessi concetti sono stati poi ripresi da Cassanelli, 1998, pp.7-30.

solitamente la bottega di un artista, come era suddiviso il lavoro al suo interno e quali attività venivano svolte .

Dalla pubblicazione di Wackernagel all'effettivo interesse per l'argomento da parte degli studiosi passarono alcuni decenni, durante i quali si consolidò sempre di più l'idea della realizzazione artistica eseguita in "brigata", lasciando allo stesso tempo alle spalle la concezione negativa della bottega come fonte di una produzione "non autentica". In ambito lombardo ricordiamo la precoce pubblicazione di Ettore Camesasca, *Artisti in bottega*²¹, che affronta la dotazione materiale dell'ambiente di lavoro degli artisti XIV e XV secolo, oltre ad introdurre la figura dell'artista-impresario che troverà decisivo riscontro negli studi successivi.

Un esempio ne è la mostra fiorentina del 1992 *Maestri e botteghe* curata da Mina Gregori²², che rende omaggio al precursore Wackernagel grazie alla grande disponibilità documentaria in territorio toscano, o ancora ricordiamo gli studi curati da Roberto Cassanelli nel 1998²³, in cui si analizzò la realtà delle botteghe italiane tra Medioevo e Rinascimento con due saggi introduttivi sull'argomento e una sorta di catalogo delle principali tipologie di botteghe, dall'evidente collaborazione degli aiutanti di Jan Van Scorel²⁴, all'opera congiunta dei tre Carracci²⁵, a proposito dei quali anche in questa tesi si è confermato fondamentale il lavoro svolto da Gail Feigenbaum²⁶.

Con questo nuovo approccio diventa sempre meno rilevante l'analisi filologica dell'opera d'arte in favore della necessità di rispondere ad interrogativi differenti da quelli attributivi, seppur analizzando da vicino alcuni casi esemplari di cantieri condotti in *équipe*²⁷: lo studio che seguirà sulla bottega del Trotti terrà in considerazione entrambi gli aspetti,

²¹ Camesasca, 1966.

²² Gregori-Paolucci-Acidini, 1992, p.15. Il catalogo è stato suddiviso in una sezione dedicata al concetto di bottega a livello generale e una sezione che analizza la produzione delle maggiori botteghe in una sorta di catalogo degli artisti fiorentini del periodo preso in considerazione; stessa tematica e impostazione ripresa successivamente da Rossi, 1994.

²³ Cassanelli, op.cit.

²⁴ Faries, in *La bottega...*, 1998, pp. 297 e segg.

²⁵ Lollini, in *La bottega...*, pp. 311 segg.

²⁶ Si vedano il Capitolo III e la Conclusione.

²⁷ In questi contesti, in contrasto con la metodologia esposta da Pinna, 2000, pp.-149-169, saranno prese in considerazione sia quelle che lo studioso definisce "macroevidenze", vale a dire dati oggettivi e verificabili, sia le "microevidenze" stilemiche, che Pinna esclude poiché derivanti da impressioni soggettive da studioso a studioso.

cercando dunque di adottare un'analisi capillare dei dipinti e dei disegni prodotti da maestro e bottega ma in favore di uno sguardo complessivo sul funzionamento della bottega stessa.

Come detto in precedenza, l'officina mallossesca aveva l'esigenza di assolvere a simultanee ed impegnative committenze, rendendo indispensabile la presenza di una numerosa manodopera; sarà dunque importante innanzitutto individuare la tipologia di bottega e l'organizzazione instaurata al suo interno da un maestro-impresario tanto impegnato: tra gli esempi più illustri che la letteratura artistica riconduce a questa tipologia di bottega è possibile citare quella di Raffaello Sanzio, che ha alternato nella sua evoluzione due mentalità ben distinte di produzione.

Come espone Claudio Strinati²⁸, la concezione di bottega dell'urbinate varia negli anni, prima rispecchiando le realtà conosciute nella sua adolescenza, vale a dire la bottega del padre, Giovanni Santi, del Pinturicchio e di Perugino, basate sull'adeguamento stilistico degli allievi al maestro per ottenere uno stile unitario, esattamente come accade nelle botteghe di Mantegna o Paolo Veronese; per trasformarsi nell'ultimo periodo di attività in una produzione supervisionata dal maestro che ricerca una coerenza stilistica globale, pur ammettendo la riconoscibilità delle diverse mani all'interno di una stessa opera, talvolta in maniera prevaricante tanto da non permettere una omogeneità qualitativa. Questo tipo di bottega²⁹ prevede un maestro che non detta una ripartizione precisa del lavoro, ma lascia gli aiutanti, anche pittori indipendenti, liberi di agire e non mimetizzare il propria indole artistica³⁰.

Come accennato, una sorta di esasperazione della prima fase raffaellesca è identificabile nella metodologia esecutiva del Perugino³¹, in grado di portare a termine contemporaneamente grandi committenze grazie ad una efficiente e preparata squadra di allievi e aiutanti, istruiti per rendere la totalità del lavoro assolutamente coerente stilisticamente attraverso l'utilizzo di modelli da riprodurre in maniera quasi meccanica. Un saggio su tale modalità di organizzazione nelle botteghe rinascimentali si deve a Nicolas Penny³² che nel 1998 esplicitò la capacità di realizzare opere di grande estensione da parte di grandi e solide imprese pittoriche grazie alla

²⁸ Strinati, 2013, pp.129-143.

²⁹ Dacos, 1986; Talvacchia, 2005, pp.167-185.

³⁰ Si veda ad esempio la figura di Timoteo Viti in Gabrielli, 2008, pp.217-249.

³¹ Todini, 2005, pp.51-68.

³² Penny, 1998, pp.31-53.

cooperazione di garzoni, allievi, aiutanti, collaboratori a vari livelli. Il risultato è un conseguente utilizzo dei cartoni da parte di allievi e seguaci, ad oggi non riconoscibili, che produssero centinaia di opere sommariamente attribuite all'ambito del maestro, definite da Penny "produzioni non supervisionate di un lavoro di derivazione"³³.

Tipi di botteghe differenti individuate inoltre da Strinati, sono ad esempio quelle ferraresi, come quella del Cossa, la cui eterogeneità risulta evidente in Palazzo Schifanoia; ma anche quella del Verrocchio, intesa più come un laboratorio in cui gli allievi avevano la possibilità di elaborare uno stile indipendente e originale.

Un approccio ancora differente è rappresentato da Federico Barocci, indagato nella sua attività di bottega in occasione di un convegno tenutosi ad Urbino nel 2012³⁴: il fatto di avvalersi degli aiuti di bottega non contrastava con l'idea di unicità che permeava la produzione baroccesca, affidata totalmente al maestro nella fase dell'*inventio*, con realizzazione quasi maniacale di studi preparatori più o meno elaborati. Nonostante l'effettiva collaborazione di allievi, Barocci pare non permettesse, conclude la Cleri, ai suoi aiutanti di portare a termine le opere pittoriche poiché consapevole dell'unicità della sua produzione.

Al contrario fu proprio la ripetizione dei propri modelli e la mancanza di innovazione la causa della sfortuna, per così dire, di Perugino, soprattutto sul finire della sua vita: gli stessi cartoni venivano utilizzati più volte per risparmiare tempo proprio nell'atto creativo, fondamentale invece per altri artisti, come ad esempio Leonardo e Michelangelo.

E di questa tecnica sbrigativa è da sempre stato accusato il Trotti, a partire da Luigi Lanzi, che ha affrontato per primo la problematica dell'attività della bottega del Malosso, colpevole di aver ereditato il metodo produttivo dei Campi, che incitarono i propri allievi alla sola imitazione dei loro modelli piuttosto che alla libera *inventio*, tanto da dare vita, secondo il gesuita, ad una generazione priva di un proprio linguaggio. La stessa pigrizia creativa, causa della decadenza dell'arte nella Lombardia del Cinquecento, viene inoltre ravvisata tra gli scolari di Camillo Procaccini a Milano, portando dunque ad una più ampia conclusione sul ristagno dell'attività

³³ Penny, *idem*, p.42.

³⁴ Cleri, 2012.

artistica lombarda tra XVI e XVII secolo, una regione ormai “piena di settari”, dice un Lanzi pungente, “presso i quali i zucchereschi stessi parrebbon maestri”³⁵.

Quello che in effetti apparentemente accomuna la bottega di Giovan Battista Trotti e quella del Perugino, o anche di Giovanni Bellini, è l’utilizzo di collaboratori dotati di scarsa ambizione ed estro creativo ma in grado di riprodurre fedelmente i modelli forniti dal capobottega, uniformandosi così al linguaggio pittorico e stilistico del maestro. Ma nonostante l’apparente staticità della produzione malossesca, da sempre oggetto di critica, si vedrà come sia in realtà possibile ipotizzare in alcuni casi una presenza attiva da parte degli aiutanti sia nella stesura pittorica che in fase di progettazione³⁶, in particolare da parte degli allievi più indipendenti e creativi come Ermenegildo Lodi, ridefinendo così l’effettiva complessità e il funzionamento della bottega del cremonese³⁷.

È dunque di primaria importanza comprendere a quale, o quali, tra le svariate tipologie di bottega menzionate possiamo far afferire quella del Trotti e comprendere se ha subito evoluzioni nel corso degli anni, come constatato nei casi di Raffaello e Tiziano³⁸. Sarà in secondo luogo necessario ricostruire i meccanismi interni alla bottega, con particolare attenzione alle modalità didattiche adottate, avallando o smentendo la teoria di una completa mimesi tra il maestro e i suoi aiutanti, indispensabile affinché questi ultimi portassero a compimento le opere del primo senza cadute qualitative.

Punto nodale per tale obiettivo è stata dunque l’analisi del consistente *corpus* grafico prodotto da Giovan Battista Trotti e la sua cerchia, mezzo già ampiamente utilizzato per ricerche più o meno recenti con oggetto le pratiche di bottega, come sarà illustrato nel capitolo III dedicato al disegno.

Un esempio metodologico rilevante è certamente la pubblicazione di Francis Ames-Lewis del 1990³⁹, che partendo dall’analisi dei diversi prodotti grafici realizzati in area veneta

³⁵ Lanzi, 1809, p. 144.

³⁶ Stessa conclusione a cui arriva Zarnowsky a proposito della bottega tizianesca (Cfr. *Le botteghe...*, pp. 103-104).

³⁷ Vedremo nei capitoli III e IV che, come la bottega tizianesca, anche quella del Trotti si fondava sulla modificazione e riutilizzo dei prototipi ideati dal maestro e affidati agli aiuti, riservando talvolta l’ultima fase della stesura pittorica all’estro creativo del capobottega (cfr. Tagliaferro-Aikema, 2009, pp. 222-273).

³⁸ Tagliaferro-Aikema, 2009, p.153. Per Malosso si veda a tal proposito il capitolo II, paragrafo V, relativo al periodo trascorso a Parma presso Ranuccio Farnese

³⁹ Ames-Lewis, 1990, pp.657-686.

nel XV secolo, cerca di comprendere la relazione tra il disegno e lo scopo per cui veniva realizzato e come dunque trovava concretamente utilizzo all'interno del laboratorio artistico.

I recenti studi svolti in occasione della mostra monografica su Paolo Veronese tenutasi a Verona nel 2014 sono invece un chiaro esempio di come si possa arrivare ad una conoscenza dell'intero funzionamento di un'officina pittorica attraverso il disegno⁴⁰: dall'educazione degli allievi, alla spartizione del lavoro, fino realizzazione dell'opera compiuta. Questo metodo di studio sarà inevitabilmente applicato alla bottega del Malosso poiché la varietà dei fogli pervenutici, sia dal punto di vista qualitativo che cronologico, determina una diversificata funzione dell'atto disegnativo, celando tra le carte la storia e la vita di un *atelier* ancora inesplorato.

Una pratica particolare che possiamo ricordare in antitesi a quella descritta è quella adottata da Rembrandt, che, seppur lontano dal Malosso per molteplici ed evidenti aspetti, può costituire un termine di paragone per un legame cronologico: sappiamo infatti che il maestro non forniva disegni ai suoi allievi per trasporli in pittura, ma il mezzo grafico veniva adottato solamente come materiale didattico, distinto dunque dall'esecuzione pittorica⁴¹.

Il successo di un artista, dopotutto, è misurabile e analizzabile anche attraverso l'osservazione della bottega come luogo di scambio e diffusione di modelli, non sempre controllato dal maestro⁴², dando vita a quella parte di produzione afferente al pittore ma esterna alla sua bottega, nel caso del Malosso ancora totalmente oscura.

Un caposaldo a cui si farà costantemente riferimento sono i volumi *Le botteghe di Tiziano*⁴³ e *Tiziano. Le botteghe e la grafica*⁴⁴, che costituiscono dunque il fondamento metodologico più recente e completo per questo lavoro. Viene innanzitutto indagato il *modus operandi* della bottega del cadorino, da cui nasce il cosiddetto "sistema Tiziano", secondo il quale non tutte le opere riferite al maestro sono effettivamente a lui attribuibili, ma tutte risultano in qualche modo collegate al sistema produttivo della sua officina. Ciononostante, anche in questo contesto viene ribadita con forza la secondarietà delle questioni attributive in favore di un inquadramento del lavoro della bottega all'interno di una problematica più ampia, che

⁴⁰ Dalla Costa, 2014 a, pp. 314-326.

⁴¹ Alpers, 1988, p.81.

⁴² Cfr. ad esempio Wackernagel, 1994; Padoa Rizzo, 1192, pp.19-22; Venturini 1992, pp.147 e segg.

⁴³ Aikema -Tagliaferro, op. cit.

⁴⁴ Lüdemann, 2016.

abbracci anche la determinazione di cosa fosse realizzato nel laboratorio del maestro e cosa all'esterno da imitatori e seguaci, tutto sommato indispensabili per delineare la fenomenologia di un artista, la diffusione dei suoi modelli, le modalità con cui questo avvenne, e la funzione di tali oggetti⁴⁵.

Coloro che animavano dall'interno la bottega erano il maestro e i suoi aiutanti, per i quali non ci si propone di procedere ad una precisa identificazione, come fece invece Huber nel 2005 in relazione alla bottega veronesiana⁴⁶, ma sarà necessario domandarsi che mansioni possano aver svolto all'interno dell'*atelier*, in che modo partecipavano alla vita artistica dell'impresa malossesca ed, eventualmente, provare a riconoscere qualche personalità di particolare rilievo dall'analisi delle opere prese qui in considerazione⁴⁷.

La problematica relativa alla produzione di opere interne e esterne alla bottega, richiederà invece un'interpretazione piuttosto fluida, che non costringa entro contorni netti le due differenti realtà, proprio in virtù della complessa rete di rapporti intercorsi tra i vari artisti, le varie maestranze e i committenti ad essi legati⁴⁸, proponendoci comunque di avanzare questa analisi sia attraverso l'oggetto pittorico che quello grafico, e ancora quello documentale, ove presente.

Tra i discepoli del Trotti sarà necessariamente dedicata una particolare attenzione a Ermengildo Lodi, che, come una sorta di Gerolamo Dente per Tiziano⁴⁹, costituisce un allievo e collaboratore esemplare, tanto in grado di rendersi autonomo alla fine della formazione, quanto in grado di assimilare la lezione del suo mentore, poiché, come ricorda Filippo Baldinucci "...prese tanto la maniera del maestro che l'opera dell'uno ben spesso si cambiano con quelle dell'altro; massimamente perché Ermenegildo si valse dei disegni di lui"⁵⁰.

Le indagini rivolte al Lodi avranno in questo contesto la finalità di comprenderne le sue reali mansioni all'interno della bottega del Malosso, dimostrando quanto abbia effettivamente

⁴⁵ Un'interessante esemplificazione della funzione delle repliche è stata trattata a proposito della *Madonna Verona* di Donatello in Motture, 2006, pp.109-119.

⁴⁶ Huber, 2005.

⁴⁷ Tra gli studi analoghi sulle botteghe degli scultori contemporanei al Malosso si vedano in particolare gli atti del convegno su Alessandro Vittoria a cura di Finocchi Ghersi, 2001.

⁴⁸ Per il caso di Tiziano di veda Tagliaferro-Aikema, op.cit. p.333 e segg.

⁴⁹ Per questo confronto si vedano capitoli III e IV.

⁵⁰ Baldinucci, 1681, p.639.

influito sulla sua formazione l'omologazione agli stilemi mallosseschi⁵¹ e quanto sia rimasto legato al linguaggio del suo mentore una volta resosi indipendente.

⁵¹ Verrà posta in seguito l'attenzione a questa problematica (Capitoli III e IV), ovvero la ripetizione di modelli prestabiliti in funzione di un restringimento dei tempi di produzione e una più facile commercializzazione delle opere.

PARTE PRIMA

CAPITOLO I

1399-1585: Associazioni, Università e Statuti dei pittori cremonesi. Stato delle conoscenze e nuovi documenti.

Come in molte città italiane, anche a Cremona la promulgazione degli statuti cittadini in età Medievale ha riscontrato ampio interesse a partire dal XIX secolo, dando vita a molteplici pubblicazioni, molto spesso frutto di un'intensa attività di ricerca svolta presso i maggiori istituti locali: la Biblioteca Statale, l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico della Camera di Commercio.

La nascita delle corporazioni di arti e mestieri tra il XIV e XVI secolo, a Cremona –parte del Ducato di Milano- come nelle altre realtà contemporanee, era direttamente collegata all'organizzazione sociale e alla vita economica cittadina, costituendo il tessuto fondamentale per le attività mercantili, allo stesso tempo però necessariamente sottostante al potere politico vigente¹. Il quadro che possiamo delineare della città lombarda tra Quattro e Cinquecento è quello di un territorio vivace e fiorente, impegnato in commerci che lo portarono a stringere relazioni con le maggiori città italiane ed europee, nonché culla di un'attività artistica che andava ad assumere un linguaggio sempre più autonomo ed originale, in grado di attirare l'attenzione anche di signori ed ecclesiastici dei territori circostanti, a partire dalla capitale, Milano.

La creazione delle corporazioni, di qualsiasi professione si trattasse, aveva lo scopo di tutelare *in primis* gli affiliati, soprattutto, come vedremo, in relazione all'arrivo di molti forestieri esperti nei diversi mestieri, ma anche assicurare la qualità del lavoro ai committenti, l'utilizzo di buoni

¹ Mainoni, in *Storia di Cremona...*, 2008, pp.116-147.

materiali, i tempi d'esecuzione concordati e, più in generale, la formazione di nuovi specialisti in grado di apprendere l'Arte in maniera adeguata. Le associazioni professionali che si costituirono a Milano tra XIV e XV secolo avevano dovuto affrontare, però, le rigide imposizioni di Gian Galeazzo Visconti, che, ad esempio, aveva designato un numero massimo di corporazioni approvabili all'interno della città, determinando una conseguente soggettazione delle nuove società a quelle preesistenti.² Possiamo immaginare che tale norma fosse stata assorbita anche in area cremonese, dove, come vedremo, il primo sodalizio fra pittori nacque nel 1399 sotto l'egida dell'Università dei Mercanti.

Nel corso del Quattrocento tutto il Ducato fu teatro di una ripresa economica che diede motivazione alle corporazioni minori di rendersi indipendenti da quelle maggiori: a Cremona, in particolare, questa svolta si deve a Cabrino Fondulo, signore della città tra 1406 e 1419, che approvò molti paratici, probabilmente con l'intento di rafforzare la città sia dal punto di vista politico che economico³. Nel 1420 Cremona tornò però saldamente nelle mani viscontee, prima con Filippo Maria, che portò una stagione di forti tassazioni sui cremonesi, e vent'anni dopo con l'ingresso in città di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, uniti in matrimonio nella chiesa cremonese di San Sigismondo, avendo avuto la principessa in dote proprio la città di Cremona, dove soggiornò più o meno stabilmente⁴. In questi anni la ricchezza del territorio crebbe fino al noto bilancio nel 1463, che vedeva Cremona la terza città per importanza dopo Milano e Pavia, con una popolazione che nel solo contesto cittadino arrivò a contare nel 1477 circa 28.000 abitanti⁵.

È dunque in un contesto di benessere economico e vitalità sociale che nacque l'Università dei pittori nell'agosto del 1470: con tutta probabilità, però, la decisione degli artisti di fondare un proprio paratico è legata anche e soprattutto ad un avvenimento ecclesiastico di grande rilevanza, ovvero la prima visita pastorale a noi nota, quella del vescovo Giovanni Stefano Bottigella⁶, intrapresa nel marzo del 1470 e terminata l'anno successivo. Il contenuto dello statuto, come si vedrà, venne fortemente condizionato e legato a dettami religiosi, a partire

² Mainoni, 2008, p. 124.

³ *Idem*.

⁴ Gamberini, 2008, p.24.

⁵ *Ibidem*, p.36.

⁶ Per vita e operato di Bottigella si veda Bosio, 1998, pp. 135-145; Foglia, 2008, pp.181-188.

dalla richiesta di poter costituire un altare in Cattedrale riservato alla congregazione, così come l'imposizione di rispettare tutte le festività religiose, nonché l'obbligo di versare tributi alla cattedrale.

I pochi documenti relativi all'Università dei pittori cremonesi ad oggi noti si fermano agli anni Ottanta del Cinquecento, ma sono in grado di fornirci informazioni di tipo organizzativo ed artistico di grande rilevanza, specchio degli avvenimenti storici e delle mutazioni sociali dell'epoca, come vedremo di volta in volta all'interno del capitolo durante l'analisi di questa fonti.

Dal 1499, con il susseguirsi di dominazioni straniere, Cremona entrò in un periodo di difficoltà economica causata in gran parte dalla necessità di difendere i propri territori, a partire dalla cessione che Luigi XII fece del territorio cremonese alla Serenissima, sconfitta poi dai francesi nel 1509 con la conseguente ripresa del potere sul territorio da parte di Francesco I. Fu con la lunga e pacifica stagione asburgica iniziata nel 1535 con Carlo V che la città recuperò lo splendore perduto⁷: l'imperatore non tentò né dal punto di vista culturale né da quello istituzionale una "spagnolizzazione" del territorio, lasciando invece il presidio del Consiglio generale ad un podestà milanese, e permettendo all'aristocrazia locale di mantenere ed accrescere il proprio potere. Non dobbiamo dimenticare che Cremona era un territorio piuttosto appetibile per la sua posizione centrale a livello geografico, nonché per la presenza del fiume Po proprio sulla sponda meridionale della città, e per questi motivi da sempre abituata a dover difendere i propri confini con truppe preparate ed organizzate⁸. Tale predisposizione alla difesa si evince anche dalle uscite finanziarie comunali, che vedevano come prima voce di spesa quella militare, chiaramente ben accetta ed apprezzata dagli spagnoli⁹.

Una breve parentesi prettamente artistica può in questo caso rendere l'idea sia della predisposizione bellica della città che dell'importanza assunta in quegli anni Giovan Battista Trotti, pittore oggetto di questa ricerca. Al Malosso dobbiamo infatti una piccola ma preziosa teletta, oggi conservata nel Museo Civico Ala Ponzone, raffigurante *La Vergine in Gloria che intercede per Cremona guerriera e i santi Omobono e Imerio* (fig.1), commissionata all'inizio

⁷ Per Cremona in età spagnola si vedano Politi, 2002; *Storia di Cremona...*, 2006.

⁸ Rizzo, 2006, pp.126-145.

⁹ Per l'economia cremonese durante la dominazione spagnola si veda Jacopetti, 1962.

degli anni Novanta dal Consiglio Generale e per questo motivo originariamente collocata nella Camera de' Signori Deputati nel Palazzo del Comune. Il soggetto rappresentato aveva certamente sia intento esortativo al mantenimento della propensione alle armi, sia una celebrazione dei patroni della città, ma allo stesso tempo una dimostrazione d'interesse per la cultura locale con la raffigurazione di due libri recanti l'iscrizione «*Hier[onim]i Vidae Apoll[inar]is Offedi* », due intellettuali cardine per l'umanesimo cremonese¹⁰.

L'apprezzamento da parte degli spagnoli viene inoltre esplicitato nel noto commento di don Luis de Requesens in una lettera inviata a Filippo II nel 1573, in cui definì la città “*la primera de este estado despues Milan y una de las mejores de Italia*”¹¹. Probabilmente queste lusinghe arrivavano soprattutto per interessi politici dello spagnolo e per la grande forza economica che la città dimostrava dell'epoca, versando annualmente ben 250 mila scudi all'erario, il doppio rispetto a Milano¹²; è significativo inoltre che la popolazione nel corso del Cinquecento avesse raggiunto numeri davvero elevati, oscillando da un minimo di 33 mila ad un massimo di circa quarantamila abitanti¹³. È bene comunque ricordare che i fiorenti traffici commerciali, espressi dalle numerose Università e Arti formatesi, erano prevalentemente legate al settore tessile¹⁴, nucleo forte dell'andamento finanziario cittadino e fondamentale apripista per le relazioni intercorse con altre città italiane ed europee.

Il rapporto tra le congregazioni e le autorità ecclesiastiche continuava ad essere saldo nel corso del XVI secolo, a partire dall'obbligo delle società di fare oblazioni alla cattedrale con scadenza annua: vedremo che il legame con la realtà religiosa determinò decisioni e sorti dell'Università dei pittori, in particolare in relazione alla visita pastorale del 1575, che portò l'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo anche a Cremona, diocesi facente parte della provincia ecclesiastica di sua competenza¹⁵.

Questa breve premessa costituita da fondamentali dati storici è indispensabile e funzionale al discorso relativo alla costituzione del paratiro dei pittori alla fine del Quattrocento

¹⁰ Si vedano le schede del dipinto di Loda, in *La Pinacoteca...*, 2003, p.117; Loda, in *Realismo...*, 2007, p.110

¹¹ Politi, op. cit., p.8.

¹² Vigo, op.cit., p.222.

¹³ Meroni, 1957, p.6; Barbierato, 2006, p. 58.

¹⁴ Demo, 2006, pp. 262-272.

¹⁵ ASDMi, *Sezione X*, Visita apostolica di Carlo Borromeo nella Diocesi di Cremona; Marocchi, 1998, pp. 170-172.

e alla sua contestualizzazione nella società cremonese e lombarda del secolo successivo, vicende che cercherò ora di analizzare attraverso le fonti archivistiche. Per comprendere la natura dei diversi documenti che saranno qui di seguito menzionati, è necessario però compiere un'ulteriore panoramica preventiva sulle vicende che li riguardano, la loro storia conservativa e i personaggi coinvolti nella loro divulgazione.

I.I L'Università dei pittori cremonesi: storia di uno statuto dimenticato.

Di molte corporazioni cremonesi possediamo ancora oggi gli statuti originali¹⁶, in molte occasioni oggetto di catalogazione e studio, addirittura riproposti in una collana di copie anastatiche consultabili presso la Biblioteca Statale¹⁷; alcuni studiosi locali hanno altresì dato avvio fin dall'inizio del Novecento a molteplici approfondimenti monografici dedicati a tale argomento, tra cui ricordiamo in particolare Guido Miglioli¹⁸ e Ugo Gualazzini¹⁹, mentre più recentemente sono stati pubblicati saggi e monografie da Emanuela Zanesi²⁰ e Carla Almansi Sabbioneta, autrice quest'ultima di diverse pubblicazioni a cura della Camera di Commercio²¹. È di grande importanza sottolineare la grande attenzione rivolta a Cremona alla questione degli statuti delle arti e dei mestieri poiché ciò rende ancora più sorprendente il mancato inserimento della corporazione dei pittori cremonesi all'interno di questi studi: è stato forse dimenticato da chi si occupa precipuamente di vicende statutarie perché non si conosce alcun volume manoscritto e dunque sfuggito alla catalogazione? Eppure la trascrizione degli *Statuta Universitas Pictorum Cremonensium* redatti nel 1470 è stata pubblicata in due occasioni alla fine del XIX secolo, prima dallo storico bresciano Federico Odorici (1807-1884) nel 1860²² ed

¹⁶ Ricordiamo il caso particolarmente interessante dell'Università dei Sarti, di cui possediamo quattro statuti editi tra 1571 ed il 1757 (BSCr, CIV.A.LL.5.77/8; CIV.A.DD.1.13/32; CIV.A.DD.6.18/16; CIV.A.DD.6.18/15)

¹⁷ BSCr, Cons.Crem.E.150 - E.180.

¹⁸ Miglioli, 1904.

¹⁹ Gualazzini, 1931, Id., 1932, Id. 1932, vol. II, Id., 1939.

²⁰ Zanesi, 1968, Id.1993, Id.1995, Id. 1997, Id. 2002, Id. 2007.

²¹ Almansi Sabbioneta 2006, Id. 2007, Id. 2008.

²² Odorici, 1860, pp. 99-108; Id., 1874, p. 329.

in seguito dallo storico cremonese Federico Sacchi nel 1872²³: una testimonianza fondamentale per gli storici dell'arte e le loro ricerche, che avrebbero dovuto dedicare un'attenta analisi alle preziose informazioni contenutevi. Eppure nemmeno in ambito storico artistico lo statuto dei pittori ha goduto di particolare fortuna, trovando spazio solo in qualche rara menzione a livello locale²⁴ con Ettore Signori²⁵ in una "guida" della città di Cremona; mentre in area milanese viene ricordato prima Janice Shell²⁶ e recentemente da Robert Miller²⁷, citando entrambi come fonte il testo del Sacchi.

È probabilmente con Miglioli nel 1904²⁸ che si è dato avvio all'oblio dello Statuto dell'Università dei pittori, quando, nel suo volume intitolato *Le corporazioni Cremonesi d'arti e mestieri nella legislazione statutaria del Medio Evo*, lo studioso prendeva in considerazione tutte le arti cittadine, tranne quella dei pittori, appunto: universitas mercatorum, ars pignolati, pannilini et bombacis, batitores, muratorum, carzatores, fornari, ars drapporum lanae, ars merzadrie, aurifices, brentatores, barberiorum, ferrariorum, battilana, zabattini, sarti²⁹, festari ed offellari, calzolari, formaggiari, mulinari, farinaroli e granaroli, hosti, limonaroli, fruttaroli e pollaroli, hosti.

Questa grave dimenticanza fu protratta negli anni dagli studiosi che si occuparono successivamente di questioni relative alle arti e ai mestieri cremonesi, tra cui ricordiamo il volume di Ugo Gualazzini del 1939 *Cremonae statutorum civilium speciem bibliographicum*, in cui nuovamente compaiono tutti gli statuti tranne quello dei pittori, e vale la pena di

²³ Sacchi, 1972, pp. 316-324.

²⁴ È opportuno segnalare che nella recente collana *Storia di Cremona* i volumi relativi agli anni tra 1395 e 1707 non fanno mai menzione dello statuto e dell'Università dei pittori cremonesi (Cfr. *Il Quattrocento...2008, L'età degli Asburgo...*, 2006)

²⁵ Signori, 1928, p.46.

²⁶ Shell, 1995, p.56 n.4.

²⁷ Miller, 2011, p. 84.

²⁸ Si veda anche Lattes, 1904: ripropone le stesse corporazioni all'interno di un articolo per una rivista di carattere giuridico, che, come vedremo, è la tipologia di fonte che più menziona lo Statuto dei pittori cremonesi.

²⁹ Il caso dell'Università ed arte dei sarti di Cremona è molto interessante poiché possediamo gli statuti redatti tra il 1599 ed il 1757, consultabili presso la Biblioteca Civica di Cremona.

menzionare un' interessantissima mostra tenutasi negli anni Ottanta alla Camera di Commercio di Cremona³⁰ che ha però nuovamente ignorato l'esistenza dell'Università dei pittori³¹.

Nonostante il divario cronologico tra l'argomento trattato in questa ricerca e l'anno di produzione dello statuto del 1470, è opportuno concentrare l'attenzione su questo importantissimo documento innanzitutto proprio in virtù delle vicende che lo hanno sostanzialmente reso ignoto agli studiosi moderi, in secondo luogo per la sua eccezionalità, essendo infatti l'unico Statuto dei pittori cremonesi ad oggi noto, che dovremmo ritenere valido anche per gli anni di attività di Giovan Battista Trotti e la sua bottega, come dimostrano i documenti del XVI secolo che saranno analizzati in questo capitolo.

È inoltre l'occasione per rendere noto il ritrovamento del manoscritto che riporta l'intero statuto dei pittori cremonesi che deve aver dato avvio alle trascrizioni edite nel secolo XIX, di cui vale la pena tracciare, quindi, le travagliate e oscure vicende.

Sia Federico Odorici che Federico Sacchi indicarono come luogo di conservazione del manoscritto l'*Archivio segreto nel Duomo* senza ulteriori precisazioni, ma per noi oggi tale dicitura identifica il primo nucleo costitutivo, detto d'Antico Regime, dell'attuale Archivio di Stato, qui trasferito nel 1959³², risultando questa una collocazione assolutamente vaga poiché priva di alcun riferimento specifico. Un attento esame degli inventari di ciò che è conservato in tale *corpus*, la consultazione del materiale cronologicamente vicino ai documenti dispersi, e un confronto con gli studiosi attivi in archivio relativamente a tali ricerche³³, hanno dimostrato che il regolamento dell'Università dei pittori probabilmente non è mai giunto nella nuova sede.

Il primo a menzionare lo statuto quattrocentesco fu, in realtà, il medico e storiografo cremonese Francesco Robolotti (1802-1885)³⁴, che affiancò al titolo *Statuta universitatis pictorum* il riferimento "Dragoni": di fondamentale importanza è risultata a questo punto la

³⁰ *L'Università dei mercanti...*, 1982. Le corporazioni incluse sono: mercanti, arte dei drappi di lana, università del pignolato e panno di lino, battilana, paratico della merzadria, università degli orefici, paratico degli aromateri, università dei fabbri ferrai, università dei sarti, paratico dei calzolari, dei ciabattini, università ed arte dei barbieri, degli osti, paratico dei brentatori, dei fornai, dei formaggiari, paratico ed arte dei fruttaroli, limonari e pollaroli.

³¹ È interessante notare che lo statuto, con contrario, non è mai stato dimenticato dalle fonti di carattere giuridico a livello nazionale (Cfr. G. Fusinato-F. Schupfer, *Rivista* 1890 pp. 206 e 225; Istituto storico italiano, *Bullettino* 1893, p.77; Biblioteca del Senato, *Catalogo...*1950, p. 320).

³² Cfr. Andenna, 2007, p.186.

³³ Ringrazio la Dott.ssa Angela Bellardi, direttrice dell'Archivio di Stato di Cremona, e la Dott.ssa Emanuela Zanesi per la disponibilità dimostrata durante la ricerca d'archivio.

³⁴ Robolotti, 1857, pp.33, 110.

pubblicazione del 1946 di Virginia Carini Dainotti, *La biblioteca governativa nella storia della cultura cremonese*, in cui la studiosa ha chiarito come il Robolotti fosse venuto in possesso della libreria privata di Antonio Dragoni al momento della morte di quest'ultimo, nel 1861³⁵, e di come fosse stato libero di consultarla anche prima di quell'anno grazie all'amicizia che lo legava al canonico della Cattedrale³⁶.

È noto come questo religioso fosse in realtà un personaggio piuttosto losco e curioso, reo di aver asportato dall'Archivio Segreto una grande quantità di documenti per infoltire la sua collezione privata, ma non solo: fu un grande copista e falsificatore di pergamene e documenti di epoca medievale³⁷. Tra le sue preziose carte, dunque, era certamente conservato lo statuto dell'Università dei pittori, originale o fittizio che fosse, e proprio da questa raccolta era dunque necessario iniziare la ricerca di tale documento: tra le diverse miscellanee costituite dal Dragoni e appartenute a Robolotti ecco infatti tornare alla luce una versione manoscritta dello Statuto. Il volume, precedentemente appartenuto al Museo Ala Ponzone e successivamente entrato a far parte della Libreria Civica³⁸, è costituito da molti fascicoli di argomento, datazione e formati diversi, alcuni a stampa, ma tutti appartenuti al Dragoni, come dichiarato nel frontespizio (fig. 2). Nella stessa raccolta compaiono anche lo Statuto dei muratori del 1579 e lo Statuto dei falegnami del 1580, ancora oggi inediti e non conosciuti proprio per la mancata catalogazione di tali documenti, tutti probabilmente trascritti, per non dire "falsificati" dal Dragoni: le grafie dei tre regolamenti risultano chiaramente leggibili, ordinate e simili tra loro, seppur con il palese tentativo di dissimulare la stessa mano dello scriba. Si tratta forse di un "esercizio" del canonico? La conferma arriva dalla carta utilizzata, che presenta sia nel presunto documento del 1470 che in quello del 1580 le stesse due filigrane, ovvero un putto con la fiaccola e uno stemma con le iniziali GB (figg. 3-4)³⁹.

³⁵ L'acquisto da parte di Francesco Robolotti di gran parte del materiale di proprietà del Dragoni è ricordato dall'Odorici nella lettera al Robolotti datata 28 febbraio 1867 (BSCr, LC, Manoscritti, BB.3.12).

³⁶ Carini Dainotti, 1946, p.145.

³⁷ Gualazzini, 1931, pp. 397-425; Gualazzini, 1975, pp. 31-32, 51-78, Menant, 1979, p. 17, n.36, p. 38.

³⁸ BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, AA.7/16, doc. n°3. Ringrazio la Dott.ssa Raffaella Barbierato e i suoi collaboratori della Biblioteca Statale di Cremona per il concreto aiuto fornitomi durante la ricerca svolta presso la biblioteca.

³⁹ Gli stemmi e le filigrane presenti nei fogli posseduti dal Dragoni costituiscono un argomento da indagare più approfonditamente, anche in funzione della definizione di quelli che sono i documenti originali e quali invece quelli falsificati.

Ad ogni modo questo manoscritto deve essere stato necessariamente letto dai due storiografi che ne hanno riportato la trascrizione, in maniera forse inconsapevole della sua natura di “falsificazione”: l’amicizia intercorsa tra Robolotti e Odorici, testimoniata da una fitta corrispondenza⁴⁰, deve aver indotto il cremonese ad inviare al bresciano una trascrizione del documento, che, effettivamente, presenta qualche differenza rispetto al manoscritto rinvenuto⁴¹, che risulta essere, invece, assolutamente identico alla trascrizione proposta dal Sacchi, probabilmente libero di accedere alle carte del concittadino.

Ciò che emerge da questa travagliata vicenda è che nell’Ottocento era stata pienamente compresa l’importanza dello Statuto del 1470, ingiustificatamente dimenticato nel secolo successivo e ancora fino ad oggi: ritengo dunque assolutamente doveroso rivalutare in questa occasione il prezioso documento e analizzare almeno le informazioni strettamente legate alla vita artistica dell’epoca, costituendo un’efficace e fondamentale affermazione di tutta l’organizzazione economica, sociale e lavorativa dei pittori cremonesi tra il XV e il XVI secolo. In questo capitolo, dunque, si cercherà di contestualizzare lo Statuto del 1470 partendo dalla disamina di alcuni rari documenti precedenti a tutela degli artisti cremonesi, e soprattutto individuando le testimonianze afferenti all’Università dei pittori redatte nel corso del XVI secolo, innestando il regolamento del paratitolo all’interno della cronologia presa in considerazione in questa ricerca.

I. II Prima dello Statuto: l’Associazione dei pittori del 1399.

Un altro documento conosciuto solo attraverso le trascrizioni ottocentesche e indicato come appartenente all’Archivio Segreto⁴², è il documento da considerare “padre” dello Statuto dei pittori, prima testimonianza di un’associazione di più artisti formata con l’intento di assicurarsi

⁴⁰ Robolotti, 1857.

⁴¹ Odorici scandisce il testo in più paragrafi rispetto all’originale, non riportandone talvolta le titolazioni; inoltre alcune lettere maiuscole, dittonghi e posizionamento delle virgole differiscono dal manoscritto.

⁴² Robolotti, 1857, p.109, Odorici, 1860, pp. 87-88, Sacchi, 1872, pp. 313-315, Signori, 1928, p.46, Bellingeri, 1997, p. 143, L’Occaso, 2005, p. 123, Marubbi, 2008, p. 301.

un'attività lavorativa costante e duratura, tutelando i propri interessi economici e garantendosi un aiuto finanziario per affrontare le spese relative alla bottega.

In realtà i documenti in causa sono due ma recanti la stessa data, 11 gennaio 1399, e uno conseguente all'altro: si tratta di due *Cartae conventiones*, di cui la prima è relativa all'associazione di due artisti cremonesi pressoché sconosciuti, Antonino Cervi e Lantelmino Prestori, che stipularono un contratto di collaborazione per ben nove anni, durante i quali si assicuravano un'equa spartizione del lavoro e delle entrate, garantendo anche in caso di assenza di uno dei due fino a sei mesi per malattia o pellegrinaggio la pari divisione dei guadagni ottenuti dall'altro.

Nello stesso giorno i due pittori firmarono un ulteriore contratto che prevedeva l'ingresso in società di un terzo artista, il veneziano Gregorio Bono⁴³, con il quale si sarebbero divisi il lavoro e i guadagni per un anno: evidentemente subordinato ai due fondatori, a cui spettavano infatti tutte le decisioni sulle modalità retributive, questo pittore viene detto maestro indipendente, attivo nella bottega del padre da più di quattro anni, condizione a cui promette di rinunciare per entrare in società e stabilirsi a Cremona nella Vicinia di San Giovanni Nuovo, stessa contrada di residenza di Antonino Cervi.

Le condizioni di pagamento vengono in questo caso calcolate sull'attività di un anno ma determinate di volta in volta per ogni incarico ottenuto: Bono avrebbe infatti avuto diritto ad un terzo dei guadagni della commissione nel caso in cui i due soci avessero provveduto alle spese per il vitto e il materiale da lavoro; nel caso in cui non avessero invece provveduto in prima persona a tali necessità pratiche il veneziano avrebbe avuto diritto a metà del guadagno totale, e la restante metà sarebbe stata divisa tra Antonino e Lantelmino.

In merito alla rinuncia da parte di Gregorio Bono alla bottega di famiglia, possiamo immaginare che fosse stata un'imposizione al fine di garantire ai due cremonesi la sua presenza nella città lombarda del pittore veneziano, mentre non possiamo desumere con certezza che tale necessità comportasse anche la condivisione dei tre artisti di un'unica bottega, soluzione cui non si fa alcuna menzione nei contratti.

⁴³ Cfr. L'Occaso, op. cit., Marubbi, op. cit.

Alcune collaborazioni analoghe a quella esposta trovano attestazione a Firenze nel Quattrocento con la formazione di alcune “compagnie” di due o più pittori che condividevano spese e guadagni dell’attività comune, di una durata media di circa tre anni e non necessariamente all’interno di una stessa bottega⁴⁴.

In Lombardia, invece, si ha ampia testimonianza di simili organizzazioni a Milano, ma solo un secolo dopo, condizione che attribuisce ancor più valore all’associazione dei cremonesi che dimostrano così un grande senso cooperazione in un’epoca piuttosto precoce. Nel 1510, ad esempio, Giovanni Vito da Scozia e Paolo Morenzi firmarono un contratto per una collaborazione di un anno e cinque mesi, tempo assai limitato rispetto ai nove anni dei cremonesi, dividendosi equamente le spese per l’attività, i guadagni e le perdite, anche in caso di malattia o assenza di uno dei due artisti⁴⁵. Di durata quadriennale fu invece il sodalizio stretto nel 1516 tra Battista Balduini e Cristoforo de’ Mottis, pattuendo anch’essi un’equa spartizione di entrate e perdite, pari potere decisionale su tutto ciò che concerneva l’organizzazione del lavoro e della società, ma una limitata possibilità di assenza a non più di otto giorni in caso di malattia o altro impedimento di uno dei due maestri, il quale avrebbe dovuto provvedere, superato tale periodo, ad inviare un collaboratore che lo sostituisse in maniera idonea⁴⁶.

Nel vicino Veneto, privo di documenti che ricordino tali regolamentazioni tra singoli artisti, è stata invece ipotizzata una sorta di accordo somigliante a quelli milanesi per la collaborazione dei giovani Paolo Veronese e Battista Zelotti, con la successiva aggiunta di Giovanni Antonio Fasolo, situazione forse non lontana da quella cremonese⁴⁷.

Nel primo dei contratti datati 1399 si esplicita che i patti sottoscritti sarebbero stati garantiti dai consoli dell’Università dei Mercanti di Cremona, confermando che in quell’anno l’Università dei pittori non era ancora stata fondata e che gli artisti dovevano far riferimento ad una corporazione già costituita. Tale organizzazione non era certo prerogativa cremonese, al contrario era assolutamente consueta e diffusa in tutta Italia: a Bologna, ad esempio, in quello stesso periodo i pittori facevano parte delle *Quattro Arti* (in realtà cinque: sellai, guainai, scudai,

⁴⁴ Procacci, 1960; Wackernagel, 1938, ed. 2015, pp.366-367.

⁴⁵ Shell, 1995, p. 78.

⁴⁶ Shell, op. cit, pp. 78-79.

⁴⁷ Dalla Costa, 2012, pp.112-114; 2014, p.312.

spadai e pittori), per accorparsi successivamente ai Bombasari, ovvero i Mercanti di cotone⁴⁸, da cui si resero indipendenti nel 1598, promulgando però un proprio statuto solo nel 1602⁴⁹.

In maniera analoga, a Firenze gli artisti afferivano al paratiko dei Medici e degli Speziali, il cui primo statuto risale al 1315⁵⁰: dal 1339, però, parallelamente a questa corporazione, era attiva anche la Compagnia di San Luca, una congregazione di artisti fortemente legata alla devozione del santo, con sede in Santa Maria Novella e priva della necessità di iscrizione per esercitare la professione in città. Proprio a causa di questa coesistenza di società sembra però che il potere del paratiko “ufficiale” fosse diminuito nel tempo⁵¹, fino a non richiedere più l’obbligo di immatricolazione ai pittori operanti a Firenze; un esempio è l’assenza dai registri sia di Botticelli che di Perugino fino al 1499, anno in cui evidentemente venne attuato un rafforzamento del regolamento interno⁵², forse anche alla luce dei numerosi iscritti alla Compagnia di San Luca: ben quarantadue, infatti, nel 1472, compresi non solo i pittori ma anche alcuni artigiani praticanti altre specialità artistiche⁵³.

Diversa è la situazione milanese, dove è la Scuola di San Luca stessa, attestata per la prima volta nel 1438⁵⁴ e intesa come congregazione di stampo religioso priva di normative ufficiali, ad evolversi nel tempo fino a diventare *Universitas pictorum*: al 1481⁵⁵ risale infatti la *procura spetialis* con cui quarantanove pittori si accordavano per chiedere al Duca di Milano l’approvazione del loro statuto, condizione necessaria per acquisire la denominazione di Università.

Purtroppo tale regolamento, né altre versioni successive, è mai stato ritrovato, motivo per cui Janice Shell ha affrontato questo argomento sulla base di possibili affinità con lo statuto dei falegnami milanesi del 1459⁵⁶, e avvalendosi di alcuni documenti sciolti riferibili

⁴⁸ Morselli, 2014, p.190. Interessante notare che nel 1572 Orazio Samacchini ricopriva il ruolo di massaro della congregazione, accorpata ai bombasari fino al 1599, anno in cui si rese autonoma.

⁴⁹ Per le corporazioni bolognesi si veda: Malaguzzi Valeri, 1897, pp. 309-314; Pepper, 1988, pp. 68-70; Pini, 2005, pp. 145-158.

⁵⁰ Per lo statuto dei pittori fiorentini si veda: Gaye, 1839-1840; Cavallucci, 1873, pp. 5-12; Gonetta, 1891; Manzoni 1904; Ciasca, 1927, pp.75-84.

⁵¹ Stessa problematica rilevata più o meno negli stessi anni anche a Bologna (Cfr. Pini, 2005, p. 157).

⁵² Wackernagel, op.cit. p. 357.

⁵³ Wackernagel, *idem*. p. 355.

⁵⁴ Shell, op.cit., pp. 20-21.

⁵⁵ Shell, *idem*, p. 20.

⁵⁶ Shell, *idem*, p. 21.

all'*Universitas*⁵⁷: questa condizione rende lo statuto dei pittori cremonesi ancora più rilevante all'interno della realtà lombarda, dunque da porre necessariamente a confronto con altre città italiane per una più ampia contestualizzazione a livello nazionale⁵⁸.

I.III *Statuta et ordinamenta Universitatis Pictorum Cremonae.*

Veniamo ora alla lettura dello Statuto dell'Università dei pittori cremonesi redatto l'11 agosto 1470⁵⁹, la cui copia originale provvista di *matricola*, ovvero l'elenco degli iscritti⁶⁰, per regolamento doveva essere conservata insieme a tutte le altre carte del paratiko all'interno di una *capsa* provvista di tre chiavi presso l'altare della congregazione nella Cattedrale di Cremona (punto XXIII). Purtroppo, come abbiamo detto, il volume quattrocentesco risulta ad oggi disperso, come perduto già nel XIX secolo doveva essere l'elenco degli affiliati poiché non compare né nelle trascrizioni ottocentesche precedentemente menzionate, né tra le carte di Francesco Robolotti.

Lo statuto, scandito in XXIII punti, prevedeva l'elezione di vari funzionari con modalità espresse in diverse parti del regolamento: innanzitutto i pittori iscritti all'Arte dovevano scegliere tra loro stessi tre *sapientes*, dei "boni viri pictores et de dicta universitate, qui sint bonæ conscientiaë"; a loro volta questi tre esperti, in carica per un anno⁶¹ e detentori di due delle tre chiavi della sopra nominata *capsa*, avevano il compito di eleggere annualmente tre consoli, rinnovabili fino a sei anni (punto III). Tali figure, anch'essi necessariamente iscritte al

⁵⁷ *Idem*, pp. 53-54.

⁵⁸ Shell non propone particolari confronti lo statuto dei pittori cremonesi, menzionato solo in occasione delle differenze organizzative tra collegio, paratiko, scuola e università (Cfr. Shell, op. cit. pp. 17, p.56, n.4).

⁵⁹ Trascrizione in Appendice, Documenti Capitolo I, Documento 3.

⁶⁰ Proprio per questa mancanza, viene stilato da Odorici un ipotetico elenco di artisti che avrebbero dovuto essere iscritti all'Università poiché operanti a Cremona a partire dagli anni Venti del Quattrocento; Odorici, op. cit. pp. 90-91.

⁶¹ Erroneamente detti in carica a vita in Shell, op. cit., p.51.

paratico⁶², godevano di un particolare rispetto da parte degli iscritti (punti XVII-XVIII) e avevano il compito di “reddere jus” all’interno per qualsiasi questione relativa alla congregazione (punto XIII), nonché di nominare insieme ai sapienti un messo, un notaio e un massaro, tutti direttamente supervisionati dai sei elettori affinché svolgessero correttamente il loro lavoro e senza frode. Tale controllo era rivolto in particolare al massaro, anch’egli scelto tra gli associati, poiché ricopriva il ruolo di contabile dell’Università e custode della terza chiave della *capsa*. Come in altre realtà contemporanee, i discendenti dei consoli e del massaro, fino al quarto grado, avevano il privilegio di entrare automaticamente a far parte dell’Università se praticanti l’arte pittorica (punto VI); un esempio di agevolazione simile è espressa nello statuto dei pittori bolognesi, dove si stabilì che i parenti di chi già era in società avrebbero pagato metà della quota prevista, ma con l’obbligo di ingresso all’età di 14 anni ai figli che volevano svolgere un apprendistato presso la bottega paterna⁶³.

Queste figure di funzionari trovano ampio riscontro negli statuti dei pittori di molte città italiane, benché appellati quasi sempre in maniera differente: a Venezia⁶⁴, ad esempio, venivano eletti annualmente un messo, un notaio, tre sindaci, equivalenti dei consoli, il gastaldo, equivalente del massaro, che in laguna era tra l’altro supportato da un consiglio di due o tre persone esperte dell’arte⁶⁵ identificabili con i *sapientes* cremonesi, stessa denominazione e funzione data ai sapienti senesi⁶⁶. A Milano, già nella Scuola di San Luca negli anni Ottanta e nei documenti redatti dall’Università negli anni Novanta, si menzionano invece un Priore, un canepario, ovvero il contabile, un nunzio e un notaio da eleggere annualmente, e ben dodici sindaci in carica a vita, da scegliere tra gli iscritti⁶⁷.

Per entrare a far parte dell’Università i pittori cremonesi proprietari di una bottega dovevano versare al massaro dieci soldi imperiali, mentre la quota per i garzoni, che

⁶² Tale requisito è confermato in due documenti del secolo successivo datati 1576, Cfr. Appendice, Documenti Capitolo I, Documenti 4 e 5.

⁶³ Pini, op. cit. p. 150.

⁶⁴ Favaro, 1975. Per la città di Venezia dobbiamo ad Elena Favaro la prima completa analisi degli statuti dei pittori della città veneta, fino al 1680 accorpati a quelle delle altre arti minori, in un volume in cui la studiosa ha preso in considerazione sia il più antico capitolare datato 1271, sia, in maniera più ampia, quello del 1436, testo con cui è più opportuno proporre un confronto con lo Statuto cremonese del 1470.

⁶⁵ Favaro, op.cit., pp.40-41.

⁶⁶ *Statuto dei pittori senesi*, 1355, cap. I; l’intero statuto è trascritto in Gaye, op. cit., pp.1-31.

⁶⁷ Schell, op. cit., pp.23-24.

obbligatoriamente dovevano essere iscritti all'Arte⁶⁸, era di quattro soldi imperiali, al cui pagamento dovevano provvedere indipendentemente (punto IV); a Venezia la cifra richiesta agli apprendisti rimase uguale a quella dei maestri fino al 1494⁶⁹ e solo in seguito ribassata. Tutti gli iscritti erano inoltre obbligati al versamento di diverse tasse annuali con le quali il paratico doveva provvedere alla costruzione dell'altare della congregazione presso la Cattedrale, da dedicare alla Trasfigurazione di Gesù e a San Luca Evangelista, come consuetudine per tutte le associazioni di pittori essendone il patrono. La riunione della società, a cui obbligatoriamente dovevano presenziare tutti i membri, era stabilita per il 6 agosto, festa della Trasfigurazione, che insieme all'Assunzione della Vergine, il 15 agosto, costituiva una delle principali festività per cui i pittori avrebbe dovuto provvedere all'acquisto delle candele e del paliotto d'altare, in base alle possibilità della cassa comune (punti VII-VIII). Chiese e altari di San Luca hanno costituito in molte città il luogo deputato al ritrovo delle congregazioni dei pittori, come ad esempio a Siena⁷⁰ e a Venezia a partire dal 1376⁷¹, in cui, come a Cremona, erano a carico della società tutte le spese relative all'illuminazione, alle decorazioni e tutto il necessario per celebrare le messe nei giorni delle principali festività⁷², durante i quali era assoluto il divieto di lavorare, in linea con le direttive ecclesiastiche.

Per tali incombenze erano dunque richiesti quattro soldi imperiali ai maestri e due ai discepoli (punto IX): affinché queste tasse venissero pagate in tempo e senza scuse, il massaro aveva il compito di inviare il messo il primo giorno di agosto affinché ricordasse tali obblighi a tutti gli iscritti all'associazione, e se qualcuno non avesse assolto all'incombenza sarebbe stato multato di 5 soldi imperiali (punto IX), stessa multa per chi non si fosse presentato alla riunione (punto II).

Le multe e le sanzioni che troviamo disseminate in tutto lo statuto rendono l'idea di quanto fosse vincolante tale organizzazione, a partire dall'adesione all'Università stessa: infatti,

⁶⁸ L'iscrizione dei garzoni è sempre prevista negli statuti di tutte le città con cui si propongono dei confronti in questo capitolo (Milano, Venezia, Padova, Bologna, Siena, Firenze).

⁶⁹ Favaro, op. cit., p.59.

⁷⁰ *Statuto...*, cap. I, in Gaye, op. cit.

⁷¹ Favaro, p. 107 e segg.

⁷² Per festività religiose si intendevano i giorni canonici riconosciuti dal Comune di Cremona, dunque la Natività di Gesù, la Circoncisione, l'Epifania, la Presentazione al Tempio, la Natività della Vergine, la Pentecoste, ed in particolare quelle legate all'altare dell'*Universitas*, ovvero la Trasfigurazione (6 agosto), l'Assunzione (15 agosto) e San Luca Evangelista (18 ottobre) (punti VIII e XXIV).

nel caso in cui un pittore si fosse rifiutato di iscriversi non avrebbe potuto esercitare la propria arte nella città di Cremona, pena un ducato d'oro per ogni contravvenzione, né nel suo distretto o diocesi, pena di ben due ducati d'oro, rigorosamente destinati alle casse del paratico.

Anche in altre città non si riservava un trattamento migliore ai forestieri, come ad esempio a Venezia, dove dovevano pagare alla corporazione una tassa maggiorata rispetto agli artisti locali⁷³, stessa politica adottata a Milano⁷⁴; addirittura raddoppiata era l'iscrizione a Firenze⁷⁵ e a Padova⁷⁶; mentre diverso è il caso costituito dal regolamento bolognese⁷⁷, dove ai forestieri non era data alcuna possibilità di iscriversi all'Arte, ma avrebbero comunque dovuto pagare una tassa per esercitare la professione in città, similmente a quanto previsto a Siena.

Al di là di queste informazioni meramente devozionali e burocratiche, che comunque ci aiutano a definire la difficoltà dei pittori forestieri a lavorare nelle città in cui vigevano tali statuti, dal punto di vista strettamente artistico il paratico forniva poche direttive, ma di grande interesse, soprattutto alla luce dei documenti di fine Cinquecento di cui si tratterà a breve. Il punto XIV, intitolato in maniera piuttosto eloquente *Che nessun pittore posa intervenire nelle pitture altrui*, disponeva ad esempio che nel caso in cui un pittore avesse iniziato un'opera pittorica e il committente, insoddisfatto, non avesse avuto intenzione di pagare il lavoro compiuto, nessun altro pittore della congregazione avrebbe potuto portare a termine il dipinto senza l'autorizzazione dell'artista in difficoltà, con il quale, eventualmente, avrebbe dovuto stringere un accordo ufficiale – analogamente a quanto previsto dallo statuto dei pittori senesi⁷⁸.

Ma anche alcune norme relative agli apprendisti risultano piuttosto importanti (punto XVI), come ad esempio la grande tutela nei confronti dei garzoni e dei discepoli, che, iscritti regolarmente alla congregazione, non potevano essere allontanati se non dal proprio maestro, il quale era comunque tenuto ad una rigorosa osservanza dei patti stretti con il suo allievo⁷⁹ e chiunque avesse trasgredito agli accordi sarebbe stato multato di un ducato d'oro e privato

⁷³ Favaro, op. cit., p.63.

⁷⁴ Shell, 1995, p. 23; la studiosa, basandosi solo sulla conoscenza dello statuto dei falegnami, ipotizza la stessa quota o quantomeno una maggiorazione per i forestieri anche nell'Arte dei pittori.

⁷⁵ M. Wackernagel, 1994, p. 358.

⁷⁶ F. Odorici, 1874, p. 332.

⁷⁷ Pini, 2005, p.146 e segg.

⁷⁸ *Statuto...*, cap. IV, in Gaye, op. cit.

⁷⁹ Lo stesso tipo di regolamentazione si ritrova nello statuto veneziano del 1446, Cfr. Favaro, op. cit. p.56.

dell'apprendista in questione. Come verrà approfondito nel capitolo III, non viene fatto alcun riferimento nello statuto cremonese all'età minima che dovevano avere gli apprendisti per entrare a bottega, così come non viene definito il periodo che doveva trascorrervi per imparare i fondamenti dell'arte, precetti che vengono invece forniti in statuti di altre città: nello statuto dei pittori padovani del 1441 viene stabilito che i discepoli non potevano stare a bottega meno di tre anni⁸⁰, a Venezia nel 1520 si dichiara la necessità di almeno sei anni di apprendistato⁸¹.

Infine, non poteva certamente mancare una direttiva sulla liceità dei dipinti realizzati e venduti a Cremona e nel suo distretto⁸², includendo i pittori dell'Università, quelli praticanti l'arte indipendentemente, i venditori, fossero questi forestieri, cremonesi o stranieri residenti in città, a cui veniva negata ogni possibilità anche solo di possedere o commissionare "picturas facientes demonstrationem alicuius inhonestatis et mali exempli". Anche in questo caso l'ammenda in caso di violazione era piuttosto elevata, ovvero 32 soldi per ciascun contravventore e per ogni trasgressione compiuta, unitamente alla distruzione delle pitture sotto accusa (punto XXIII).

I.IV L'*Universitas Pictorum* nel XVI secolo: vicende, continuità e riorganizzazione.

In seguito ad una completa lettura dallo statuto del 1470, i pochi documenti cinquecenteschi ad oggi noti relativi all'Università dei pittori cremonesi acquisiscono una nuova valenza, dimostrando talvolta una continuità delle regole dettate il secolo precedente, talvolta invece denotando un rinnovamento sia dal punto di vista organizzativo che ideologico.

Le prime tracce che abbiamo del paratiro nel XVI secolo sono costituite da due documenti menzionati da Luigi Lucchini nel 1894⁸³, purtroppo dispersi e non trascritti integralmente, ma di cui sembra opportuno riportare il passo dello studioso cremonese:

⁸⁰ Odorici, 1874, p. 346.

⁸¹ Favaro, op.cit., p.58.

⁸² Per Venezia si veda Favaro, Idem, Comma XXIII.

⁸³ Lucchini, 1894, pp.35-36.

“ *Statuta Universitatis Pictorum Cremonensium* edita 1510, 18 nov.

La Società dei Ventidue pittori di Cremona fa procura a D. Giacomo della Guerza, rettore di S. Maria Nova, nel sac. D. Bonifazio dei Marescotti ad esigere L. 200 imp., dovute alla Società stessa, da Giovanni Giacomo Picenardi del fu Filippo e da Manara Paolo, della vicinia di S. Apollinare, debitori, per conto dei Signori Visconti.

(*Archivio Notarile Segreto sul Duomo*)

La Società aveva cassa propria, per sovvenire ai pittori senza lavoro; aveva il proprio sacerdote cappellano, il quale era sindaco procuratore dei loro interessi materiali, e cassiere, come sopra si è dimostrato.

In detta società sono menzionati i maestri *Alessandro Pampurino, Boccaccio Boccaccino, Giò Antonio di Ferraris, Joanne Francisco de Bembis, Bonifacius de Bembis, Galeaz de Sabloneta, Altobello de Mellonibus, Thomas de Alenis, Bartolomeus et Genesisius de Zelatis, Galeacius de Campis, Antonio delle Corna, Bernardinus de Pelacanis, Antonius de Cicognara, Joan. Batt. de Bercis, Baldasar de Coldradiis, Luca Sclavo, Antonio Taccone e altri*, che qui si omettono.”

Non è chiaro che tipo di documenti ci stia tramandando l'autore in queste pagine: innanzitutto è bene specificare che, nonostante l'unica titolazione *Statuta Universitatis pictorum Cremonensium* e l'unica datazione 18 novembre 1510 - un mese lontano dal tradizionale ritrovo agostano della congregazione – sembrerebbe trattarsi in realtà di due diversi documenti. Il primo, infatti, parrebbe essere una *Carta procurae* in cui viene richiesto un pagamento dovuto all'associazione dei pittori, e un secondo, invece, potrebbe far riferimento ad una nuova stesura dello Statuto, o più probabilmente alla redazione di nuove regole, accompagnate dall'elenco dei pittori che aderivano alla congregazione in quell'anno.

In effetti le informazioni fornite differiscono da quelle contenute nello Statuto a noi noto: ciò che apprendiamo di nuovo rispetto al 1470 è che nel 1510 compare nell'Università la figura del sacerdote, il quale ricopriva la funzione di contabile precedentemente assolta dal massaro, che abbiamo detto, era un pittore iscritto alla società e non dunque un religioso. L'obbligo da parte della Società di provvedere ai pittori disoccupati attingendo denaro direttamente dalle proprie

casae è un precetto totalmente estraneo al regolamento precedente: rispetto a quarant'anni prima, Cremona stava infatti vivendo un momento di difficoltà economica, che probabilmente toccò anche gli artisti, schiacciata dalle guerre e dalla dominazione francese a partire dal 1499.

Infine, l'elenco dei pittori aderenti alla società è certamente l'informazione più interessante dal punto di vista storico-artistico grazie ai diciotto nomi su ventidue che ci riporta il Lucchini (forse per la mancata comprensione dell'intero documento?), parte dei quali costituivano un importante nucleo della vita artistica lombarda di inizio Cinquecento: dai Bembo a Galeazzo Campi, Boccaccio Boccaccino e Antonio della Corna, compreso l'illustre miniaturista milanese Baldassarre Coldiradi, esempio significativo di forestiero operante in città.

E' di sessantasei anni più tardi il successivo documento relativo all'Università dei pittori, testimonianza davvero poco conosciuta ma che ci fornisce molte informazioni fondamentali sugli avvenimenti che avevano coinvolto il paratiro negli anni precedenti⁸⁴.

Il 19 luglio del 1575⁸⁵, infatti, venne approvata la concessione di un nuovo altare da destinarsi alla congregazione poiché quello ottenuto il secolo precedente era stato demolito per volere dei fabbricieri del Duomo al fine di sostituirlo con un armadio ligneo che contenesse il gonfalone della città. Tale altare, originariamente dedicato a San Martino, fu in realtà concesso ai pittori solo nel 1480 dal vescovo Giacomo Antonio della Torre, dieci anni dopo la richiesta avanzata al momento della fondazione della società e della stesura dello Statuto del 1470. La nuova richiesta, invece, venne accolta con un anno esatto di ritardo dal Vescovo Nicola Sfondrati⁸⁶, il 18 luglio del 1575, presumibilmente condizionato dalla presenza in città del Cardinale Carlo Borromeo, in visita pastorale in terra cremonese a partire dal giugno dello stesso anno: in quel periodo era stata infatti intrapresa una revisione degli altari della Cattedrale e quello concesso ai pittori, dedicato a Santi Simone e Giuda, avrebbe dovuto essere nuovamente intitolato alla Trasfigurazione e a San Luca Evangelista, come previsto dallo statuto quattrocentesco, ma con la richiesta da parte del vescovo di dotarlo di una pala d'altare raffigurante i due soggetti dedicati. L'altare destinato ai pittori era collocato nella prima cappella a sinistra entrando dalla

⁸⁴ Bonetti, Manoscritto in BSCr, Collezione Bonetti, vol. XII, c. 172 v.; Corsi, 1985, p.112.

⁸⁵ ASCr, Notarile, Giacomo Vitali, f. 2060.

⁸⁶ Foglia, 2006, pp.308-319.

Porta della Pescheria, ovvero quello per cui, circa vent'anni dopo, venne commissionata al Malosso la tela a tutt'oggi collocatavi raffigurante l'*Annunciazione della Vergine*, testimonianza indiretta di un'ulteriore successiva cancellazione dei privilegi del paratrico nel Duomo cremonese, dove effettivamente non abbiamo traccia di tele raffiguranti la Trasfigurazione o San Luca, facendo presupporre forse qualche ulteriore screzio con i fabbricieri.

Facendo un passo indietro, è necessario analizzare le informazioni fornite dal documento di approvazione in merito all'atto ufficiale con cui venne avanzata tale richiesta l'anno precedente: vengono esplicitati i nomi dei *consules* che presero in carico tale responsabilità, ovvero Bernardino Campi e Giovan Francesco Morandi, e il nome del cancelliere della congregazione, ovvero Michele Erba, notaio cremonese che vedremo attivo in questo ruolo anche l'anno successivo. Nell'atto notarile stilato il 14 agosto del 1575⁸⁷ in occasione dell'assemblea annuale dell'*Universitas*, Erba dichiara come luogo di tale ritrovo niente meno che l'abitazione di Bernardino Campi, definita oltretutto sede abituale della congregazione; questa scelta non ci deve però stupire, soprattutto alla luce dei documenti appena menzionati, sia perché l'Università aveva perso il proprio altare in Cattedrale, sia perché il Campi, oltre ad essere l'artista di maggior rilievo in quel periodo, aveva ricoperto la carica di console probabilmente per diversi anni, tenendo conto della possibilità di rinnovo della carica stabilita dallo statuto del 1470.

Nello stesso atto risultano essere stati eletti due nuovi *consules*: Martire Pesenti detto il Sabbioneta e Giovan Battista Petenati, probabilmente eletti quello stesso giorno, e si accetta formalmente in questa occasione l'altare che Sfondrati destinò alla congregazione.

Compare in questo documento un nuovo elenco dei pittori presenti, che dichiarano di essere oltre i due terzi degli iscritti, ovvero: Bernardino Gatti, Antonio Campi, Bernardino Campi, Pietro Antonio Malleo detto Pagano, Giovan Paolo Pesenti detto Sabbioneta, Andrea Mainardi detto Chiaveghino, Nicola del Zappa, Luca Varoli, Francesco Biollo, Giovan Battista Ceruti, Giovan Giacomo Zanotti, Evangelista de Regio, Francesco Bertelli, Andreas Scutellari, Galeazzo Pesenti detto il Sabbioneta, Giuseppe Pesenti, Giovan Battista e Perino Lodi, Giovan Antonio Morandi, Bartolomeo Caliano, Matto Santino, Giovan Battista Trotti detto Malosso et

⁸⁷ ASCr, Notarile, M. Erba, f.3015, c.75; Appendice, Documenti Capitolo I, Documento 6.

Andrea de Prato. Molti di questi nomi risultano ancora oggi sostanzialmente ignoti ma non manca l'*élite* degli artisti dell'epoca, attivi dentro e fuori le mura cittadine, aiutandoci inoltre in alcune riflessioni meramente cronologiche, come vedremo a breve.

Nella stessa assemblea venne redatto un altro atto, reso noto, commentato e parzialmente trascritto da Carlo Bonetti⁸⁸, illustre ricercatore cremonese che proprio in quell'occasione dichiarò l'inesistenza del uno statuto dei pittori, ignorandone clamorosamente le trascrizioni ottocentesche⁸⁹. In questa carta, evidentemente trascrizione coeva del contratto notarile datato 14 agosto 1575⁹⁰, si determinava l'assoluto divieto a qualsiasi pittore di mettere mano alle opere altrui senza la licenza dei consoli e l'approvazione dei sapienti. Queste poche informazioni, innanzitutto, ci riportano al sopra citato quindicesimo punto dello statuto quattrocentesco intitolato *Quod nemo Pictor possit se intromittere in aliena pictura*⁹¹, il cui principio risulta sostanzialmente identico, con la variazione dei soggetti chiamati in causa. Infatti, se nel 1470 era possibile per il pittore in difficoltà trovare un accordo con un altro che lo aiutasse a compiere il lavoro, nel 1575 tale licenza era al vaglio dei consoli e dei sapienti (questi ultimi mai menzionati nei documenti appena analizzati), confermando che la struttura della congregazione era ancora retta, dunque, da queste figure, detentrici del completo controllo sia degli affari artistici che burocratici, a quanto pare più saldamente che in passato.

Troviamo nuovamente esplicitati i nomi dei *consules*, Martire Pesenti detto il Sabbioneta e Giovan Battista Petenati, insieme ad un identico elenco di tutti i presenti già menzionati, con l'unica variante dell'assenza di Giuseppe Pesenti, forse per una semplice dimenticanza del notaio. Restringendo il campo ad alcune questioni cronologiche e artistiche, come anticipato, risulta piuttosto interessante concentrarsi proprio sulla lista degli artisti iscritti per ricavarne qualche informazione legata alle personalità attive in quel periodo nel paratiro. Ad esempio, a proposito dell'elevato numero dei pittori e doratori della famiglia Pesenti, detti Sabbioneta per la provenienza dal borgo mantovano, è possibile ipotizzare la persistenza del diritto di ingresso

⁸⁸ Sulla figura di Carlo Bonetti si veda Paglioli-Pisati, 2012, pp.21-49.

⁸⁹ Bonetti, 1912, p.7; Miller, 1985, p.476.

⁹⁰ ASCr, Fragmentorum, b. 66, cc. 2r, 2v; si veda la trascrizione in Appendice, Documenti Capitolo I, Documento 5.

⁹¹ Cfr. Appendice, Documenti Capitolo I, Documento 1.

riservato ai parenti dei consoli, in vigore già dal 1470: Martire Pesenti era infatti zio paterno di Giovan Paolo, Galeazzo e Giuseppe, i tre figli lasciati da Francesco Pesenti nel 1563⁹².

Bernardino Campi, che nel secondo documento si rivela una personalità di assoluto rilievo nell'Università, come prevedibile, aveva già introdotto nell'organizzazione alcuni suoi allievi, il Chiaveghino, Morandi, Scutellari, e ovviamente il Malosso, molto vicino stilisticamente ad un altro maestro che compare nell'elenco, vale a dire Bernardino Gatti, morto l'anno successivo. Grande assente è invece Vincenzo Campi, certamente iscritto all'Arte come il fratello Antonio e come fu il padre Galeazzo nel 1510, ma forse da includersi nella terza parte di iscritti non presenti alla riunione.

Di difficile identificazione sono invece i fratelli Giovanni Battista e Perino da Lodi, molto probabilmente famigliari e predecessori dei più noti fratelli Giovanni Battista ed Ermenegildo Lodi, quest'ultimo allievo prediletto del Malosso tra Cinque e Seicento⁹³.

Restano infine personalità assolutamente oscure Pietro Antonio Malleo detto Pagano, Luca Varoli, Francesco Biollo, Giovan Battista Ceruti, Giovan Giacomo Zanotti, Evangelista de Regio, Francesco Bertelli, Matteo Santino, Andrea de Prato e Nicola Zappa, quest'ultimo citato come testimone in un documento relativo a Bernardino Campi⁹⁴, per cui possiamo supporre che si tratti di discepoli attivi nelle botteghe dei grandi maestri e mai resisi indipendenti. Ma non solo, poiché stranamente risulta completamente ignoto anche il secondo console, Giovan Battista Petenati, che, per la carica ricoperta, avremmo potuto immaginare un artista molto noto e attivo in quegli anni.

Otto anni dopo la decisione del paratiko di vietare ai pittori di intromettersi nella realizzazione di un'opera commissionata ad un collega, gli artisti iscritti all'Università protestarono contro questo stesso provvedimento con una *supplica pro non nullis pictoribus contra Universitatem pictorum*, rivolta a Jacobo Mainoldo e Giuseppe Fileni, presidenti del Consiglio Generale, un organo totalmente nuovo nel funzionamento della congregazione e dunque evidentemente di recente introduzione.

⁹² Per la biografia dei Pesenti si veda Rodeschi Galati, 1990, pp. 271-272.

⁹³ Per la genealogia e i documenti relativi alla famiglia Lodi si vedano Toninelli, 2009, pp.38-40; Maccabelli, 2012, pp.93-114.

⁹⁴ Giuliani, 1997, p.491.

Purtroppo tale documento non ci è pervenuto ma è stato reso noto e parzialmente trascritto da Carlo Bonetti⁹⁵, che riporta:

“(i pittori) hanno stabilito con tutto che forse ancora non ci fosse il numero sufficiente che alcuno pittore non potesse por mano nelle pitture altrui sotto pena di scudi venticinque, di modo che se un gentiluomo o cittadino avesse data la impresa del disegno ad alcun pittore da cui non rimanesse soddisfatto, egli ha legate le mani di darla ad altri, cosa che veramente non si ha da tolerar come tutta che va directo contra la libertà pubblica e civile ne le S. V governatori della pubblica università la devono tolerare oltre che succede anco un altro inconveniente che i pittori sia che si voglia eccellente o non tolta la sua impresa da chi si voglia, o in casa privata o in chiesa non si cura di lavorar compitamente né vi pongono diligenza e studio essendo certi che diportandosi o bene o male l’impresa non gli può essere tolta di mano senza licenza de’ savi della loro arte.”

In sostanza solo alcuni pittori associati, di cui non conosciamo i nomi, protestarono contro altri soci accusandoli di non praticare l’Arte con la dovuta perizia, certi di non essere privati degli incarichi ottenuti a causa dei vincoli stabiliti dal paratiko negli anni precedenti, a discapito però sia dei committenti insoddisfatti che dei pittori più volenterosi, pronti a farsi carico delle opere insoddisfacenti principiate dei colleghi negligenti.

In un documento di due anni successivo⁹⁶, dunque risalente al 1585 benché non vi sia esplicitata la data, si evince però che la richiesta di approvare alcune nuove regole avanzata dai pittori insieme al Consiglio Generale due anni prima, non aveva mai avuto riscontro poiché il deputato Pietro Barbone non aveva mai fornito una risposta e veniva quindi richiesto di trovare un altro ufficiale che portasse a termine l’incarico.

Questa protesta dei pittori doveva vedere necessariamente coinvolti alcuni artisti che erano presenti alla redazione della norma sotto accusa emanata nel 1575, tra cui certamente possiamo

⁹⁵ Bonetti, op. cit.; nessuna annotazione relativa a questo documento compare nei manoscritti di Bonetti conservati nella Biblioteca Statale di Cremona.

⁹⁶ ASCr, Fragmentorum, b. 72, c. 140; Bonetti, op. cit.; Appendice, Documenti Capitolo I, Documento 7.

immaginare Bernardino e Antonio Campi, i tre fratelli Pesenti, Andrea Scutellari, il Chiaveghino e Giovan Battista Trotti, ma in che posizione? Tra i pittori protestanti o tra gli “imputati”?

Per quanto riguarda il Trotti, l’ipotesi che ritengo più probabile è che si trovasse tra i pittori accusati, non solo per la sua indole alla lentezza produttiva e a delegare alla bottega molte commissioni, ma soprattutto per l’esistenza di una fonte scritta che ci dona una significativa testimonianza dell’atteggiamento assunto del Malosso tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta nei confronti degli impegni lavorativi in terra cremonese. Infatti, in quel periodo Giovan Battista lavorò assiduamente per la nobile famiglia bresciana dei Gambara, trascorrendo, a quanto pare, molto tempo presso il loro palazzo di Verolanuova: piuttosto eloquente è la lettera inviata 1580 dal suocero Guido Locatelli a Bartolomeo della Torre Virola, intendente dei Conti Gambara, affinché inducesse il Trotti a tornare in patria dopo mesi di lavoro ininterrotto presso il loro palazzo di Verolanuova, poiché “se ne stava in pericolo di perdere il credito lasciando imperfette molte opere, oltre che mia Figlia sua moglie e i loro figlioli ne pativano assai...”⁹⁷.

Inoltre, tra il 1579 e il 1583 non vi è testimonianza archivistica dell’attività del Malosso a Cremona, ma solamente dei pagamenti a suo favore da parte della Fabbriceria della Cattedrale e i certificati di battesimo di tre figli⁹⁸; mentre sono solo due le tele firmate e datate realizzate in questi anni nella città natale, l’*Adorazione del nome di Dio con i Santi Francesco e Bonaventura* dipinta per la chiesa francescana di Sant’Angelo, e la *Madonna di Loreto, Santa Marta e un Santo vescovo* realizzata per la chiesa di Santa Marta, entrambe del 1583.

Ritengo quindi che questo vuoto di circa tre anni e la lettera di Guido Locatelli costituiscano elementi sufficienti per ipotizzare che il pittore facesse parte di quella fetta di artisti contro cui venne avviata la rimostranza da parte dei colleghi. Non dimentichiamo, inoltre, che nei primi anni ottanta Malosso godeva già di una grande fama in città e vantava illustri committenti dentro e fuori Cremona come maestro indipendente ormai da cinque anni al momento della petizione - seppur probabilmente ancora privo di tutti gli aiutanti, garzoni e

⁹⁷ Boselli, 1971, pp.20-21. L’attività del Trotti per i Conti Gambara si protrasse a lungo nel corso della sua carriera, fino alla fine degli anni Novanta del Cinquecento, eseguendo affreschi e tele all’interno dei territori bresciani posseduti della famiglia.

⁹⁸ Miller, 1985, p. 478.

discepoli che lo attorniarono successivamente - giustificando così la formula usta nella supplica “sia che si voglia eccellente”, riferita al livello professionale dei pittori sotto accusa.

Ad oggi non possediamo altri documenti redatti dall'Università dei pittori o che vedano la congregazione coinvolta direttamente o indirettamente, e dunque non siamo a conoscenza di come si possa essere risolta tale disputa, ma è certo che proprio dal 1585 il Trotti iniziò ad accettare apprendisti presso la sua bottega, a risiedere in città in maniera stabile e realizzare il grande numero di pale d'altare che negli anni Novanta del Cinquecento lo portarono all'apice del successo.

CAPITOLO II

Una grande bottega cremonese tra Cinque e Seicento (1575-1619).

Alla luce delle informazioni ricavate nel capitolo precedente in merito allo scenario artistico cremonese del XVI secolo, all'organizzazione dei pittori operanti in quel periodo e in seguito al confronto proposto con altre realtà italiane coeve, è stato possibile contestualizzare l'attività svolta da Giovan Battista Trotti e la sua bottega all'interno di un panorama di più ampio respiro rispetto a quello strettamente locale, al fine di comprendere l'ambiente all'interno del quale il Malosso ha avviato la sua formazione, stretto relazioni e procacciato commissioni durante la sua carriera.

Nel presente capitolo mi propongo dunque di restringere l'attenzione sugli avvenimenti che hanno coinvolto il pittore nel periodo trascorso nella città natale, a partire dal rapporto intercorso negli anni Settanta con Bernardino Campi fino alla comprensione delle dinamiche instaurate all'interno della sua scuola tra gli anni Novanta del Cinquecento e i primi del Seicento, epoca di massimo splendore del suo *atelier*. L'immagine più consolidata e diffusa sul Trotti si basa proprio sulla produzione pittorica di questo periodo, vale a dire sulla preminente attività di esecutore di pale d'altare, opere d'arte aderenti ai dettami della Controriforma, volte a ricoprire la duplice funzione di oggetto devozionale e *medium* didattico.

Ma quanto sappiamo invece della formazione di Giovan Battista? Quali informazioni possediamo sul tirocinio svolto presso il suo mentore e il rapporto intercorso tra i due? Che tipo di cultura aveva sviluppato nella sua giovinezza, e come si è aggiornato nel corso della sua carriera per ottenere tale fama?

Sono quesiti, questi, a cui si cercherà di dare risposte, o quantomeno fornire spunti di riflessione, nella prima parte di questo capitolo, ricavandone di conseguenza quante più

informazioni possibili utili ad aprire, a distanza di quattro secoli, la porta della bottega del Trotti, guardavi all'interno ed osservare il materiale di lavoro lasciato da questa fiorente officina, cercando quindi di ipotizzarne la storia, la vita e l'organizzazione.

Gli strumenti necessari alla disamina di tali argomenti sono stati dunque individuati nel *corpus* di opere risalenti al periodo trattato e nella documentazione archivistica riguardante il Malosso e i pittori a lui vicini: tali documenti, sebbene noti e pubblicati da tempo¹, sono stati riletti in questa occasione prendendo in considerazione nuovi punti di vista, che travalichino le problematiche meramente cronologiche e attributive affrontate fino ad ora.

Lo stesso concetto è stato applicato alla lettura di particolari dipinti e di alcuni disegni, protagonisti della seconda parte di questo capitolo, e soprattutto dei capitoli III e IV, grazie ai quali è stato possibile penetrare sia nel processo produttivo che nel metodo didattico instaurati nella bottega del Malosso.

Vedremo come, non casualmente, i caratteri professionali unitamente a quelli più personali di Giovan Battista Trotti siano stati delineati in alcuni spaccati di vita privata tramandatici da Padre Desiderio Arisi nella sua *Accademia dei Pittori*², manoscritto da cui emergono informazioni talvolta bizzarre e inaspettate: particolarmente sensibile al fascino femminile, Malosso si dilettava come suonatore di liuto e cantore presso i salotti della nobiltà cremonese, con cui pare intrattenesse stretti rapporti personali che certamente agevolavano il suo successo artistico tra le mura cittadine.

In virtù della forte differenza che caratterizzò due momenti ben distinti della vita professionale del Trotti, quello trascorso, appunto, nella città natale e il periodo parmense, verrà trattata nel paragrafo V l'attività di pittore di corte presso i Farnese dal 1604 al 1619, situazione che inevitabilmente apportò profonde modifiche al *modus operandi* dell'artista, alla tipologia di oggetti prodotti e alla rete di relazioni intessute con molteplici maestranze specializzate.

¹ La maggior parte di tali fonti sono stati rese note nel regesto documentario redatto da Robert Miller in occasione della grande mostra del 1985 dedicata ai Campi e la cultura cremonese del XVI secolo (si veda *Regesto dei documenti, XIII Giovan Battista Trotti*, pp.478-481). In tempi recenti è stato scoperto l'importantissimo inventario dei beni del Malosso al momento della sua morte (Cadoppi-Dallasta, 2012, pp. 87-108), fondamentale per lo studio della sua ultima attività a cui sarà dedicato il paragrafo V.

² Arisi, XVIII secolo.

II.1 Da Bernardino Campi a Giovan Battista Trotti: storia di un'eredità.

La donazione da parte di Bernardino Campi del suo studio e tutto il materiale contenutovi è uno degli atti notarili più citati nella letteratura artistica cremonese e non solo: “Fu questo artefice³ tanto amato da Bernardino Campi suo maestro, che volle dargli per moglie una propria nipote figliuola di Guido Locadello, e fecegli donazione di tutto il suo studio, che fu stimato il valore di più di mille ducati”, ricorda ad esempio Filippo Baldinucci⁴.

Nel documento, datato 12 febbraio del 1575⁵, la struttura ereditata viene definita “conrespondente tam versus stratam maestram appellatam de Sancto Donino quam versus domum habitationis domini Nicolaj Guazoni”, zona in cui risiedeva infatti la famiglia Campi, ovvero nella vicinia di San Donnino⁶, affacciata sulla strada principale al confine meridionale della città, a quel tempo divisa in Strada di San Donnino, Strada di Santa Monica e Strada di San Bassano, in corrispondenza delle relative chiese⁷ (figg.5-5a). Al piano superiore aveva collocazione l’abitazione di Bernardino mentre al piano inferiore trovava spazio lo studio preparato per l’esercizio dell’arte pittorica, dotato di tutti gli strumenti. Per comprendere a pieno la storia di questa proprietà è bene specificare che nel 1568⁸ Bernardino era stato nominato erede, insieme alla sorella e ai nipoti, di tutti i beni dalla madre Barbara Vaghi, ormai vedova. Già nel 1566, però, in un atto notarile si evince che Michele Bianco fece retrovendita a Bernardino, in quel momento residente a Milano nella parrocchia di San Babila, di camere e solaio nella vicinia di San Donnino⁹, mentre successivamente, il 15 febbraio 1569, il Campi comprò da Gabriele Maffi anche una

³ L’utilizzo della parola artefice, inteso come *artifex*, è comunemente riferita ai pittori, ma più propriamente ad un’attività di tipo artigianale, quindi ad un lavoro non intellettuale; in questo contesto ritengo che il Baldinucci volesse esprimere al meglio l’idea della poliedrica attività del Trotti, che abbracciava sì la pittura ma anche la produzione di manufatti di diversa natura, soprattutto durante il periodo trascorso presso la corte farnesiana (paragrafo V).

⁴ Baldinucci, 1681, p.639.

⁵ ASC, Notarile, G. Zanardi, 12 febbraio 1575; Miller, op. cit. p.478.

⁶ In un documento datato 1548 Bernardino e il padre vengono appunto detti residenti nella vicinia di San Donnino (ASCr, Notarile, A. Bergonzi, f.849; Miller, *idem*, p.462).

⁷ La Strada Maestra è oggi dedicata a Leonida Bissolati.

⁸ ASCr, Notarile, R. Raimondi, f.1958 (Miller, *idem*, p.478).

⁹ ASCr, Notarile, G.T Raimondi, f.1745; *ibidem*.

camera con un pezzo di terra nella stessa vicinia¹⁰: probabilmente il pittore stava componendo quella che sarebbe stata la sua casa-bottega negli anni successivi e dunque parte della quale venne poi donata al diciannovenne Giovan Battista Trotti nel 1575.

La coincidenza tra abitazione e luogo di lavoro era tipica anche di altre città italiane¹¹, come Bologna¹², Firenze o Venezia, mentre per il Trotti la condizione di separazione tra casa e bottega è stata una situazione di forza maggiore: sappiamo infatti che il giovane risiedette prima nella casa del padre adottivo Pietro Giovanni¹³, poi con la moglie Laura Locatelli, nella vicinia Gonzaga presso la parrocchia di San Clemente (fig. 5b), chiesa sussidiaria a quella di Sant'Imerio, dove vennero battezzati tutti i suoi figli dal 1576 al 1591¹⁴. Tale organizzazione era comunque piuttosto usuale anche in altri contesti italiani, come ad esempio a Firenze nel XV secolo, periodo in cui gli artisti abitualmente affittavano dei locali da destinare alla loro attività in zone della città dedicate a tali botteghe¹⁵.

La generosa donazione in favore del Malosso, parzialmente trascritta nel 1872 dallo storiografo cremonese Federico Sacchi¹⁶, è stata per molto tempo ignorata dagli studiosi, nonostante le molteplici informazioni contenute nel contratto e soprattutto nell'inventario dei beni contenutivi: nello studio, infatti, Giovan Battista trovò a sua disposizione ben tremilasettecento disegni di mano del maestro e milletrecentoventi incisioni, il tutto contenuto in due casse di legno, come era abitudine in quell'epoca¹⁷; statuette e parti anatomiche di gesso e cera che Bernardino utilizzava per elaborare le composizioni più complesse, come verrà spiegato a breve. Oltre quindi ai modelli del Campi, che comunque aveva potuto studiare durante il periodo di alunnato presso il maestro, Malosso ereditò anche una vastissima serie di disegni che riutilizzò durante tutta la carriera, come

¹⁰ ASCr, Notarile, G.T. Raimondi, f.1747; *ibidem*.

¹¹ Al contrario, sembrerebbe che a Milano i pittori non possedessero beni immobili in città (Cfr. Shell, 1995, pp. 59 e segg.).

¹² Pini, 2005, pp.69-72.

¹³ Tutti i documenti noti che chiariscono i rapporti al Trotti e suo padre adottivo si veda Miller, *idem*, pp.478-479.

¹⁴ Tutti i documenti sono citati in Miller, op. cit. p.478.

¹⁵ Bernacchioni, 1992, pp. 23-34; Padoa Rizzo, 1992, p.20.

¹⁶ Sacchi, 1872, pp.246-247; documento citato in Miller, *idem*; si veda la trascrizione integrale dell'inventario in Appendice, Documenti Capitolo II, Documento 1.

¹⁷ Cfr. Cadoppi-Dallasta per l'inventario dei beni del Malosso, ma anche T. Dalla Costa, 2014 per Paolo Veronese.

testimoniano le sue stesse opere pittoriche e grafiche, costantemente memori delle figure ideate dal generoso donante. Un confronto con il materiale lasciato in bottega da Orazio Samacchini (Bologna 1532-1577), pittore contemporaneo a Bernardino e che vedremo a breve essere stato un modello per Giovan Battista, appare efficace per inquadrare il metodo di lavoro di questi artisti e dare il giusto rilievo alla vasta attività di disegnatore del Campi: in particolare ricordiamo i centoventisette modelli in gesso e gli otto bozzetti di terracotta inventariati alla morte del bolognese, ma anche i millecinquecento disegni e novanta incisioni¹⁸; numeri ben inferiori alla corposa eredità grafica acquisita dal giovane Malosso.

E' interessante inoltre riflettere su un dato personale emerso in seguito ad una rilettura del documento, ovvero come risultino saldamente vincolate tra loro la donazione dello studio e il matrimonio di Giovan Battista con Laura Locatelli, nipote di Bernardino: nel documento del 1575, infatti, il legame parentale ed affettivo tra la fanciulla e lo zio vengono più volte sottolineati, specificando ad esempio che egli "volle dare in sposa Laura come fosse figlia sua"¹⁹ per celebrare legittimamente le nozze "in Facium ecclesie"²⁰, presumibilmente svoltosi poco tempo prima. Ma non è tutto: il 18 maggio 1577²¹ vista la mancanza di figli naturali Bernardino donò metà dei suoi averi ai coniugi Trotti, andando così a consolidare un rapporto ormai dichiaratamente filiale, che doveva essere iniziato proprio con l'ingresso del Malosso nella bottega di maestro. Non abbiamo informazioni in merito a quest'evento, ma sapendo che al momento della donazione dello studio il beneficiario aveva diciannove anni e che doveva aver trascorso presso il maestro almeno tre anni di formazione, possiamo ipotizzare che il suo arrivo in bottega sia avvenuto intorno al 1572.

La donazione dell'*atelier*, alla luce di queste informazioni, si avvicina concettualmente più ad un passaggio generazionale tipico delle botteghe familiari, di cui a

¹⁸ Morselli, 2014, pp. 201-202.

¹⁹ ASCr, Notarile, Zanardi, f.1546, c.2v. Tali informazioni non compaiono nella trascrizione di Federico Sacchi.

²⁰ ASCr, Notarile, G. Zanardi, f.1546, c.2r. Di questa chiesa oggi non sappiamo nulla, se non che nel Cinquecento si ergeva all'inizio della Strata Beati Facji, attuale Via Aselli. Non compare nemmeno nella piantina di Cremona del 1585 contenuta nella *Cremona Fedelissima* di Antonio Campi, ma doveva essere negli anni Settanta la parrocchia di riferimento della famiglia Locatelli.

²¹ ASCr, Notarile, G.T. Raimondi, f.1753 (Miller, op. cit., p.478).

Cremona conosciamo pochi casi ma che è stata ad esempio peculiare dell'area Veneta nello stesso periodo storico. Tale avvenimento trovò una sorta di ufficializzazione sei mesi dopo, in occasione della riunione dell'*Universitas Pictorum Cremonensis* del 14 agosto 1575, ampiamente trattata nel capitolo precedente: il Malosso compare già nell'elenco degli iscritti alla congregazione dei pittori attivi in quell'anno a Cremona con una propria bottega; inoltre tale assemblea risulta essersi svolta a casa di Bernardino Campi, forse per rimarcare quella che era la sua posizione di *leadership* all'interno del consiglio, ma più probabilmente per presentare il suo "erede" alla società dei pittori.

II.II La formazione del pittore: cenni sul funzionamento della bottega di Bernardino Campi.

Il tempo trascorso da Giovan Battista Trotti nella bottega del maestro e il forte legame che abbiamo visto coinvolgere entrambe le parti deve certamente aver condizionato quelli che sarebbero stati in seguito il suo personale metodo di lavoro e il processo educativo applicato nei confronti dei propri allievi. È dunque necessario chiedersi che tipo di bottega fosse quella di Bernardino, se abbiamo informazioni sul suo metodo di insegnamento e cosa possa dunque aver assimilato da questo punto di vista il Malosso durante gli anni dell'apprendistato.

L'affetto tra i due artisti e il frutto del rapporto tra maestro e allievo sono testimoniati da un dipinto, purtroppo non pervenutoci, descritto da Desiderio Arisi nell'*Accademia dei Pittori*²², ricordando che al rientro da Verolanuova, dunque dopo il 1580, Giovanni Battista realizzò per Bernardino il "proprio di lui ritratto in grande al naturale nell'atto d'imparare da lui il disegno e lo espresse con tanta naturalezza come se in quell'opera l'avesse avuto sempre inanzi agli occhi. In questo quadro compendì anche tutto

²² Arisi, op. cit., p.133.

lo studio da disegni del Gabinetto di Bernardino con tanta simetria disposto che meglio far non potea qual si fosse servito dell'arte. Intitolò poi quest'opra col nome di ricreazione del Trotto e la mandò a donare al maestro, chiusa come le lettere con una sopracoperta di tela nella quale colori molti nobilissimi geroglifici esprimenti i titoli dovuti a Bernardino, cose tutte studiatissime e ciò per manifestargli che quant'egli sapeva vi conosceva da di lui ammaestramenti: a verso la parte più inferiore della tela se sottoscrisse *Il Vostro più d'ogni altro obligatissimo scolare, servitore et amico fedelissimo Giò: Battista Trotto.*"

Purtroppo apprendiamo dallo stesso Arisi che alla morte del Campi, avvenuta nel 1591, il dipinto venne dato in dono alla corte spagnola insieme ad altre tele, di cui ancora oggi non abbiamo traccia, ma che potrebbero fornire un interessante spunto di ricerca.

Ma che cosa sappiamo dunque di questi ammaestramenti che Bernardino diede al suo tanto amato erede?

Nel *Discorso* di Alessandro Lamo²³, una biografia volta alla celebrazione dell'ingegno di Bernardino Campi completa di dedica a Vespasiano Gonzaga scritta proprio da Giovan Battista Trotti, è contenuto il *Parere sopra la pittura*, un breve trattato in cui il Campi si impegna a fornire alcune nozioni basiche per la realizzazione di opere pittoriche, e di cui vale la pena riportare i passaggi più interessanti per comprenderne sia il fondamento ideologico che l'esecuzione pratica: "[...] prima fa bisogno imparare a contrafare ogni sorta di disegni, facendo però sempre scelta dei più eccellenti e più buono; poscia dee imparare ritrarre il rilievo, togliendo il lume alto [...] Dopo questo bisogna imparare ritrarre dal naturale, come sarebbe fare un ritratto [...] e venendogli occasione di pingere una istoria, gli bisogna schizzare l'invenzione al miglior modo che sa, avendo però sempre la memoria ai disegni già ritratti."

"Pocchia faccia una figura di rilievo di cera lunga mezzo palmo tal che facilmente si possa formare col gesso o gittarne di cera tante quante ne farà bisogno all'istoria [...]. Come il pittore avrà fatte tante figure quante gli basteranno, le potrà accomodare facendo

²³ Lamo, 1584, ed. 1976, ristampa anastatica dell'edizione 1774 (Zaist-Lamo-Campo), vol I.

l'invenzion sua, poscia attaccarle sopra un'asse con un ferro caldo e comodarvele secondo il suo disegno"²⁴.

“Intervenendovi figure vestite, bisogna fare un'altra figura di cera, che sia ben svelta, grande un palmo e mezzo, perché se tu non la facessi così, la figura vestita resterebbe bozza ... e per vestirla pigliar due sorta di tela, cioè di sottile e di grossa...”

“Ed intervenendo nell'opera figure nude, o teste, o braccia, o mani, o piedi, bisogna ritrarle dal naturale: e volendo fare le cose più perfette, riguarda alle cose di rilievo antiche e buone, ovvero da i scultori moderne eccellenti, perché li si vede una differenza, che l'uomo da se così facilmente non la conosce.”

Pur sostenendo la necessità di ritrarre al naturale, quindi, Bernardino dichiara di fondare la sua tecnica sull'utilizzo di modelli di gesso o cera, soprattutto per le composizioni più complesse, e sul continuo riferimento alla bellezza ideale proposto dall'arte antica: le sue invenzioni sono dunque frutto dell'accostamento di più modelli prestabiliti, con il risultato di figure più statiche e ripetitive rispetto a quelle Vincenzo e Antonio Campi, ad esempio. Spesso impegnati nella cosiddetta “pittura di genere”, i due fratelli utilizzavano inoltre una tecnica grafica molto lontana da quella del loro omonimo collega, avendoci lasciato infatti diversi disegni velocemente schizzati a penna; tecnica piuttosto rara anche nel *corpus* malossesco, come si vedrà nel capitolo III²⁵.

A proposito del metodo didattico di Bernardino, dobbiamo a Giulio Bora un interessante studio sull'apprendistato di Sofonisba Anguissola nella bottega in via San Donnino²⁶, in cui emergono le direttive esplicitate per iscritto dal maestro: pare infatti che la pittrice sia stata spronata a copiare modelli illustri, realizzare composizioni con schizzi d'insieme, ma non ad eseguire le più complesse operazioni successive, come fare i modelli in cera, o trasporre le figure con il cartone quadrettato.

Può essere utile ricordare che tra i beni lasciati da Bernardino al Malosso vengono citati ben 1320 disegni a stampa, la cui funzione è ipotizzabile potesse essere legata alla

²⁴Per l'utilizzo di modellini scultorei nell'*atelier* di Bernardino si veda Ragazzi, 2007, pp.39-49.

²⁵ Cfr. Bora, 1984, Id. 1988, Id. 1994.

²⁶ Bora, 1994, p.79.

pratica della copiatura da parte degli allievi, soprattutto per la conoscenza dei modelli classici²⁷.

Pare invece che la peculiarità di ritrattista di Sofonisba abbia preso forma proprio nella bottega del Campi, eccellente nella realizzazione di ritratti al naturale, tipologia che lo stesso Malosso sembra aver sperimentato, seppur sporadicamente²⁸. È con questa triade di artisti che si apre a Cremona il filone della ritrattistica ambientata nel laboratorio dell'artista: ricordiamo infatti i notissimi autoritratti di Sofonisba²⁹, così come il doppio ritratto precedentemente menzionato raffigurante Giovan Battista e il suo maestro; tutte scene ambientate all'interno dello studio inteso come un microcosmo meraviglioso e sufficiente a se stesso.

Oltre ai due più illustri allievi ora citati, in chiusura di questo discorso è opportuno cogliere l'occasione per ricordare almeno un altro artista che si formò presso la bottega del Campi e nonostante la sua breve esistenza si distinse proprio come brillante ritrattista: Cristoforo Magnani³⁰, soprannominato il Pizzighettone per la sua provenienza dall'omonimo borgo cremonese. Dal documento che ne attesta l'ingresso nella scuola di Bernardino nel 1573³¹, sappiamo che Cristoforo aveva già trascorso un periodo di alunnato presso Giulio Campi, che morendo nel 1572 obbligò il ragazzo a trascorrere il suo ultimo anno di apprendistato con un nuovo maestro. Quello stesso anno viene documentato già al lavoro nel Duomo di Cremona per eseguire degli affreschi insieme ad Antonio Campi, mentre una tela firmata e datata 1578 è oggi conservata in Pinacoteca Ala Ponzone: da quel momento non vi sono più notizie dello sfortunato pittore, menzionato da tutte le fonti locali come un artista di grande talento, che certamente avrebbe potuto minare il successo indiscusso di Giovan Battista Trotti.

²⁷ La presenza di stampe con questo utilizzo è stata anche individuata anche nell'*atelier* di Paolo Veronese, (Cfr. Dalla Costa, 2012, p.223).

²⁸ Tutti i ritratti attribuiti al Trotti trovano oggi collocazione collezioni private, per cui si segnala la seguente bibliografia: Vanzetto, 1985, pp.241-242, 248; Guazzoni, in *Sofonisba Anguissola...*, 1994, a cura di M. Gregori, pp.328-329; Tanzi, 1991, p.69; Cirillo, 2002, p.145.

²⁹ Oltre al noto *Autoritratto al cavalletto* di Lancut, Muzeum Zamek, è particolarmente significativo ricordare in questo caso *l'Autoritratto con Bernardino Campi* conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena.

³⁰ Cfr. Grasselli, 1827, p.157, Ticozzi, 1818, p. 9. Dal disegno del Magnani conservato agli Uffizi (inv.755 E; Tanzi, 1999, p. 154 fig. 107, p. 155) si desume la qualità dell'artista anche come disegnatore.

³¹ ASCr, Notarile, G.T. Raimondi, f.1749; Miller, op. cit. p. 477.

Nei capitoli III e IV si vedrà come la metodologia di standardizzazione e riutilizzo dei modelli tipica di Bernardino Campi sia diventata un elemento cardine per la produzione della bottega del Malosso, la cui scuola ha trovato un primo inquadramento critico con l'aspra invettiva di Luigi Lanzi³² verso questo *modus operandi*, di cui si è già trattato nell'Introduzione³³. A favore della sua teoria, il padre gesuita mette direttamente a confronto la modalità esecutiva adottata dai lombardi con la contemporanea innovazione proposta a Bologna dai Carracci e la loro Accademia, sui quali molto è stato scritto a proposito dall'abitudine di ritrarre i soggetti dal naturale al fine di ottenere un risultato sempre più lontano dall'idealizzazione della realtà in favore di una più fedele riproposizione della stessa³⁴. Ma paradossalmente è proprio dall'area emiliana che derivano alcuni dei maggiori ispiratori del Malosso, sui cui sembra opportuno proporre un breve *focus*.

Al di là degli inflazionati riferimenti stilistici al Correggio, che non sembra opportuno riprendere in questa sede, un importante tramite tra la cultura emiliana precarraccesca e quella cremonese è stato Orazio Samacchini, con la cui attività il Malosso entrò in contatto diretto proprio a Cremona, dove terminò nella chiesa di Sant'Abbondio alcuni suoi affreschi lasciati incompiuti a causa della morte³⁵. Da questo momento fu palese l'interesse dimostrato per il bolognese, da cui Giovan Battista trasse alcuni modelli soprattutto per le figure di angeli svolazzanti che spesso animano le scene sacre degli anni Novanta³⁶. Più in generale è assolutamente chiaro che la collocazione geografica di Cremona non ha potuto che agevolare la trasmigrazione di pittori e modelli da e verso l'attuale area emiliana, in particolare il Ducato Farnesiano, aree permeate in quegli anni del

³² Lanzi, op. cit., pp.146 e segg.

³³ Introduzione, p.13.

³⁴ Tra la consistente bibliografia sulle teorie dell'Accademia degli Incamminati e il suo funzionamento si vedano ad esempio Dempsey, 1986, pp.237-254; Nicosia, 1993, pp.201-209; Feigenbaum, 1993, pp.169-199; De Grazia, 1995, pp.165-186; Lollini 1998, p.315.

³⁵ Nel 1577 Samacchini aveva eseguito gli affreschi di tre delle quattro campate della navata centrale della chiesa, motivo per cui nel 1594 Malosso venne chiamato per terminare la quarta campata centrale con *Le Virtù Teologali, Ezechiele e Samuele* insieme al catino absidale lasciato incompiuto da Giulio Campi nel 1572 (Cfr. Voltini, 1984, p.28-29; Bora, 1984, p.17; Bandera, 1994, pp.44-54; Guazzoni, 1990, p.56; Tanzi, 1991, p.69; Magnoli, 1998, p.45; Guazzoni, 2006, p.398; Poltronieri, aa. 2009/2010, pp. 129-135).

³⁶ In particolare tra le opere che verranno menzionate nella ricerca ricordiamo gli affreschi di Salò e di Piacenza, analizzati dettagliatamente nel capitolo IV.

decorum artistico stabilito dalla Controriforma e divulgato dal Cardinale Gabriele Paleotti nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582³⁷.

La cultura manierista di derivazione centro-italiana di Orazio Samacchini è la stessa su cui si formò successivamente anche Camillo Procaccini (Parma, 1561-Milano, 1629)³⁸, la cui prima educazione artistica ebbe luogo presso il padre proprio a Bologna: possiamo quindi concludere che i tanto criticati pittori cremonesi, Malosso in *primis*, e Camillo Procaccini possano essere semplicemente definiti dei continuatori di una tradizione artistica derivante da un percorso geografico e culturale che coinvolge Milano, Cremona, il Ducato Farnesiano e Bologna.

II.III L'educazione artistica nel XVI secolo: uno sguardo alla biblioteca del Malosso.

Dopo aver delineato le caratteristiche delle conoscenze pratiche a cui il giovane Trotti pare sia stato iniziato dal maestro, possiamo volgere lo sguardo alla fine della sua vita per capire, invece, quali siano stati i riferimenti teorici fondamentali che lo hanno accompagnato per tutta la carriera, anni di grande diffusione della trattatistica dedicata agli *artifices*.

A tal proposito possiamo definire pionieristico il saggio di Jan Bialostocki intitolato *Doctus Artifex and Library of the Artist in XVIth and XVIIth Century*³⁹, perfettamente calzante per tematica e cronologia con la questione che sarà affrontata in questo paragrafo e da cui non è possibile prescindere. Una domanda sostanziale apre lo scritto dello studioso russo: cosa sappiamo realmente di ciò che leggevano i pittori e del ruolo che avevano i libri nella loro vita personale e professionale? Per fornire qualche risposta a tale quesito, o perlomeno iniziare a tale problematica, vengono riportati degli inventari di libri posseduti da alcuni dei maggiori pittori attivi tra Cinque e Seicento, compiendo parallelamente una

³⁷ Ricordiamo, inoltre, che Bologna era stata sede del Concilio di Trento tra il 1547 ed il 1549.

³⁸ Cfr. Cassanelli-Vanoli, 2007.

³⁹ Bialostocki, 1984.

panoramica di quelli che dagli stessi teorici contemporanei erano ritenuti testi fondamentali per la formazione pratica e intellettuale dell'artista. L'ideale dell'artista erudito delineato da Bialostocki, lontano dall'artista "medio" abile soltanto manualmente nella propria arte, ricalca perfettamente la figura del "pittore assoluto", ovvero colto in tutte le discipline, teorizzata da Francois de Jon nel *De pictura veterum* del 1637,⁴⁰ sostanzialmente in accordo con le direttive letterarie tramandate per esempio da Giovan Battista Armenini, Giovanni Paolo Lomazzo e Luigi Scaramuccia. Chiaramente la formazione del pittore non poteva che basarsi su testi tecnici ed iconografici, ma quali sono dunque gli scritti che facevano di un artista un artista erudito?

Testi sacri quali la Bibbia e le storie dei santi; opere di letteratura antica a tematica storica ma anche narrativa e favolistica; testi di poesia e filosofia per nutrire mente e animo umano; e non ultimi i trattati prodotti da altri artisti divenuti fondamentali come Leonardo, Alberti e Dürer, con particolare attenzione all'architettura e alle scienze, prima fra tutte l'anatomia per ovvie ragioni pratiche. Tutte tipologie di libri che ritroviamo nell'inventario dei beni di Giovan Battista Trotti, personalità, dunque, da rileggere e rivalutare anche da questo punto di vista.

Di recente pubblicazione è invece il volume di Heiko Damm, Michael Thimann e Claus Zittel dedicato alla figura dell'artista-lettore⁴¹, aspetto ancora oggi tutto sommato meno considerato rispetto a quella dell'artista-scrittore: più in generale viene ripresa l'idea del *pictor doctus* che nei secoli sostituì quindi semplice artigiano, essendo in grado di avvalersi del libro come mezzo formativo.

Passiamo quindi ad osservare l'interessantissimo inventario dei beni appartenenti al Trotti al momento della sua morte, pubblicato nel 2012 da Alberto Cadoppi e Federica Dallasta⁴², per renderci conto che la sua biblioteca rispecchiava *in toto* quella che era la formazione di un artista colto della sua epoca, comprendendo infatti classici latini, testi di mitologia, religione, storia e scienza, oltre che a molteplici trattati d'arte in senso stretto.

⁴⁰ Bialostocki, op. cit., p.19.

⁴¹ Damm-Thimann-Zittel, 2013.

⁴² Cadoppi- Dallasta, 2012, pp.87-108.

Innanzitutto è bene ricordare che nell'inventario parmense compaiono tutte le opere abitualmente adottate nelle Facoltà delle Arti nel XVI secolo⁴³, ovvero testi di grammatica, logica, religione, storia, matematica e geometria⁴⁴, tra cui trovo particolarmente utile menzionare “*Uno libro per misurare con la vista*”, che Cadoppi e Dallasta propongono di identificare con la pubblicazione di Silvio Belli *Quattro libri geometrici. Il primo del misurare con la vista. Gli altri tre sono della proportione & proportionalità*, edito a Venezia nel 1595, oppure con *La riga matematica. Dove si tratta del misurare con la vista di lontano senza strumenti*, di Giovanni Francesco Fiammelli, edito a Roma nel 1605.

A proposito dello studio della figura umana e delle sue proporzioni nella produzione artistica, il Malosso possedeva un'edizione non precisata del *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*⁴⁵ e del *De varietate figurarum* di Albrecht Dürer, nonché l'*Anatomia del corpo umano* di Juan de Valverde de Amusco, edito per la prima volta in italiano nel 1560, in cui l'autore riconosce in Michelangelo Buonarroti e nello spagnolo Pietro Roviale i più alti modelli pittorici per le loro conoscenze d'anatomia.

⁴³ Per una panoramica delle discipline insegnate presso la Facoltà delle Arti, in particolare nell'area emiliana, si veda Dallasta, 2010, pp.162-165.

⁴⁴ Aelius Donatus, grammatico latino del IV secolo, e le *Regulae grammaticales* di Guarino Veronese; per la conoscenza della matematica *Pratica d'Abaco* e *Noua scientia* di Niccolò Tartaglia; due commenti alla *Logica* di Aristotele, uno non identificabile, e uno di Ammonius Hermiae; un'edizione del *Petri Hispani logica*; per la geometria *Gli elementi* di Euclide; due opere non identificate di Cicerone e una non specificata di Plinio, con tutta probabilità la *Naturalis Historia*, *Le Trasformazioni* di Ludovico Dolce, ovvero un'edizione volgarizzata delle *Metamorfosi* di Ovidio; a carattere religioso le *Croniche de' Frati Minori* di Marcos de Lisbos (1511-1591), e *Sette canzoni di sette famosi autori in lode del serafico P. S. Francesco, e del sacro monte della Verna. Raccolte da F. Siluestro da Poppi minore osseruante*, in Firenze, appresso Gio. Antonio Caneo, e Raffaello Grossi compagni, 1606; un generico *Vita dei santi; Leggendaro della vita di Cristo, e de suoi santi; Leggendaro della vita de santi*; Capoleone Ghelfucci, *Il rosario della Madonna poema eroico*, 1600; Francesco Ferrari, *Vita S. Eusebii ciuis cremonen. & Abbatis Bethleemitaie. Authore Francisco Ferrario S. Theologiae Doctore, Canonico Cremonensi, & S. Ambrosij Mediolani Oblato, Cremonae, apud Christophorum Draconium & Barucinum Zannium*, 1612; Giovanni Decapestrano, *Speculum clericorum*, Venetiis, apud Antonium Ferrarium, 1580; a carattere storico Flavius Iosephus, *Delle guerre giudaiche*; e un volume indicato come *La translatione della Guglia di Roma*, identificato da Cadoppi e Dallasta come Camillo Agrippa, *Trattato di trasportar la guglia in su la piazza di San Pietro*, in Roma, per Francesco Zanetti, 1583 oppure Giovanni Iodati, *Dialogo che ha fatto il cerchio di Nerone per la perdita de la guglia o vero obelisco...*, in Roma, appresso Vincentio Accolti, 1586, o ancora Francesco Masini, *Discorso sopra un modo nuouo, facile, e reale, di trasportar su la piazza di San Pietro la guglia, ch'è in Roma, detta di Cesare*, in Cesena, appresso Bartolomeo Rauerij, 1586. Di argomento medico compaiono due tratti: due del medico Pietro Andrea Mattioli e il *Flagello de' medici rationali*, di Zefiriele Tommaso Bovio, edito a Venezia nel 1583.

⁴⁵ Certamente possedeva la versione latina o ancora più presumibilmente italiana, edita per la prima volta a Venezia nel 1591.

Chiaro riferimento per Valverde ed immancabile nella libreria del Trotti, fu *Le vite de' pittori illustri* di Giorgio Vasari, in cui, come noto, si delinea quella che doveva essere la formazione tecnica e teorica dell'artista⁴⁶: come noto, il disegno è ritenuto la prima concretizzazione dell'*inventio* e per questo madre di tutte le arti, solida base per l'apprendistato dei giovani artisti, che, come abbiamo visto nel caso dell'Anguissola, devono innanzitutto imparare a disegnare copiando soggetti dal vero o da opere dei più grandi maestri.

Nel proemio alla terza parte anche Vasari sostiene che solo attraverso l'imitazione delle cose più belle della natura si possa giungere alla perfezione nell'arte, partendo dunque dall'osservazione della stessa, selezionando ciò che è degno di trovare rappresentazione ed unendo l'abilità della mano guidata dall'ingegno.

Come Cennini, anche Vasari ritiene che l'artista debba possedere un'alta moralità, spesso rappresentata dalla ricchezza culturale che non poteva che comprendere tutte le materie utili alla sua arte, ma anche l'attitudine all'oratoria e alla musica⁴⁷; questo rimanda alla già menzionata *Accademia de' Pittori Cremonesi* di Padre Desiderio Arisi: il religioso aveva intenzione di elevare il Trotti ad una sorta di modello per gli artisti locali introducendo aspetti poco veritieri sulle sue abilità dialettiche e musicali? O le informazioni che ci tramanda hanno un fondamento nella realtà storica? Elemento di discriminazione che può far propendere verso la seconda ipotesi è la presunta infedeltà coniugale di Giovan Battista, dunque una macchia sulla tanto ricercata moralità dell'artista⁴⁸.

Più "contemporaneo" al Trotti, essendo stato edito per la prima volta a Milano nel 1584, è il *Trattato dell'arte de la pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo, in cui con la codificazione di ogni regola dell'arte pittorica si esplicita la necessità di idealizzare ogni soggetto rappresentato, compresi gli stessi "moti dell'anima", per cui si dovevano seguire

⁴⁶ Stimato, 2005, pp.87-94.

⁴⁷ Vasari, 1568, ed. Le Monnier, Firenze 1851, vol. VIII pp.12-14.

⁴⁸ Arisi, XVII secolo, p. 134, riferendosi alla moglie del Trotti, Laura Locatelli, scrive: "Questa graziosa donna fu carissima a Gio. Battista, quant'egli ad essa, poiché era d'un bell'aspetto, ben composto, tutto gentilezza e civiltà, di finissimo e vivacissimo spirito, ma troppo sostenuto da puntigli e da sinistri incontri, quand'egli era ne' bolori più giovanili, per i quali sul dubbio ch'ei restasse in qualche cimento, cavò più d'una volta dall'amata consorte molte lagrime."

regole ben precise per la loro raffigurazione. Nel volume del milanese, diviso in capitoli corrispondenti a proporzione, moto, colore, lume, prospettiva, pratica e *historia* (o forma), viene ad esempio sostenuta la diffusa abitudine di utilizzare dei modelli di terracotta o cera per comporre i dipinti, proprio come il già citato *Parere sopra la pittura* scritto da Bernardino Campi lo stesso anno⁴⁹. La necessità di idealizzazione e sistematizzazione dell'arte è comune anche ad un altro trattato posseduto dal Trotti, pubblicato negli anni della sua permanenza a Parma, l'*Idea dé Pittori, Scultori et Architetti* di Federico Zuccari (1607), a testimonianza di questa radicata ideologia nell'artista lombardo, nonostante il contatto e la conoscenza della più innovativa scuola carraccesca, di cui abbiamo parlato in precedenza.

Nell'*Idea del tempio della pittura* altra opera di Lomazzo, non presente però nell'inventario del Trotti, si sostiene che "Prattica e teorica congiunte fanno perfetto il pittore", che è dunque tenuto a possedere nozioni di teologia, matematica, simmetria (citando Dürer e il suo trattato), astrologia, geometria, soprattutto per la prospettiva, aritmetica per le proporzioni, musica, architettura, poesia⁵⁰, anatomia, storia e filosofia, per poter comprendere la natura delle cose.

Essendo stato il Trotti anche architetto è più che giustificata la presenza nella sua biblioteca de *I Dieci libri dell'architettura* di Vitruvio e de *L'architettura* di Leon Battista Alberti⁵¹, ma, come spiegato anche da Lomazzo, la conoscenza di tale materia si rende necessaria ai pittori sia per le ambientazioni dei dipinti, sia perché la costruzione di una "storia" prevede di per se stessa una impostazione architettonica nella disposizione delle figure e degli oggetti⁵².

La formazione dell'artista rinascimentale viene ampiamente esposta nel grande assente dall'elenco in analisi, ovvero il *De pictura* dell'Alberti⁵³, pietra miliare dalla quale

⁴⁹ Lomazzo cita il *Discorso* Bernardino Campi nell'*Idea*, ma sostiene che il cremonese avesse dato alle stampe anche un trattato sui colori che non ci è pervenuto, lasciando in dubbio quindi la veridicità dell'informazione.

⁵⁰ Malosso possedeva *Il Paradiso de' contemplativi* di Bartolomeo di Saluzzo.

⁵¹ Un'altra opera non meglio identificata di Vitruvio e un non meglio precisato trattato sulle fortificazioni.

⁵² Anche nell'inventario degli oggetti di bottega di Orazio Samacchini precedentemente menzionato compaiono tre libri di architettura (Morselli, op. cit, p. 202).

⁵³ Alberti, Libro III.

certamente non poté prescindere la cultura del Malosso. Il concetto visto fino ad ora di idealizzazione della natura, così come la necessità di formarsi copiando le opere altrui, trova fondamento proprio nei precetti elencati in questo trattato, insieme alle altre direttive esplicitate: “Piacemi che il pittore sia dotto, in quanto e’ possa, in tutte l’arti liberali, ma in primo desiderio sappi geometria.”⁵⁴, sentenza l’autore, aprendo però anche alla conoscenza di opere poetiche e retoriche per la loro capacità di chiarire ed adornare l’*historia*, esattamente come un pittore deve rendere bello e leggibile ogni suo dipinto.

Un’altra opera non menzionata nell’inventario ma che certamente il Trotti doveva conoscere molto bene è *Osservationi nella pittura* di Cristoforo Sorte, pubblicato a Venezia presso l’editore Girolamo Zenaro nel 1580⁵⁵. La seconda edizione, datata 1594, venne corredata da incisioni illustrative della colonna tortile inventata da Giulio Romano durante l’attività svolta a Mantova e teorizzata da Sorte (fig.6) e successivamente adottata e diffusa in area cremonese dai fratelli Campi, in particolare da Giulio (fig.7), che con il trattatista aveva stretto un legame piuttosto personale⁵⁶. La stessa tipologia di colonna è stata recepita ed in seguito riproposta anche dal Malosso: è chiaro che l’artista conoscesse da vicino le vicende e l’attività del Campi, ma è bene ricordare in merito all’assimilazione di questo elemento architettonico che fu proprio il Trotti a terminare l’*Assunzione* lasciata incompiuta da Giulio nella chiesa di Sant’Abbondio a Cremona (fig.8), affresco nel quale compare tale tipologia di colonna. E ancora più stringente al modello del Sorte è la colonna presente nelle quadrature dipinte da Antonio Campi nella sacrestia di San Pietro al Po (fig. 9), dove Giovan Battista lavorò per diversi anni, pressoché identica alla colonna delle architetture prospettiche realizzate del Malosso nella Cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Salò (fig. 10): spesso assegnategli dubitativamente, ritengo assolutamente possibile attribuire a Giovan Battista i *trompe l’oeil* salodiani sia per la mancanza di quadraturisti coinvolti nella campagna decorativa⁵⁷, ma soprattutto per le conoscenze tecniche che

⁵⁴ Alberti, libro III, 53.

⁵⁵ Sorte, 1580, ed. 1960.

⁵⁶ Cfr. Bora, 1989, pp.277-278; Molteni, 2012, pp.267-285. Ricordiamo l’impiego di questa colonna anche da parte di Paolo Veronese (Cfr. Dalla Costa, 2012, pp.100-102).

⁵⁷ La decorazione di Salò sarà trattata estesamente nel capitolo IV, dedicato proprio all’analisi di questo cantiere come caso esemplare del lavoro della bottega malossesca.

l'artista necessariamente possedeva essendo pure architetto e progettista di apparati effimeri, attività di cui troviamo traccia anche nell'elenco di libri in analisi⁵⁸.

Vorrei chiudere questo *excursus* bibliografico citando alcuni testi che sono stati probabilmente fruiti dall'artista come riferimenti iconografici, ovvero quelli genericamente indicati come leggende o vite dei santi, ed in particolare il testo di Vincenzo Cartari, *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi*. Non sappiamo di quale edizione fosse in possesso Malosso tra le molteplici che si susseguirono dopo la prima del 1556⁵⁹, ma è presumibile che fosse un'edizione datata tra il 1571⁶⁰, ovvero la prima corredata da xilografie, e i primi anni Ottanta, poiché dobbiamo rammentare che il Trotti dipinse pochissimi soggetti a tema profano, e ancor meno inerenti agli dei dell'antica Grecia, concentrando tali soggetti nei perduti affreschi di palazzo Gambara a Verolanuova, di cui rimangono solamente alcune descrizioni dei progetti che lo stesso artista illustrò alla committente Giulia Maggi nel corso del rapporto epistolare intrattenuto tra anni Ottanta e Novanta⁶¹.

Sicuramente utile al pittore dal punto di vista iconografico ed iconologico dev'essere stato *Della sfera del mondo* di Alessandro Piccolomini, la cui prima edizione vide la luce a Venezia 1540⁶²: nella tela raffigurante l'*Immacolata Concezione* dipinta nel 1603 per la chiesa di San Francesco a Piacenza (fig. 52) viene illustrato nella parte inferiore del dipinto un globo che rappresenta l'idea dell'Universo secondo la cosmogonia tolemaica insieme alla concezione angelica cristiana (fig. 11)⁶³: la serie di cerchi concentrici raffigura i pianeti, 8 fasce circolari con i 12 simboli zodiacali e gli 8 simboli planetari, 9 muse (tratte dai tarocchi mantegneschi) e un gruppo di angeli per le schiere celesti.

⁵⁸ Menzionato con il titolo *L'apparato fatto in Brescia del ritorno del suo vescovo*, è stata avanzata l'ipotesi che si tratti di Alfonso Caprioli, *Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno del vescovo suo il cardinale Morosini*, in Brescia, appresso Vincenzo Sabbio [1591?] oppure di Publio Fontana, *Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illu. & reuerendiss. vescovo suo, il cardinale Morosini, in Brescia, appresso Vincenzo Sabbio, 1591*.

⁵⁹ Venezia, presso Francesco Marcolini.

⁶⁰ Venezia, presso Vincenzo Valgrisi.

⁶¹ Boselli, 1971, pp.20-24.

⁶² Alla prima edizione seguirono diverse ristampe con aggiunte, tra cui ricordiamo quelle del 1579 e 1597, proprio negli anni di piena attività del Malosso.

⁶³ Genesi, 1991, pp.63-77.

Anche Piccolomini nel suo trattato dimostra di aderire alla cosmogonia tolemaica, il cui principio base è la centralità della Terra e il movimento circolare dei cieli circostanti, come circolare è il movimento dei sette pianeti, compreso il Sole: osservando il globo dipinto dal Malosso si nota che la struttura è identica a quella raffigurata nel volume del Piccolomini (fig. 12), che dunque possiamo ipotizzare possa essere stato la sua fonte diretta per questo dipinto, a dimostrazione di quanto la conoscenza delle opere possedute da un artista possano concretamente indirizzare gli studiosi verso una più approfondita comprensione degli autori.

Sembra opportuno a questo punto anche solo un accenno all'incredibile biblioteca di Antonio Campi, il cui inventario di ben 75 pagine si trova stilato in un documento reso noto da Carlo Bonetti nel 1932⁶⁴ e più recentemente da Fulvio Stumpo⁶⁵, proponendo una riflessione, quest'ultimo, sull'abnorme differenza esistente tra gli oltre 6000 volumi posseduti da Antonio⁶⁶, uomo di cultura vastissima e multiforme, e i soli 31 libri posseduti da Bernardino Campi.

Una biblioteca piuttosto ricca, fuori dal territorio cremonese, con cui potremmo porre a confronto l'elenco dei volumi del Malosso, è quella di Pellegrino Tibaldi (Puria, 1527 – Milano, 1596) da anni ampiamente studiata da Marzia Giuliani⁶⁷. Formata da 502 libri al momento della morte, sicuramente condivisi con il figlio giureconsulto, la raccolta comprendeva classici greci e latini come quella del cremonese, tra cui autori quali Aristotele, Euclide e Plinio; per quanto riguarda i trattati d'arte e architettura li accomunavano invece, come prevedibile, Leon Battista Alberti, Giovanni Paolo Lomazzo e specifici trattati sulle fortificazioni.

⁶⁴ ASCr, Notarile, L.M. Curtarelli, f.2731, Bonetti, 1932, pp.8-11.

⁶⁵ Stumpo, 2014, pp.69-79.

⁶⁶ Cfr. Stumpo, op. cit., p.69.

⁶⁷ Giuliani, 1997; 2001.

II.IV La costituzione dell'*équipe* del Malosso. Cosa sappiamo? Quali ipotesi?

Possiamo affermare che l'*atelier* di un pittore si trasformi in una bottega con aiutanti, allievi e collaboratori nel momento in cui le commissioni si fanno sempre più numerose ed impegnative, ma non è sempre facile determinare il momento in cui questo accade. Per Paolo Veronese, ad esempio, il punto di svolta per la costituzione della sua forza-lavoro è stato individuato nel cantiere di San Sebastiano a Venezia, evento supportato da documenti che testimoniano l'ingresso di apprendisti nella sua officina⁶⁸.

E' possibile identificare lo stesso meccanismo nella bottega di Giovan Battista Trotti? Seguendo la cronologia dell'attività del cremonese a partire dal 1575, potremmo affermare con una certa sicurezza che a cinque anni dall'eredità ricevuta il pittore non disponeva di aiutanti su cui contare in caso di assenza: ho già ricordato nel capitolo I l'epistola inviata 1580 da Guido Locatelli a Verolanuova per richiamare in città il genero affinché terminasse i lavori che aveva lasciato incompiuti, al fine di evitare così di perdere le commissioni ottenute.

Potrebbe essere stato questo l'episodio che portò l'artista a prendere coscienza della necessità di avere un gruppo di lavoro organizzato e prolifico? Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta il Trotti si stava affermando in territorio cremonese come pittore di pale d'altare, tra il 1578 e 1580 aveva ricevuto dei pagamenti dalla Fabbrica della Cattedrale⁶⁹ per eseguire diversi lavori, e stava toccando con mano la richiesta sempre più fitta di committenti residenti fuori città. È ragionevole pensare quindi che al suo ritorno da Verolanuova possa aver iniziato a riorganizzarsi attraverso la costituzione della fiorente bottega che oggi conosciamo.

Non è possibile identificare questo passaggio in un'opera precisa ma la prima grande commissione che ci permette di individuare l'evidente partecipazione degli aiuti nella stesura pittorica è la serie di cinque tele realizzate per la collegiata di Monticelli

⁶⁸ Dalla Costa, 2014, pp.314-326.

⁶⁹ I documenti relative ai lavori svolti per la Cattedrale sono riportati in Miller, op. cit. p.478, e si riferiscono ai seguenti lavori: completamento della tela raffigurante *Assunzione* iniziata da Orazio Samacchini (1578); decorazione delle ante delle finestre della navata maggiore (1578); pitture ai lati delle finestre del coro e una seguente modifica (1579); pittura di una cassa lignea (1579); il disegno per una coperta di tessuto (1580).

d'Ongina⁷⁰ intorno al 1585: ai lati di una *Santa Lucia*⁷¹ (fig. 13) di stampo fortemente campesco, firmata e datata 1585, appaiono due tele di qualità assolutamente inferiore raffiguranti una *Santa Apollonia* e una *Sant'Agata* (figg. 14-15) totalmente inespresse, rigide e di nessuna raffinatezza pittorica, nonostante le fisionomie pressoché sovrapponibili a quella della pala centrale, probabilmente frutto del lavoro di aiutanti piuttosto inesperti.

Per quanto concerne la realizzazione di un ciclo d'affreschi, ricordiamo invece il pagamento risalente al 1587⁷² per la decorazione della navata centrale della chiesa di San Pietro al Po, completata tra il 1614 e il 1616 dall'allievo Ermenegildo Lodi, ormai indipendente, in grado di stabilire una coerenza formale all'interno di tutta la navata nonostante la consistente distanza temporale intercorsa tra i due interventi⁷³.

Dopo l'esperienza come frescante presso i Gambara, in realtà, il Trotti non si dedicò molto spesso in prima persona a questa tecnica pittorica, delegando piuttosto l'esecuzione alla prolifica bottega, che necessariamente era stata ben organizzata per una tale produzione⁷⁴.

I quesiti fondamentali da porsi sono dunque due: che tipo di bottega aveva approntato il Malosso? Che metodo di lavoro era stato instaurato al suo interno?

Per quanto concerne la formazione dei giovani allievi vedremo nel Capitolo III come lo strumento primario e fondamentale fosse la pratica disegnativa, esattamente come aveva appreso a sua volta Giovan Battista dal maestro Bernardino Campi. La quantità di disegni che replicano singole figure o intere composizioni del maestro è davvero notevole, così come il riutilizzo di questi disegni allo scopo di una produzione pittorica di bottega, o la realizzazione di nuove formule sulla base di modelli noti.

Possiamo senza dubbio affermare che il successo e la diffusione dell'impresa malossesca siano dipesi soprattutto dall'alto grado di uniformazione ai canoni del maestro per cui gli allievi e i collaboratori erano stati formati, al fine di realizzare insieme a lui o in sua assenza delle opere stilisticamente omogenee.

⁷⁰ Per una panoramica sommaria delle tele commissionate si veda *La Basilica di S. Lorenzo martire in Monticelli d'Ongina*, Milano 1984.

⁷¹ Si vedano la schedatura più recenti, Loda, 2007, p.85; Poltronieri, aa.2009/2010, pp.56-58.

⁷² *Giornale della Canonica di San Pietro* (Miller, op.cit.)

⁷³ Per le vicende della chiesa si veda Tanzi 2004, pp.149-151.

⁷⁴ Cfr. capitolo IV.

Tra i numerosi collaboratori un caso di estrema adesione ai modelli del maestro è rappresentato da Ermenegildo Lodi, discepolo prediletto del Trotti, che rimase per tutta la sua attività strettamente legato al linguaggio del maestro tanto da distinguerlo faticosamente anche ad emancipazione avvenuta; al contrario Cristoforo Agosta, di cui si dirà a breve, riuscì ad elaborare uno stile personale e riconoscibile, molto apprezzato dai committenti nei pochi anni di vita che gli riservò la sorte.

Durante gli anni trascorsi a Cremona non sembra esserci stato un vero e proprio scambio di modelli e collaborazioni tra la bottega del Malosso e gli altri pittori locali: se Bernardino utilizzò in più occasioni dei disegni fornitigli di Carlo Urbino, possiamo dire che Malosso invece si avvalse solamente di pittori indipendenti derivanti dalla propria scuola, primo fra tutti, appunto, Ermenegildo Lodi. La situazione risulta profondamente diversa però durante il periodo trascorso presso la corte parmense, come vedremo nel paragrafo V, dove i collaboratori erano pittori indipendenti e le maestranze specializzate avevano provenienze diversificate, probabilmente perché già legate in qualche modo alla famiglia Farnese. Altra importante difformità tra l'attività svolta a Cremona e quella svolta a Parma è il contatto con i pittori provenienti dal nord Europa: nel primo periodo il pittore si attenne sostanzialmente ad una tradizione cittadina quasi autoreferenziale, con incursioni stilistiche più centroitaliane dalla metà degli anni Novanta, dimostrando una superficiale conoscenza dei modelli nordici solamente in alcuni sfondi paesaggistici non considerabili una prova della diretta conoscenza di artisti stranieri. A Parma, invece, vedremo in che modo e con quali risultati Giovan Battista lavorò a contatto con i pittori d'oltralpe attivi nelle terre di Ranuccio II, potendo così osservare ad esempio l'operato di Denijs Calvaert (Anversa 1540 - Bologna 1619) e Jan Soens (Boscoduceale 1547 – Parma 1611).

Prendendo come riferimento illustre la precisa ricostruzione del funzionamento della bottega di Raffaello⁷⁵, già esposta nel capitolo I, possiamo identificare una comune organizzazione della prima attività dell'urbinate e quella del Trotti, basata sull'istruzione di seguaci in grado preparare il lavoro in maniera indipendente a partire dagli studi preliminari per le pitture, fino a dipingere esattamente come il maestro, approntando dei prodotti

⁷⁵ Strinati, op. cit.

identificabili con il maestro stesso⁷⁶. Tale modalità aveva determinato anche l'iniziale successo di Pietro Perugino ma che a lungo termine si rivelò rivelato una "imbarazzante macchina figurativa", dice Strinati, causando una sempre minore richiesta da parte dei committenti.

Nella tarda attività di Raffaello viene inoltre individuata la presenza di sottogruppi caratterizzati da stili diversi, ad esempio nella Loggia della Farnesina, stesso fenomeno individuabile nella tarda attività cremonese del Trotti, quando ormai la sua attenzione si stava spostando verso l'area parmense lasciando quindi ai seguaci l'incombenza di portare a termine le opere iniziate in patria. L'esempio più significativo in questo è la serie di tele con le *Storie della Passione di Cristo* dipinte per l'Oratorio del Cristo Risorto, i cui disegni sono stati in parte preparati dal maestro e in parte dagli stessi allievi, portando ad una traduzione su tela caratterizzata da una visibile incoerenza e difformità stilistica. Si vedrà in seguito come il prodotto più comunemente affidato alla bottega fossero i cicli raffiguranti i Misteri del Rosario a coronamento di pale d'altare, che oggi conosciamo per almeno cinque casi⁷⁷: l'utilizzo ripetuto di disegni e modelli rende in questo caso gli aiuti totalmente indipendenti, con il risultato di un'evidente caduta stilistica delle telette, ma sempre ascrivibili a prima vista al "sistema Malosso", ovvero ciò che interessava in queste occasioni ai committenti.

Ma chi erano questi allievi e collaboratori nel periodo cremonese? Talvolta erano figli di artisti, come nel caso di Ermenegildo Lodi⁷⁸, altre volte artigiani che volevano elevarsi, altre ancora ragazzi che non aveva nulla a che fare con l'arte e venivano mandati a bottega da famosi pittori per apprendere il mestiere⁷⁹.

A questo proposito, dopo aver analizzato nel capitolo I lo Statuto dei Pittori Cremonesi nella sua complessità e in relazione ad altri statuti in vigore in diverse città italiane nel XVI secolo, è interessante prendere qui in considerazione l'unico caso documentato di apprendistato svolto nella scuola del Trotti e porlo nuovamente a confronto con altri

⁷⁶ Talvacchia, 2005, p. 167.

⁷⁷ Si veda il Capitolo III.

⁷⁸ Figlio di Manfredo Lodi e fratello di Giovan Battista, anch'egli discepolo del Trotti (Cfr. Bocchi, 2008, pp.2-5; Toninelli, 2009, p. 38; Maccabelli, 2012, pp. 93-114).

⁷⁹ Cfr. Wackernagel, ed. 2015, pp.414 e segg.

contesti nazionali contemporanei. Nel 1586 venne infatti stipulato tra il maestro e il padre di Cristoforo Agosta, all'epoca sedicenne e residente a Casalmaggiore, il contratto⁸⁰ per l'ingresso del giovane in bottega per effettuare un tirocinio di tre anni al fine di apprendere l'arte pittorica da Giovan Battista Trotti, il quale si impegnava a fornirgli vitto, alloggio e vestiario, ma anche una retribuzione in denaro a partire dal secondo anno di lavoro. Probabilmente tale avanzamento di condizione corrisponde alla distinzione individuata ad esempio nella bottega di Girolamo Romanino tra la figura dell'apprendista e quella del "garzone collaboratore"⁸¹: tale elevazione di stato è documentata a proposito del giovane Daniele Mori, entrato nella bottega dal maestro bresciano all'età di sedici anni⁸². Le condizioni poste dal Romanino per l'assunzione di giovani allievi sono varie sia per quanto concerne l'età del fanciullo sia nel numero di anni che costui doveva trascorrere nella sua scuola, a dimostrazione del fatto che in area bresciana, così come a Cremona, non esistevano norme precise in merito⁸³. Infatti, l'apprendistato svolto da Magnani presso Bernardino Campi che abbiamo citato in precedenza evidenzia delle modalità molto differenti dall'accordo che coinvolge il Malosso, attestando la mancanza di disposizioni prestabilite.

Dagli studi intrapresi da Janice Shell⁸⁴, sembra che anche nella vicina Milano si agisse in termini molto simili al contesto cremonese: pare infatti che non ci fossero direttive precise in merito all'età che doveva avere il garzone per entrare in bottega né in merito alla durata dell'apprendistato, che comunque, desume la Shell, doveva durare tra i tre e i sette anni. Le mansioni che il garzone doveva svolgere erano pulire la bottega, macinare i colori, imparare le varie tecniche di pittura e preparare gli strumenti per eseguire le opere, ma soprattutto disegnare per apprendere i fondamenti dell'arte pittorica⁸⁵. Come nel caso del contratto tra il Trotti e l'Agosta, il ragazzo si presentava sempre accompagnato dal padre o

⁸⁰ ASCr, Notarile, B. Speranzi, f.1624; R. Miller op.cit. p.478. Per le regolamentazioni dettate dallo Statuto dei pittori si veda il Capitolo I.

⁸¹ Sulla figura dell'apprendista inteso come garzone attivo presso ogni tipologia di bottega, si veda: Casarino, 1982.

⁸² Merlo, 2015, p.124.

⁸³ *Idem*, pp.124-134.

⁸⁴ Shell, 1995.

⁸⁵ Shell, op. cit., p. 70.

un tutore, che garantiva il lavoro e la residenza del fanciullo presso il maestro, il quale in cambio gli dava vitto e alloggio e si assicurava della sua igiene⁸⁶. Allo stesso modo, anche a Venezia⁸⁷ non era necessaria un'età minima per intraprendere un tirocinio presso un maestro, ma dal 1520 venne stabilito che tale attività non poteva durare meno di sei anni, dunque un lasso di tempo ben maggiore di quello trascorso dall'Agosta presso il Malosso⁸⁸. A Bologna, nel periodo precedente alla fondazione dell'Accademia dei Carracci, venivano accordati apprendistati della durata da uno a sette anni⁸⁹, dunque una situazione non distante da quella milanese, ma stabilendo in seguito una durata non inferiore a due anni⁹⁰. Il periodo di formazione all'interno dell'Accademia invece, risulta ancora piuttosto nebuloso, poiché pare che gli artisti vi entrassero a far parte già in età adulta e vi rimanessero per un periodo non precisato⁹¹.

Di nuovo l'indeterminatezza della durata del tirocinio caratterizza anche l'area fiorentina, la più indagata in materia di botteghe e statuti come già osservato nel capitolo I, ma è stato osservato che mediamente l'età del garzone si aggirava tra i dodici e i quattordici anni e, come negli altri casi analizzati, alloggiava nella casa del maestro e spesso riceveva un compenso in denaro⁹². La retribuzione dell'apprendista era dunque una condizione comune nelle città italiane, contrariamente ad altre zone europee⁹³, con la documentata eccezione del panorama romano⁹⁴: risulta infatti che a fine XVI secolo un maestro di bottega chiedesse mediamente 14 scudi all'anno ad ogni allievo, a cui comunque era garantito vitto e alloggio, fino ai 9 scudi mensili pretesi da Agostino Tassi nel secolo successivo⁹⁵.

⁸⁶ *Ivi*, pp.65-69. L'unico caso in cui il maestro non è tenuto ad occuparsi dell'apprendista è in caso di malattia, condizione che prevede la piena responsabilità dalla famiglia, al contrario di ciò che accadeva a Venezia, dove anche in questo caso la responsabilità era del maestro (Cfr. Favaro, op. cit., p.56).

⁸⁷ Cfr. Favaro, 1975, p.58.

⁸⁸ Nonostante ciò, pare che tale norma non fosse imprescindibile, come dimostrato da Favaro, *ivi*.

⁸⁹ Pini, op. cit., p.150.

⁹⁰ Morselli, 2014, p.19; tale norma venne stabilita dopo il 1598, quando l'Arte dei pittori si rese indipendente da quella dei mercanti di cotone, a cui fino a quel momento era associata.

⁹¹ Feigenbaum, 1993, pp.172-173.

⁹² Wackernagel, ed. 1994, pp. 414 e segg.

⁹³ Cfr. Bleeker-Byrne, 1984, p.28.

⁹⁴ Cavazzini, 2008, p.57; Guerrieri Borsoi, 2011, pp.39-352, 345.

⁹⁵ Guerrieri Borsoi, *ivi*, p.345. Sullo stesso argomento per il secolo XV si veda invece Corbo, 1973, pp. 469-489.

II.V Parma 1604-1619: Giovan Battista Trotti artista di corte.

In seguito al trasferimento nel 1604 presso la corte di Ranuccio Farnese a Parma Giovan Battista si trovò a dover affrontare una situazione completamente differente da quella che fin dalla giovinezza era riuscito a costruire nella propria città natale, e in virtù di questa nuova condizione, instaurare una nuova organizzazione della sua attività sotto ogni punto di vista.

La scelta di definire il Malosso un artista di corte anziché un pittore nasce dalla tipologia di opere che effettivamente andò a realizzare in questi anni, volte soprattutto a soddisfare le richieste del Duca e le necessità pratiche della corte, prevalentemente consistenti in macchine, giostre e apparati effimeri da costruire in occasione di feste di vario genere, nonché progettazione di arredi sacri, allestimento di banchetti e decorazioni temporanee⁹⁶.

In realtà la chiamata parmense arrivò proprio per l'esecuzione di alcuni affreschi nel Palazzo del Giardino, decorato in occasione del matrimonio di Ranuccio Farnese con Margherita Aldobrandini, dipinti che però subirono rimaneggiamenti talmente pesanti nel corso secoli da non potervi più individuare minimamente l'impronta del cremonese: *Nozze di Bacco e Arianna*, *Il sacrificio di Alceste* e *Circe trasforma in porci i compagni di Ulisse*, tutti dipinti in quella che oggi è denominata *Sala del Malosso*, subirono un pesante intervento di restauro da parte di Giovan Battista Borghesi tra 1833 e 1843, resosi necessario per attenuare i danni causati dalle scialbature volute da Ferdinando di Borbone pochi anni prima. Purtroppo il restauratore ridipinse quasi tutte le superfici ad encausto ed in stile neoclassico, rendendo irriconoscibili gli affreschi originali⁹⁷.

Al di là della tipologia di opere realizzata dal Malosso, ciò che in quest'occasione è opportuno domandarsi è che tipologia di bottega riuscì ad instaurare nella città farnesiana,

⁹⁶ Questo tipo di produzione del Malosso meriterebbe uno studio specifico e dettagliato del cospicuo material archivistico e grafico pervenutoci; per tutti i documenti che attestano tale attività si veda il regesto di Miller, op. cit.

⁹⁷ Moretti, 1993, pp.81-82

quali siano le differenze con quella cremonese e che sorte avesse avuto in quegli anni il suo fortunato *atelier* lombardo.

Come è stato detto, a Cremona il Trotti possedeva una propria abitazione nella vicinia di San Clemente, separatamente dalla bottega ereditata dal Campi, mentre è emerso dal già menzionato inventario del 1619⁹⁸ che a Parma egli andò ad istituire una classica casa-bottega: al piano terra, come usuale, era collocato lo studio, mentre al piano superiore si trovava l'abitazione vera e propria, provvista anche di stalla e cantina ai piani bassi.

Tornando al testamento compilato dal Trotti, viene disposto che tutti i beni venissero lasciati al primogenito Alcibiade, estraneo alla carriera artistica e probabilmente residente a Cremona, con la richiesta, però, che tutti i suoi disegni conservati “in Parma o altrove”, formula che avvalorava l'ipotesi della sopravvivenza della bottega nella città natale, venissero però donati dal suo erede al figlio illegittimo Aristide, che sappiamo attivo con lui negli ultimi anni, ma la cui attività ancora oggi rimane completamente ignota⁹⁹.

Da una rilettura dei numerosissimi documenti che attestano l'attività del Malosso a Parma, tutti inseriti nel più volte menzionato regesto compilato da Miller nel 1985, emergono i nomi dei molteplici artisti che collaborarono con il pittore a diversi progetti, quasi tutti artisti indipendenti e specializzati¹⁰⁰, e non seguaci o allievi del cremonese. Per non cadere in un lungo e sterile elenco di nomi poco significativi ritengo utile menzionare solo le personalità più interessanti, come ad esempio Giovanni del Ziglio o Giovanni dal Gilio pittore bolognese, attivo per la decorazione pittorica delle fontane¹⁰¹, a mio avviso identificabile con quel Giovanni Bolognese pittore di grottesche attivo a Parma sia in cattedrale che nella chiesa di san Giovanni Evangelista¹⁰²; così come è interessante ricordare la ripetuta chiamata dei pittori Alessandro e Pietro Antonio Bernabei tra il 1607 e

⁹⁸ Cadoppi-Dallasata, op. cit., p.90.

⁹⁹ I disegni vennero comunque quasi interamente requisiti da Ranuccio Farnese (Cfr. *Idem*, pp. 88-89).

¹⁰⁰ Sono molti i disegnatori, pittori, doratori e intagliatori che compaiono nei documenti, per cui si veda Miller, op. cit. pp. 479-480.

¹⁰¹ ASPr, Raccolta manoscritti, busta 120, f. 29; Cfr. Miller, op. cit., p.479.

¹⁰² Dallasta, 1994, p.320.

il 1614 per decorare macchine e apparati effimeri, e Annibale Bertoja¹⁰³, anch'egli impegnato in attività pittoriche per decorazioni temporanee¹⁰⁴.

Tra i seguaci cremonesi che il Trotti portò con sé a Parma viene menzionato il poco noto Giovanni Giacomo Pasini¹⁰⁵, pittore originario di Soresina, ma anche Ermenegildo Lodi, che venne chiamato dal maestro a far parte dell'*équipe* di 24 pittori impegnati nella decorazione del Teatro Frarnese nel 1618: tra questi vengono ricordati anche i bolognesi Lionello Spada e Gerolamo Curti, i parmigiani Sisto Badalocchio, i Bernabei, Annibale Bertoja e Giulio Orlandini, i ferraresi Antonio Dondello e Giovanni Andrea Ghirardoni e il fiammingo Giovanni Cales¹⁰⁶.

Anche l'abilità grafica del Malosso fu molto apprezzata a Parma, divenendo infatti istitutore di disegno di Ottavio Farnese¹⁰⁷, primogenito del Duca e Margherita Aldobrandini, del quale illustrò inoltre il frontespizio delle *Quaestiones definitae* (fig. 16). Ma Malosso riuscì a muovere gli interessi anche del poeta Giambattista Marino, il quale cercò di ottenere in regalo un suo disegno per illustrare *La Galeria*, opera pubblicata nel 1620, in cui compare infatti un madrigale su *Il Giudicio di Mida del Malosso*, disegno mai rintracciato ma al quale Marco Tanzi propone di associare una tela di quello stesso soggetto conservata in una collezione privata di Buenos Aires (fig. 17)¹⁰⁸.

Dobbiamo chiederci, infine, dunque quale sia stato il vero ruolo del Malosso nelle opere realizzate fuori dalla corte negli anni della sua permanenza a Parma, ovvero se la sua bottega cremonese sia rimasta o meno in attività. Dopotutto nulla vietava all'artista di continuare a mantenere in vita lo studio ereditato dal maestro, a maggior ragione se la sua produzione pittorica era così scarsa rispetto alla progettazione di altri manufatti artistici richiesti dal Duca, e soprattutto per la continua e sempre maggiore richiesta delle sue pale d'altare.

¹⁰³ Per il profilo di Bertoja si veda Dallasta, *idem*, p.316.

¹⁰⁴ Cfr. Miller, op. cit., pp.479-480.

¹⁰⁵ ASPr, Raccolta manoscritti, busta 120, ff.44-45, Miller, op. cit., p.479.

¹⁰⁶ Lombardi, 1909, p.40; Capelli, 1990.

¹⁰⁷ Ronchini, 1881, p.51, 59.

¹⁰⁸ Tanzi, 2006; olio su tela, 181 x 154, 9 cm, collezione privata; a mio avviso l'opera sembrerebbe essere in realtà in gran parte opera della bottega.

Che opere sono state eseguite dunque in quegli anni? Che ruolo ha avuto il maestro nella loro realizzazione?

Opera esemplare per comprendere le dinamiche instaurate negli anni parmensi è il *Matrimonio Mistico di Santa Caterina*¹⁰⁹ (fig. 18), commissionata dai frati Cappuccini di Piacenza per la loro chiesa: Amadio Ronchini¹¹⁰ ne rende noto il lungo *iter* realizzativo pubblicando una lettera inviata il 4 maggio 1608 dal Superiore dei Cappuccini di Piacenza al Duca Ranuccio Farnese – massimo referente, dunque, per poter contattare il pittore - in cui si chiedeva che il Trotti terminasse la tela iniziata ben sei anni prima.

Se la qualità del dipinto e il grande ritardo ne determinano una mancata delega ai collaboratori, dobbiamo invece ritenere che sia ricorso al loro aiuto per la realizzazione delle due opere di più tarda datazione del suo *corpus*, ovvero la *Comunione degli apostoli* (fig. 60) e *San Pietro liberato dall'Angelo* (fig.19)¹¹¹, entrambe dipinte per il Duomo di Casalmaggiore. Le cadute qualitative, soprattutto ravvisabili nelle figure sproporzionate e sgraziate del secondo dipinto, confermano la volontà da parte del maestro di produrre opere riconducibili al suo “marchio” ma affidando tale incombenza agli aiutanti rimasti probabilmente a Cremona, liberi di firmare con il nome del maestro «*Eques Malossus Fac[ieba]t*». Tale iscrizione costituisce inoltre un termine *post quem* per la datazione dell'opera, essendo stato il Malosso insignito nel 1609 del prestigioso titolo di *Eques* proprio da Ranuccio Farnese.

Alla luce di queste informazioni ritengo dunque che la bottega cremonese sia rimasta aperta anche negli anni tra 1604 e 1619, banalmente anche solo per mancanza di testimonianze che attestino il contrario e soprattutto per la notizia tramandataci in un documento relativo all'eredità di Pietro Trotti datato 10 maggio 1605,¹¹² secondo il quale Malosso avrebbe avuto ancora residenza nella vicinia di San Clemente a Cremona in quell'anno.

¹⁰⁹ Olio su tela, 328 x 207 cm, Piacenza, Chiesa dei Cappuccini; si veda Poltronieri, op. cit., pp.215-216.

¹¹⁰ Ronchini, 1881, pp.9-10.

¹¹¹ Olio su tela, 199 x 146 cm. Iscrizioni: «*Eques Malossus Fac[ieba]t*»; Tanzi, 1999, pp.62-63.

¹¹² Miller, op. cit., p.479.

PARTE SECONDA

CAPITOLO III

Il disegno nell'*atelier* del Malosso: produzione, didattica e diffusione dei modelli.

Durante l'esposizione del precedente capitolo in merito alla formazione e l'organizzazione dell'officina del Trotti ho più volte anticipato la grande importanza ricoperta dal disegno all'interno di questa prolifica bottega, ma cosa conosciamo ad oggi della produzione grafica di questo maestro? È necessario sottolineare innanzitutto il considerevole numero di disegni che, usciti dalla scuola del cremonese, oggi popolano sorprendentemente i musei di tutto il mondo, spesso attribuiti genericamente alla cerchia del pittore a causa della difficile distinzione della mano del maestro da quella di allievi più o meno noti, se non addirittura da ignoti imitatori di ardua collocazione cronologica. Questa situazione piuttosto nebulosa è stata probabilmente la condizione che ha fino ad oggi scoraggiato gli studiosi alla realizzazione di uno studio monografico dedicato al pittore e alla sua bottega¹: l'opera grafica, in particolare, è stata trattata solo in isolati interventi relativi a singole opere o piccoli nuclei², portandomi dunque ad una necessaria cernita preliminare del copioso materiale - di conseguenza studiato solo parzialmente rispetto alla quantità giunta fino a noi - per selezionare alcuni casi utili all'analisi del lavoro svolto in officina³, obiettivo primario di questa ricerca.

¹ L'opera pittorica del Malosso è stata invece oggetto della tesi specialistica di chi scrive, organizzata nella forma di un catalogo ragionato, Poltronieri, A.A. 2009/2010.

² Di Giampaolo, 1974, Id. 1976, Id. 1977; Bora, 1973, Id. 1984, Id. 1985, Id. 1997; Tanzi, 1985, Id. 1991 b, Id. 1999 b.

³ A questo proposito rivolgo un sentito ringraziamento al Prof. Giulio Bora per aver messo gentilmente a mia disposizione il suo personale e prezioso archivio fotografico delle opere del Malosso.

In questo capitolo verranno dunque poste delle domande utili a trovare la giusta chiave per comprendere le dinamiche di bottega attraverso la produzione grafica, con la fondamentale premessa che non ci sono pervenute fonti scritte che documentino tale attività, come ad esempio i libri di bottega. È già stato anticipato inoltre che non esiste ad oggi una letteratura volta allo studio delle realtà di bottega in territorio cremonese con cui mi sia potuta rapportare, ma farò riferimento ai fondamenti metodologici citati nel capitolo I, ed in particolare verrà richiamata la linea guida tracciata dagli studi sulle botteghe di Paolo Veronese e Tiziano Vecellio⁴. In tutti e due i casi, ognuno con le proprie caratteristiche, gli studiosi hanno riconosciuto nel disegno il perno su cui è possibile impostare le più articolate riflessioni relative alla vita di un *atelier*, stessa metodologia adottata in questa circostanza. In concreto, dunque, il materiale grafico malossesco verrà qui preso in considerazione da diversi punti di vista: *in primis* come materiale utile alla formazione degli allievi, che copiavano e studiavano i fogli del loro mentore; di conseguenza come mezzo fondamentale per l'ideazione e la produzione delle opere commissionate al *magister*, frutto della collaborazione con i numerosi aiutanti che lo stesso Trotti aveva formato per far fronte alla consistente richiesta dei committenti; in ultimo come tramite per la diffusione dei modelli e dello stile dell'artista nel corso dei decenni.

Dal punto di vista metodologico, in sostanza, l'obiettivo di questo capitolo è utilizzare il disegno alla stregua di documento scritto, quasi "narrativo", al pari di un libro di bottega o di una cronaca, perché, vedremo, ogni traccia lasciata sulla carta, se letta nel modo giusto, può risultare eloquente quanto la parola.

III.I Giovan Battista Trotti disegnatore: un'introduzione al *corpus* grafico.

Già nel XVIII secolo i disegni di Giovan Battista Trotti venivano considerati oggetti d'arte degni di far parte di ricche collezioni, come lo storiografo cremonese Giambattista Zaist

⁴ Tagliaferro-Aikema, 2009; Marini-Aikema, 2014; Lüdemann, 2016.

ricorda nei suoi scritti: “I Disegni di questo rinomato Artefice, siccome lavori di gusto sopraffino, tenuti vengono in grandissimo pregio, e sono assai ricercati. Si fa perciò sommo conto di essi nelle buone Raccolte, non solamente di Cremona, Milano ed altre circonvicinie città, ma in quelle ancor più famose, che si trovano in Toscana, parlandone in tal guisa Filippo Baldinucci”⁵. E in effetti Baldinucci ricorda a proposito del Malosso che “Ebbe alcuni discepoli, e fra questi un tale Ermenegildo Lodi, che prese tanto la sua maniera, che l’opere dell’uno bene spesso si cambiano con quelle dell’altro; massimamente perché Ermenegildo si valse assai de’ disegni di lui. [...] Tornando a Gio. Batista, vedonsi di sua mano moltissimi disegni fatti con penna, tocchi d’acquarello con gran pulitezza e facilità, buon numero de’quali sono negli altrove nominati libri del serenissimo granduca, raccolti dal serenissimo cardinale Leopoldo di Toscana di gloriosa memoria”⁶.

Pur non possedendo testimonianze di un interesse collezionistico verso i disegni del Trotti durante gli anni della sua attività, sappiamo che Ranuccio Farnese, come visto nel capitolo II, riconosceva all’opera grafica del proprio pittore di corte un altissimo valore, requisendone tutti i pezzi conservati nell’*atelier* parmense al momento della morte.

La grande consistenza del *corpus* grafico prodotto dal Malosso e dal suo *entourage* è dunque prima di tutto un chiaro sintomo dell’importanza ricoperta da questo materiale come vero e proprio strumento di lavoro, più che come prodotto artistico; ma che disegnatore era il Trotti? Fino a che punto conosciamo questo aspetto della sua produzione?

È da premettere che, come anticipato, la grafica malossesca manca di qualunque discussione monografica, ma addirittura quella cremonese non è ancora stata affrontata nel suo svolgimento complessivo poiché l’attenzione dei pochi studiosi che vi si sono dedicati si è sempre concentrata sulla produzione del XVI secolo, con ampio riferimento ovviamente alla scuola dei Campi: rimane ad oggi Giulio Bora colui che ha dato avvio ai più importanti studi sulla grafica locale proponendone una sintesi dell’evoluzione attraverso l’esposizione

⁵ Zaist, op.cit. p.44.

⁶ Baldinucci, op. cit. p.

dei momenti salienti in occasione della mostra *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona* del 1997-1998⁷.

Ed è proprio Bora che osserva quanto il Trotti abbia determinato un cambiamento della grafica cremonese alla fine Cinquecento grazie al suo stile “energico ed efficace” con cui riuscì ad accattivarsi un vasto pubblico committente e condizionando di conseguenza un gran numero di epigoni per molti decenni⁸. Come vedremo in questo capitolo, ciò che ci rimane della produzione grafica di Giovan Battista Trotti è caratterizzato dalla pressoché totale mancanza di schizzi, ovvero la traduzione su carta del primissimo momento dell'*inventio*, quando le idee del pittore trovano concretizzazione su carta attraverso un tratto rapido e sommario; al contrario i suoi disegni risultano immediatamente leggibili, solidi nelle forme e altamente compiuti nel loro complesso.

Nello stesso contesto cremonese, viceversa, vediamo Giulio Campi e Camillo Boccaccino utilizzare lo schizzo come tecnica prediletta per fermare le proprie idee⁹; in particolare il Campi utilizzava lo schizzo a penna per impostare numerosi modelli di figure, ereditando la velocità del tratto e la ricerca naturalistica dallo stile del Pordenone, attivo nel Duomo di Cremona dal 1520 come frescante.

Più vicino ai modi di Parmigianino era invece Camillo Boccaccino, disegnatore molto raffinato definito da Giulio Bora “quasi astratto e evanescente”, esattamente all'opposto del Malosso. Questa modalità più libera influenzò ad un certo punto anche Bernardino Campi, nonostante, abbiamo detto, fosse solito all'utilizzo di modelli in cera per realizzare i disegni, quindi un metodo molto più statico, privo di libertà di tratto ed inventiva, tanto che per non cadere nella monotonia del proprio repertorio¹⁰ si trovò costretto ad attingere al *corpus* di Carlo Urbino, artista dedito all'invenzione più che al riutilizzo delle sue stesse composizioni e figure.

Il caso forse più interessante è però quello di Antonio Campi, che fu in grado di unire un manierismo caratterizzato da scorci vertiginosi e meticolosamente studiati a modelli

⁷ Bora, 1988, pp.13-38; Bora, 1994 a, pp.114-119; Id. Bora, 1994 b, pp.79-88; Bora-Zlatohlávek, 1995; Bora-Zlatohlávek, 1997.

⁸ Bora, 1985 p.267.

⁹ Bora, 1994.

¹⁰Bora, 1997, p.17.

ritratti dal vero o comunque con una forte resa naturalistica, così come faceva Vincenzo Campi, in linea con i vivaci soggetti di genere della loro produzione pittorica e per questo più vicini alla modalità produttiva adottata nell'Accademia degli Incamminati.

I disegni di Vincenzo sono pochi, funzionali all'opera pittorica, caratterizzati dall'essenzialità del tratto e dall'immediatezza delle forme, tecnica esemplificata da Giulio Bora nello studio a carboncino per i *Mangiatori di ricotta* nel Gabinetto dei disegni di Dresda, più vicino alla grafica veneta piuttosto che a quella lombarda¹¹. Questo studio, seppur estremamente sintetico, venne utilizzato come modello definitivo dal pittore, portandoci a dedurre che tutti i dettagli che troviamo nella tela furono realizzati solo al momento dell'esecuzione della stessa e non studiati in precedenza attraverso l'utilizzo del disegno.

Ma dunque, all'interno di un contesto tanto vario e mutevole come andò ad innestarsi la produzione di Giovan Battista Trotti? Innanzitutto dobbiamo specificare che, oltre al Nostro, fu allievo di Bernardino Campi anche Andrea Mainardi detto il Chiaveghino, il cui stile disegnativo si discosta ampiamente da quello del Malosso, essendo caratterizzato da una spiazzante essenzialità, quasi bidimensionale, costituita da contorni netti e puliti, senza definizione alcuna dei dettagli. Pur avendo una concezione grafica profondamente differente dal collega, Giovan Battista utilizza talvolta questa modalità "asciutta" per sottolineare la funzione secondaria di alcune parti nei propri disegni, come vedremo nel disegno di Vienna analizzato nel paragrafo III (figg. 36-37). Il Trotti, però, più in generale, si distacca quasi completamente dalla tradizione cremonese: oltre ad abolire quasi completamente la realizzazione di schizzi tipici di Giulio Campi, sembra non avvalersi più di modelli di cera come faceva il suo maestro, ma non sembra nemmeno proseguire in modo sistematico con l'indagine del dato naturale avviata da Antonio e Vincenzo Campi, sebbene nei propri dipinti inserisca spesso e volentieri volti di gusto ritrattistico, nonché scorci prospettici vertiginosi sicuramente ispirati dall'opera di Antonio Campi.

Resta da chiedersi, dunque, come mai la fase creativa del Malosso meno documentata sia proprio quella dello schizzo, primissima concretizzazione dell'idea nascente: a mio avviso la causa è da ricercarsi non tanto in una mancata conservazione di questi esempi, quanto in

¹¹ Bora, *idem*, p.20.

una consapevolezza del maestro di dover affidare alla bottega disegni già definiti e che sarebbero stati riutilizzati più volte, abbattendo di conseguenza il tempo dedicato all'ideazione di nuove figure con la tecnica dello schizzo. Il suo *corpus*, infatti, manca inoltre di studi di panneggi, parti anatomiche, più tipiche di Vincenzo Campi, o teste, per cui ricordiamo invece gli splendidi disegni del contemporaneo cremonese Luca Cattapane: di quest'ultimo conosciamo fogli che ritraggono volti di putti, bambini, anziani, delineati con una maestria che evidenzia però un grande scarto qualitativo tra l'abilità pittorica e l'abilità grafica che può esistere in uno stesso artista.

Infine, in accordo con l'idea di Giulio Bora¹², è possibile concludere che Malosso, soprattutto dagli anni Novanta, possa aver rivolto l'attenzione verso modelli centroitaliani a giustificazione della potenza e della monumentalità che lo distinguono e che verranno perpetrati, seppur debolmente, dai suoi allievi ed epigoni per molti decenni¹³. Ad oggi non è documentato un viaggio in centro Italia dell'artista cremonese, ma sappiamo per certo di un contatto ravvicinato avuto con alcuni pittori marchigiani arrivati a Cremona per affrescare la chiesa di San Pietro al Po nel 1595: Giorgio Picchi e Orazio Lamberti. Del primo in particolare, dobbiamo ricordare che fu attivo nei cantieri vaticani prima di dedicarsi alla decorazione ad affresco all'abside e al presbiterio della chiesa cremonese con il *Martirio e le Storie di san Pietro*, proseguendo così l'impresa iniziata dal Trotti nella stessa chiesa qualche anno prima e terminata successivamente da Ermenegildo Lodi, terreno fertile dunque per un probabile scambio di informazioni e materiale avvenuto tra questi artisti.

III.II Carta e penna in bottega: il ruolo del disegno.

È possibile comprendere l'importanza del disegno nella gestione di una bottega d'artista, pittore, scultore o magari orafo, a partire dalla sua conservazione dal momento stesso in cui

¹² Bora, 1994.

¹³ Si veda Conclusioni e risultati a confronto: "Le botteghe del Malosso", per alcuni confronti e ipotesi sui modelli del centro Italia.

veniva prodotto, poiché gelosamente custodito all'interno dell'*atelier* affinché venisse riutilizzato con diverse finalità.

Questa pratica, tipica delle botteghe rinascimentali, è ben documentata a partire dai libri di disegni dei grandi maestri del XV secolo¹⁴, e, relativamente alla presente ricerca, testimoniata sia nei documenti che riguardano la donazione di Bernardino Campi a favore del Malosso¹⁵, sia nell'inventario dei beni di quest'ultimo¹⁶, in cui si annota una sorta di archiviazione dei disegni del maestro all'interno di bauli di legno, esattamente ciò che ci viene riportato anche a proposito di Paolo Veronese e ciò che si ritiene fosse usuale nell'officina tizianesca per mantenere il materiale sempre a disposizione dell'intera *équipe*.

È proprio sull'area veneta che si concentrano gli studi di Francis Ames-Lewis¹⁷ a proposito della pratica dei maestri di fornire agli aiuti i disegni per la realizzazione di dipinti, con lo scopo mantenere un'omogeneità stilistica. Lo studioso sottolinea come tale processo abbia caratterizzato le botteghe di Gentile Bellini e Vittore Carpaccio, i cui primi schizzi venivano tramutati in un dettagliato modello finale per essere suddiviso in maniera rigorosa tra gli aiutanti, particolarmente indispensabili per la realizzazione degli estesi cicli narrativi tipici dell'area veneziana. È con Giovanni Bellini che si consolida, però, la progettazione di intere composizioni attraverso l'inserimento di figure-tipo di repertorio, modalità che, appunto, diventò in seguito usuale per molti artisti al fine di velocizzare l'esecuzione dei lavori. Questo processo non era estraneo nemmeno all'artista che per eccellenza si dedicava allo studio e alla sperimentazione, ovvero Leonardo da Vinci, come è stato dimostrato da Kwakkelstein analizzando, ad esempio, le pose dei personaggi ideati per l'*Adorazione dei Magi* e ritrovandole nell'*Ultima Cena*¹⁸ e la *Battaglia di Anghiari*.

Per tornare in area veneta e avvicinandoci cronologicamente al periodo di attività del Trotti, ricordiamo che la stessa modalità venne adottata anche da Paolo Veronese e messa in luce in occasione dei più recenti studi rivolti all'artista¹⁹. Per quanto concerne l'elaborazione

¹⁴ Si veda Kwakkelstein-Melli, 2011.

¹⁵ Cfr. Appendice, Documenti Capitolo II, Documento 1.

¹⁶ Cfr. Cadoppi-Dallasta, op. cit., p.97.

¹⁷ Ames-Lewis, 1990, pp.657-686.

¹⁸ Kwakkelstein, 2011, pp.75-191.

¹⁹ Dalla Costa, 2014 a.

grafica, dunque, il *modus operandi* di Veronese è stato analizzato nel dettaglio per capire come potesse questo maestro fornire il materiale definitivo ai diversi aiutanti: le prime idee venivano messe su carta attraverso schizzi veloci e articolati, generalmente con penna e inchiostro su carta marrone chiaro e acquerellature; i dettagli delle composizioni venivano poi studiati a carboncino e biacca su carta azzurra ponendo particolare attenzione agli effetti luministici e volumetrici; venivano in seguito realizzati dei veri e propri modelli, ovvero composizioni particolarmente finite che dovevano mostrare l'aspetto generale dell'opera, solitamente eseguiti a penna e inchiostro acquerellato su carta colorata e rialzi in biacca. Come vedremo, questo tipo di materiale, certamente utilizzato più volte in bottega per la preparazione dei dipinti, è riscontrabile in numero significativo nel *corpus* malossesco in forma di fogli quadrettati con studi di composizioni intere, mentre pochi ne rimangono di Veronese, forse proprio per l'usura dei fogli stessi.

Diversa era la funzione dei cosiddetti *ricordi*, ovvero modelli da riutilizzare successivamente anche attraverso rimaneggiamenti: appare ormai assodato che pittori come Veronese e Tiziano, conservassero in bottega alcuni disegni "*passee partout*", da utilizzare più volte anche con valenza diversa all'interno dei vari dipinti; modalità questa che riguarda sicuramente anche l'organizzazione della bottega del Malosso vista la costante ripetizione delle stesse figure in molte opere, spesso variandone solamente gli attributi distintivi.

Un esempio eclatante di tale riutilizzo è costituito dalla diffusa ripetizione del gruppo della Madonna con Bambino, talvolta resa con qualche variazione, presente in numerose pale d'altare di Giovan Battista Trotti, spesso ripreso in maniera letterale anche dai cosiddetti pittori malosseschi, come una sorta di marchio di fabbrica, un elemento distintivo dello stile di questo maestro (figg. 20-24). La bottega doveva dunque essere necessariamente provvista di diversi modelli realizzati direttamente dal maestro per queste figure, che stranamente non ci sono pervenute nella loro fase preparatoria, probabilmente proprio per un continuo riutilizzo che ha portato al degrado dei fogli stessi.

Si può ipotizzare che il modello standardizzato di Madonna con Bambino elaborato dal Malosso ricoprisse la stessa funzione individuata nella *Testa di Madonna*²⁰ (1520 ca.) di

²⁰ Inv. 12898 F, matita nera o carboncino, e gessetto bianco su carta cerulea, 307x207 mm.

Francesco Vecellio conservata agli Uffizi, in cui Peter Lüdemann²¹ ha identificato il prototipo grafico per molti dipinti religiosi realizzati dalla bottega di Tiziano; ancora una volta, quindi, si evince il primato del disegno come mezzo per l'organizzazione generale di una vera e propria impresa d'arte, da cui deriva quindi la possibilità di affidare ai collaboratori la realizzazione in maniera quasi seriale di uno stesso soggetto.

Ma anche per Jacopo Bassano il discorso non sembra essere differente: Ballarin²² arriva alla conclusione che quando Bassano tracciava un disegno di figura era già funzionale al risultato finale del dipinto, producendo fogli ben distinti tra gli studi di figura funzionali e quelli sperimentali. Questa ultima finalità scompare nel figlio Leandro, con il quale lo studio di figura diventa solamente funzionale: ciò, spiega Ballarin, accadde perché Jacopo aveva approntato un sistema di produzione volto ad economizzare i tempi che portò però i figli ad essere dei meri esecutori. Un esempio è costituito dal *corpus* di disegni ascritti a Jacopo Bassano conservati agli Uffizi ed eseguiti a gesso e acquerello, per i quali viene ipotizzata la concezione sia relativa ad uno specifico dipinto ma anche come materiale di bottega per una futura produzione "in serie".

Il concetto di riutilizzo dei disegni è comune anche all'opera di Tintoretto, ben esemplificata in un caso particolarmente significativo da Caroline Brooke²³ a proposito di uno *Studio di figura maschile* conservato agli Uffizi. Questo studio di figura, preparatorio prima per un *Filosofo* dipinto nella Biblioteca Marciana di Venezia e successivamente per un *Profeta* nell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco, risulta chiaramente utilizzato in almeno due occasioni per le evidenti modifiche apportate direttamente al disegno, rimaneggiato sopra la quadrettatura, modificandone anche le proporzioni.

Segnalo infine gli studi pubblicati a proposito del riutilizzo dei disegni all'interno della bottega di Andrea del Sarto²⁴, del quale sono stati analizzati sia alcuni cartoni preparatori che presentano i contorni incisi, sia alcuni dipinti con forti affinità compositive. Dallo studio del materiale Julian Brooks è giunto alla conclusione che l'artista riutilizzasse

²¹ Lüdemann, 2016, pp.109-110.

²² Ballarin, 1969, 1971.

²³ Brooke, 2008, pp.677-680.

²⁴ Brooks, 2015, pp.13 e segg.

costantemente i propri cartoni, o parte di essi, probabilmente insieme anche a cartoni di parti del corpo, singole figure o panneggi che gli aiutanti potevano combinare a seconda delle esigenze per comporre nuove e differenti opere pittoriche.

In conclusione era sostanzialmente la norma nelle botteghe rinascimentali usufruire di repertori consolidati al fine di ridurre i tempi dedicati all'*inventio* da parte del maestro, ma certamente anche per rendere riconoscibile la propria bottega attraverso caratteri distintivi immediatamente visibili. In ultima battuta, questi repertori servivano anche come materiale didattico agli allievi che frequentavano la bottega a scopo formativo, copiando meccanicamente i modelli approntati dal loro mentore, garantendo così, una volta formati, sia un'omologazione stilistica che una conseguente continuità dell'impresa.

III.III Il disegno come mezzo didattico.

Già nel XV secolo l'attività didattica svolta nelle botteghe artistiche era basata sul disegno, "*fondamento e teorica*" secondo Ghiberti, come ricorda Lucy Whitaker in un saggio del 2001 a proposito della ripetizione dei modelli di grandi maestri fiorentini del Quattrocento quali Antonio Pollaiuolo e Maso Finiguerra²⁵. La studiosa analizza la pratica di copiatura dei disegni di questi artisti da parte dei loro assistenti di bottega, riprendendo altresì i risultati esposti da Ames-Lewis nel 1998²⁶ a proposito di Benozzo Gozzoli, nel cui libro dei disegni di Rotterdam appare evidente questo metodo didattico; ricordiamo inoltre che negli *atelier* di questi maestri ci si dedicava allo studio della figura umana e la resa dei panneggi con l'ausilio di modelletti in gesso, che, come, abbiamo detto, ad un secolo di distanza era ancora peculiarità della scuola di Bernardino Campi. Negli scritti che lo stesso cremonese ci ha tramandato si legge che durante i tre anni di apprendistato previsti la pratica di copiare i disegni era il primo passo per avviarsi all'arte pittorica, per integrarsi nei meccanismi della

²⁵ Whitaker, 2011, pp.153-173.

²⁶ Ames-Lewis, 1998, pp.26-44.

produzione della bottega e dunque successivamente affrancarsi dal maestro. In quel periodo anche Cremona a valeva ancora l'antico precetto di Cennino Cennini di scegliere un solo maestro ed imitarne lo stile partendo proprio dal disegno: "...ma per chonsiglio io ti do: ghuarda di pigliare sempre il miglior e quello che à maggior fama; e, seghuitando di di in di, contra natura sarà che a tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria; però che se tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciaschuna maniera ti stracierà la mente"²⁷.

E certamente gli allievi del Trotti seguivano alla lettera tale regola, copiando i modelli, imitando la maniera e attenendosi letteralmente allo stile del loro insegnante, producendo esercizi didattici che oggi possiamo identificare come inequivocabile testimonianza dell'attività formativa nella scuola malossesca.

Un esempio della citata abitudine di copiare i modelli presenti in bottega è costituita dallo *Studio di Profeta* del Museo Tosio Martinengo di Brescia (fig. 25)²⁸, certamente ascrivibile al Malosso, che ha avuto la palese funzione di modello per quello conservato in Biblioteca Ambrosiana (fig. 26)²⁹: il foglio autografo è stato realizzato a matita nera ripassata a penna e inchiostro marrone, tracce di disegno non ripassato delineano parte del panneggio e dell'anatomia, che infatti non compaiono nella versione dell'Ambrosiana, dove invece il panneggio che cade sul petto è più preciso e definito, provandone così la natura di copia. In generale nella versione dell'Ambrosiana i contorni sono molto più marcati, le ombreggiature tratteggiate con più decisione e precisione. Benché il disegno del maestro presenti una quadrettatura, più marcata nella zona del Profeta e meno nell'area circostante, non conosciamo oggi l'opera pittorica corrispondente.

²⁷ Cennini, sec. XV, capitolo XXVII, ed. a cura di Frezzato, 2004, p.80.

²⁸ G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, matita nera ripassata a penna e inchiostro marrone, carta bianca ingiallita, screpolata e macchiata in più punti, con evidente piegatura, controfondato, 16x12,2 cm, inv.74, Gabinetto dei disegni Tosio Martinengo, Brescia. Ci sono tracce di inchiostro moderno lungo i bordi, tracce di matita rossa sotto il piede del santo. Sul verso è segnato il numero d'inventario 74 a matita, in basso a destra. Il disegno è stato pubblicato la prima volta in Nicodemi 1921, come frescante lombardo del XVIII secolo, attribuito a Malosso da Pouncey e reso noto da Di Giampaolo, 1977, pp.28-31.

²⁹ Cerchia di G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, penna e inchiostro bruno su carta marrone chiaro, scritta sul verso "K. Malosso", tre angoli tagliati, 14,2x11 cm, inv. F 254 inf. n. 1319, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

È possibile ascrivere il foglio milanese a quella categoria che John Shearman³⁰, a proposito della cerchia di Raffaello, chiama *facsimile*, giunti a noi numerosi proprio perché ad un originale corrispondevano numerose copie realizzate da allievi con finalità d'apprendimento.

Stessa natura è dunque ipotizzabile per il *San Giovanni Evangelista* degli Uffizi (fig. 28)³¹, copia di un foglio di medesimo soggetto conservato al Louvre (fig. 29)³²; o il *Profeta* di scuola malossesca passato all'asta nel 2013 (fig. 31)³³, copia del bellissimo *Profeta* degli Uffizi (fig. 30)³⁴, preparatorio per il già citato affresco di Piacenza e da cui entrambi i disegni differiscono nella decorazione del peduccio (fig. 29).

Più complessa ma ancora più significativa per comprendere le modalità produttive dell'artista e il suo metodo d'insegnamento è la vicenda che coinvolge il gruppo di disegni relativi alla *Deposizione di Cristo* della Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona (fig. 35)³⁵, il cui progetto per l'intera composizione è oggi conservato nella Galleria Nazionale di Parma (fig. 32)³⁶: un disegno quadrettato, modificato al momento della sua traduzione su tela nella figura di San Giovanni Battista, che ritroviamo effettivamente identica nello *Studio per San Giovanni Battista* oggi conservato in una collezione privata parmense (fig. 34)³⁷. Probabilmente questa figura venne ri-ideata in corso d'opera ma non direttamente dal maestro, a cui è ascrivibile il disegno appena citato e utilizzato come versione definitiva, ma

³⁰ Shearman, 2007, p.89.

³¹ Cerchia di G.B. Trotti, *San Giovanni Evangelista*, penna e inchiostro bruno su carta marrone chiaro, inv.13200 F, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, Firenze.

³² G.B. Trotti, *San Giovanni Evangelista*, penna e inchiostro bruno su matita nera e sanguigna, su carta marrone chiaro, controfondato, inv.21702, 292 x 230 mm, Gabinetto dei disegni e delle stampe del Louvre, Parigi.

³³ Cerchia di G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, penna e inchiostro bruno, 26 cm x 23 cm, Artemisia auctions, Parigi, 24 giugno 2013.

³⁴ G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, penna, acquerello grigio e biacca, su carta bianca, quadrettato a matita nera, parzialmente controfondato, 293x224 mm, inv.778 E, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, Firenze.

³⁵ G.B. Trotti, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 1599, Olio su tela, 245 x 164 cm, Pinacoteca Ala Ponzone, Cremona, inv.124, iscrizione: «Jo[anne]s Bapta. Trottus dictus Malossus Cremon[ensi]s faciebat anno à Morte Redemptoris 1566».

³⁶ G.B. Trotti, *Studio per Deposizione*, penna, inchiostro e acquerellato grigio su carta bianca, quadrettatura a matita nera, inv.627, 360x231 mm, Galleria Nazionale di Parma, (Cfr. Di Giampaolo, 1974, 1974, p.27 fig. 14).

³⁷ G.B. Trotti, *Studio per San Giovanni Battista*, penna e inchiostro, acquerellato a seppia su carta nocciola, tracce di quadrettatura, 175x116 mm, collezione privata parmense; Cfr. Finarte, *Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Milano, 21-22 aprile 1975, p.19, n° XVIII; M. Di Giampaolo, 1977, p.30, tav.25 (il disegno è detto appartenente alla collezione Consigli); Cirillo, 2008, p.22; fig.18.

a partire dallo *Studio per San Giovanni Battista* conservato agli Uffizi (fig. 33)³⁸, quasi identico a quello parmense ma di qualità evidentemente inferiore e dunque ascrivibile ad un allievo. In questo caso il processo didattico non si manifesta quindi in una semplice attività di copiatura ma in un più avanzato procedimento inventivo: ritengo infatti che il Trotti debba aver affidato lo studio per questa modifica ad un allievo, che aveva sicuramente a disposizione il progetto generale dell'opera ed era ormai completamente aderente alle abitudini grafiche malossesche, almeno da quanto si evince dalla scelta dei *media* utilizzati, vale a dire penna, inchiostro e acquerello. Nella variazione proposta al suo mentore, l'apprendista ha mantenuto la posizione del piede e del ginocchio del San Giovanni e la mano del Cristo presenti nel disegno d'insieme, modificati in seguito dal maestro nel disegno degli Uffizi ed effettivamente corrispondenti alla versione finale.

Riprendendo gli studi di Gail Feigenbaum³⁹, in questo caso è possibile proporre un confronto con ciò che accadeva all'incirca negli stessi anni nell'Accademia dei Carracci a Bologna: benché la studiosa parli di modelli ritratti al naturale, metodo differente rispetto a quello analizzato, viene esposto un processo ideativo e produttivo simile a quello relazionato per la *Deposizione* del Malosso. Infatti viene spiegato che nella *Flagellazione di Cristo* di Ludovico Carracci⁴⁰ è presente una figura che deriva da un disegno realizzato probabilmente da un allievo, essendo la versione finale del dipinto solo leggermente diversa per inclinazione rispetto ad un disegno della stessa figura, non quadrettato, conservato agli Uffizi. La studiosa suppone quindi che, successivamente ad un momento di studio collettivo di modelli al naturale, i disegni degli allievi venissero poi utilizzati dai maestri per eseguire i dipinti, andando così a rivestire una duplice funzione, quella didattica e quella esecutiva, concludendo più in generale che per i Carracci la collaborazione nel momento dell'invenzione, oltre che in fase esecutiva, fosse una consuetudine, ma riconoscendo tale approccio come una novità circoscritta solamente a quest'Accademia. Negli stessi anni, invece, sembra dunque che una didattica-collaborazione simile venisse adottata anche nella

³⁸ Cerchia di G.B. Trotti, *Studio per San Giovanni Battista*, penna e acquerellato grigio-azzurro su carta bianca ingiallita, inv.13189 F, 188x158 mm, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze; Cfr. G. Bora, 1973, p.19.

³⁹ Feigenbaum, 1990, Id. 1992, Id. 1993, Id. 2014.

⁴⁰ Feigenbaum, 1993, p.173.

bottega del Malosso, aprendo all'idea che potesse essere in realtà una prassi didattica molto più diffusa di quanto pensiamo.

Feigenbaum, infatti, pone in antitesi la metodologia di lavoro ideata dai Carracci a quella instaurata nelle più tradizionali botteghe attive negli stessi anni, prima fra tutte quella dell'autoritario Denys Calvaert, basata su un sistema strettamente gerarchico e quasi autoritario. Come verrà approfondito nel capitolo conclusivo, l'apertura e l'innovazione dell'Accademia degli Incamminati è chiaramente differente dall'impostazione della bottega del Malosso, ma, alla luce della presente ricerca, è possibile dire che ci sono diversi punti di contatto che pongono il Trotti come un maestro all'avanguardia rispetto ai contemporanei cremonesi e lombardi.

Questo coinvolgimento dei collaboratori in fase progettuale è stato individuato anche nella bottega di Paolo Veronese⁴¹ per la realizzazione dell'*Incoronazione della Vergine* delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, per il quale il maestro, dopo aver approntato uno studio della composizione, pare abbia affidato alla bottega il compito di rivedere e studiare alcuni personaggi e per cui fu preso in considerazione nella versione finale lo *Studio per Cristo* di Benedetto Caliari, foglio conservato nel Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam.

Un particolare che ci riporta nuovamente dalla bottega del Malosso a quella di Ludovico Carracci è un evidente “taglia e incolla” che vede in causa la testa del San Giovanni, dunque una figura la cui genesi è da subito risultata problematica per il Malosso e per questo oggetto dei rimaneggiamenti sopra esposti. Come ampiamente spiegato dalla Feigenbaum⁴², era assolutamente frequente tra le pratiche di Ludovico Carracci la realizzazione dei disegni funzionali ad un dipinto attraverso il riutilizzo di porzioni di disegni già eseguiti in precedenza, tagliando parti di essi ed incollandole sul foglio in elaborazione, almeno a partire dal 1608.

Nel caso del nostro San Giovanni sono evidenti ad occhio nudo i contorni della carta incollata e alcune imprecisioni delle linee del disegno, che non combaciano perfettamente.

⁴¹ Dalla Costa, 2014 b, p.320-321.

⁴² Feigenbaum, 2014.

Questa pratica, che la Feigenbaum dice molto rara, viene riscontrata dalla studiosa in un disegno del 1578 del pittore fiammingo Giovanni Stradano e in un foglio di Rembrandt datato 1639, mentre i due casi che testimoniano questo metodo nel Malosso hanno una datazione ben precisa, ovvero la *Deposizione* del 1599 e il progetto per l'*Immacolata Concezione* (fig.38), che vedremo a breve, del 1591, documentando così questa pratica certamente per tutti gli anni Novanta e dunque precedentemente al Carracci.

Un'altra questione molto interessante porta invece ad aprire una parentesi su un'abitudine di Paolo Veronese, le cui opere, come abbiamo detto, prevedevano una massiccia prestazione degli assistenti, i quali ricavavano il modello dai disegni preparatori del maestro e li trasferivano su tela, tutto sotto l'approvazione finale del capobottega, al quale non restava che accertarsi dell'uniformità qualitativa finale⁴³. Un comportamento inedito per l'area veneta è stato però messo in risalto da Thomas Dalla Costa nel 2014⁴⁴, sottolineando come il maestro, per ottenere il risultato desiderato, fosse solito scrivere sui disegni indicazioni in corrispondenza delle figure delineate, in modo da consegnare ai suoi collaboratori dei disegni "parlanti", inequivocabili, affinché il lavoro venisse svolto nella maniera più vicina possibile all'idea originale.

Ad oggi conosciamo un solo disegno del Malosso in cui compaiono indicazioni pratiche, ovvero lo *Studio per una Presentazione al Tempio* conservato all'Albertina di Vienna (figg. 36-37)⁴⁵, preparatorio per una porzione di una lunetta, probabilmente dipinta ad affresco, purtroppo non identificata. Sul foglio, insieme ad altre iscrizioni palesemente moderne, compare sotto la figura maschile barbuto la frase "va abassato S° Giosepo fino alla piante", accompagnato della sagoma del piede nella posizione in cui avrebbe dovuto essere eseguita. Questa scritta, che innanzitutto ci informa che il personaggio in questione è un San Giuseppe, potrebbe essere un promemoria che il pittore fece per se stesso, ma più probabilmente potrebbe trattarsi di un'indicazione rivolta al collaboratore che avrebbe dovuto eseguire il dipinto utilizzando il disegno già quadrettato se non addirittura una nota scritta dallo stesso

⁴³ Huber 2005, pp.397-400.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 417; T. Dalla Costa, 2014, p.320.

⁴⁵ G.B. Trotti, *Studio parziale per Presentazione al Tempio*, penna e inchiostro bruno e acquerellature marroni, quadrettato a matita nera, inv.2789, 30 x 22,5 cm, Biblioteca Albertina di Vienna.

aiutante. Essendo questo foglio l'unico caso tra i disegni ad oggi noti, non ritengo sia da identificare la modalità descritta come una pratica abituale nella bottega del Malosso, ma certamente apre all'ipotesi dell'utilizzo di questo tipo di comunicazione tra maestro e allievo anche nella scuola del cremonese.

Infine, come anticipato nel paragrafo I, in questo studio preparatorio troviamo l'utilizzo della modalità grafica appartenente al collega Andrea Mainardi, con l'inserimento di una porzione di figura secondaria con il solo delineamento dei contorni, solo per ricordarne la collocazione.

III.IV Dall'*inventio* alla tela: il caso dell'*Immacolata Concezione* in Santa Maria della Steccata a Parma.

Il 25 giugno 1591 Giovan Battista Trotti venne ufficialmente incaricato dal canonico Teodoro Burla e dal fratello Silvio di dipingere una pala raffigurante l'*Immacolata Concezione* per la chiesa di Sant'Agostino a Piacenza (fig. 38), accompagnata da quattro quadretti ad oggi dispersi raffiguranti alcuni Misteri del Rosario, da collocare nella cappella intitolata alla famiglia del religioso. La commissione è interamente documentata dal contratto rogato dal notaio piacentino Girolamo Arcelli, ritrovato da Giorgio Fiori nell'Archivio di Stato di Piacenza⁴⁶ e pubblicato da Ferdinando Arisi nel 1983⁴⁷. Poiché la chiesa venne chiusa nel 1798, la tela venne spostata nel 1931 nel piccolo oratorio dell'Istituto delle Vincenzine a Parma ed in seguito nella chiesa di Santa Maria della Steccata, dove ancora oggi è conservata. Il contratto prevedeva nella stessa cappella anche la realizzazione di una Vergine Annunciata con un Angelo annunciante e due profeti ad affresco, oggi pressoché illeggibili⁴⁸ e non

⁴⁶ ASPc, Notarile, rog. Girolamo Arcelli, 25.VI.1591.

⁴⁷ Arisi, 1983, p.97-103, documenti pp.102-103.

⁴⁸ Informazione avuta dal Prof. Ferdinando Arisi, che ha testimoniato una sciagurata lavatura con getto d'acqua direttamente sulle pareti dipinte avvenuta in occasione dei restauri intrapresi tra 1960 e 1961; l'episodio è ufficialmente riportato in un documento che ho rinvenuto nell'Archivio della Soprintendenza di Parma e Piacenza, inviato il 12 ottobre 1961 dall'allora Soprintendente alle gallerie e alle opere d'arte di Parma e Piacenza, Augusta Ghidiglia Quintavalle, al soprintendente ai monumenti di Bologna e al direttore della soprintendenza ai monumenti di Parma. In questa comunicazione ufficiale la Prof.ssa Quintavalle lamenta di non essere stata avvisata dell'avvio dei lavori di restauro nella chiesa piacentina di Sant'Agostino e di aver

liberamente visibili poiché la chiesa di Sant'Agostino appartiene al Demanio che non consente l'accesso agli studiosi.

Per quanto riguarda i tempi di consegna sappiamo invece che ancora una volta Malosso eseguì le opere in grande ritardo, essendo la pala d'altare firmata e datata *Jo. Baptista Trottus dictus Malossus Cremonensis, faciebat anno a Partu Virginis 1594*, dunque tre anni dopo la stipula del contratto e i tempi stabiliti da esso.

L'iconografia dell'Immacolata Concezione qui proposta risulta piuttosto complessa, ed evidentemente dettata dal committente, che ha richiesto anche un'esplicitazione del soggetto attraverso i cartigli posti agli angoli inferiori della tela che citano la profezia di Salomone nel Libro dei Proverbi: «Ab aeterno ordinata sum et ex antiquis ante quam terra fieret» «Necdum erant abissi et ego iam concepta eram», ovvero “Dall'eternità sono stata costituita, fin dal principio, dagli inizi della terra”. “Non c'erano ancora gli abissi ed io ero già concepita”⁴⁹. Secondo tale assunto, la Vergine era dunque già stata concepita nella mente divina prima della Creazione e dunque simbolicamente rappresentata dormiente a fianco di Dio Padre quando ancora “..la terra risultò essere informe e vuota e c'erano tenebre sulla superficie delle acque dell'abisso” (Genesi 1:2), abisso raffigurato in fondo a tutta la composizione tela, dove troviamo il Caos e gli angeli con i simboli della Passione.

Delle due tele piacentine eseguite dal Malosso con soggetto l'*Immacolata* Concezione, quella in esame per la chiesa di Sant'Agostino e la già menzionata pala per la chiesa di San Francesco, si occupò nel 1960 Padre Giuseppe Toscano ne *Il pensiero cristiano nell'arte*⁵⁰, definendo uniche nell'iconografia cristiana queste due rappresentazioni, specificando la funzione dei diversi personaggi che compaiono nella versione del 1591: la Vergine riposa sul cuore di Dio, mentre gli angeli tutti attorno sono pronti ad eseguire gli ordini per la creazione; quattro figure hanno una bilancia in mano, perché, riporta Toscano,

osservato i risultati del pessimo trattamento eseguito sugli affreschi del Malosso: “ho constatato che alcuni affreschi, specie quelli nel transetto destro, erano stati brutalmente svelati; ed ho appreso che gli operai hanno [...] semplicemente lavato i dipinti che al caso sono purtroppo non a buon fresco ma completati a tempera, per cui i verdi e gli azzurri sono in buona parte sciupati.”

⁴⁹ Libro dei proverbi, 23-24.

⁵⁰ Toscano, vol.II, pp.96-98.

Dio ha fatto tutto *in pondere et mensura*, e dunque da identificarsi con i quattro elementi: l'etere, il fuoco, la terra e l'acqua.

Al di là di un interessante particolarità iconografica rappresentata dalla tela parmense, questa *Immacolata Concezione* è fondamentale nell'economia del discorso che sto affrontando sulla bottega del Trotti poiché è senza dubbio l'opera di cui ci sono pervenuti più studi preparatori, utili a documentare le diverse fasi di elaborazione del dipinto e dunque di enorme importanza per comprenderne il processo creativo e produttivo, reso eccezionalmente interessante anche dalle notizie storiche appena esposte.

Fu Mario Di Giampaolo a rendere noti nel 1974⁵¹ ben due progetti grafici da mettere in relazione a questa tela conservati nella Galleria Nazionale di Parma: nel contratto stipulato tra il pittore e i religiosi venne infatti accordata l'accettazione dell'opera dall'artista a patto che il pittore modificasse il disegno proposto "...ritirando però la Madonna un poco in discosto da Dio Padre...". Al momento della stesura del contratto, un primo progetto per la tela doveva quindi essere già stato realizzato dall'artista e visionato dai committenti, che avevano dunque approvato l'impianto generale tranne la posizione della Vergine. Un primo disegno d'insieme dovrebbe dunque corrispondere alla versione rifiutata dagli agostiniani per la collocazione sconveniente della figura della Madonna addormentata tra le gambe dell'Eterno, quindi corretta in una seconda versione in cui la Vergine gli si appoggia al petto, realizzata con tratto più veloce e abbozzato, ma con alcune diversità che verranno effettivamente mantenute nella tela, come vedremo ora nell'analisi di entrambi i fogli.

Nel documento viene specificato che questa fase progettuale era economicamente a carico dell'artista, un po' come un odierno preventivo gratuito prima di affidare un lavoro ad un professionista, e forse anche per questo la seconda versione appare meno dettagliata, proprio per un impiego di tempo non retribuito. Si specifica invece che sarebbero stati pagati a parte la tela e il telaio, mentre non vengono menzionati i pigmenti; si citano invece le cibarie per il pittore e anche per i suoi due aiutanti chiamati per l'esecuzione dei dipinti su muro. I pagamenti per le opere vengono accordati in base allo stato di avanzamento dei lavori, da terminare in un anno a partire dal giorno della stipula dell'accordo, e "Che il tutto s'abbia

⁵¹ Cfr. Di Giampaolo, 1974, p.19.

da fare per detto Signor Gian Battista eccellentemente più che sia possibile et con somma diligenza a tutto suo potere dell'ingegno et intelletto suo...”, frase questa che rispecchia a pieno il pensiero dell'arte pittorica come disciplina intellettuale sulla base del modello di *doctus artifex* trattato nel Capitolo II, paragrafo III.

Tornando alla progettazione del dipinto, è possibile affermare che all'interno della produzione malossesca non vi è un'altra opera il cui processo creativo sia documentato così analiticamente nei suoi diversi stadi, attraverso la sopravvivenza di ben sette disegni che possono essere indubbiamente riferiti a questo dipinto, a partire, appunto, dai due progetti d'insieme menzionati, fino a diversi studi di singole figure o gruppi.

Dobbiamo dunque immaginare che il Trotti, una volta ricevuta la commissione da Teodosio Burla, avesse lavorato a progetto dell'*Immacolata Concezione* affrontando una tematica a cui l'artista non si era mai accostato e per la cui realizzazione deve essersi dunque necessariamente affidato alle indicazioni iconografiche dettate dall'agostiniano, definito *sacrae teologiae doctor* proprio nel contratto sopracitato. Il primo progetto è dunque da riconoscersi nello *Studio per Immacolata Concezione* (fig. 39)⁵² in cui l'intera composizione viene presentata in maniera piuttosto dettagliata, sia nel suo insieme che nei singoli personaggi, con la massima precisione nella definizione del gruppo centrale di Dio Padre e la Vergine. E proprio queste due figure furono rifiutate dal committente, la cui posizione venne ritenuta poco conveniente per la sistemazione della Vergine tra le gambe dell'Eterno, mentre sarebbe stato più consono posizionarla al suo fianco, così come infatti appare nella seconda versione, quella accettata dal Burla ed effettivamente corrispondente alla tela (fig. 40)⁵³.

Il disegno rivisto e corretto appare stilisticamente molto differente dal primo, rispetto al quale, pur mantenendo la consueta tecnica a penna e inchiostro e acquerellature grigie, sembra essere stato eseguito più velocemente, in gran parte delineato solo nei contorni,

⁵² G.B. Trotti, *Studio per Immacolata Concezione* (erroneamente inventariato con il titolo *Paradiso*), penna e bistro con acquerellature a inchiostro grigio su carta bianca, inv.516/3, 357x245 mm, Galleria Nazionale di Parma. Erroneamente Di Giampaolo, op.cit., identifica questo foglio come disegno preparatorio per la pala di stesso soggetto dipinta per i francescani nel 1603; la corretta identificazione si trova in Bora, 1980, pp.66-67.

⁵³ G.B. Trotti, *Immacolata Concezione* (erroneamente inventariato con il titolo *Paradiso*), penna e inchiostro seppia, acquerellature a inchiostro grigio su carta bianca, inv.630, 382x254 mm, Galleria Nazionale di Parma.

probabilmente perché l'idea completa e dettagliata era già stata accettata e le modifiche richieste erano sufficientemente dettagliate. Ciò che però risulta immediatamente visibile sono le ampie porzioni di foglio tagliate e incollate, modalità ideativa già spiegata nel paragrafo III: probabilmente per l'urgenza di presentare il nuovo progetto, forse anche per risparmiare materiale, tutte le figure di angeli che fungono da quinta scenica ai lati della composizione sono stati assemblati alla parte centrale incollando i fogli lungo i contorni, riutilizzando parte di uno studio differente, se non addirittura di una primissima versione della stessa pala, precedente a quella presentata al committente. Nel dipinto vennero poi mantenute queste quattro figure, di dimensioni maggiori rispetto alle altre, ai quattro angoli della tela, con l'intento di racchiudere la rappresentazione entro una sorta di cornice angelica. La composizione, in ogni caso, probabilmente ideata insieme al committente, non presenta sostanziali variazioni, rimanendo infatti suddivisa in due registri principali: Dio Padre con la Vergine dormiente attorniatati da una schiera di angeli in quello superiore, altre schiere di angeli musicanti e portanti i simboli della Passione in quello inferiore, sotto il quale si apre una sorta di terzo registro, ovvero uno scenario primordiale, appena visibile attraverso le nuvole e solo vagamente accennato nei due disegni preparatori. Si tratta di una rappresentazione della Terra prima della sua creazione, immaginata come un ammasso informe di fuoco, terra e pietre, vale a dire quello che possiamo chiamare il Caos primordiale, come spiegato precedentemente.

Ma veniamo ora agli studi preparatori per le singole figure, prendendo in considerazione prima quelli definitivi, corrispondenti alla versione dipinta su tela, per poi procedere a ritroso fino ad individuare alcuni schizzi che rappresentano eccezionalmente l'elaborazione delle primissime idee del maestro.

Per il gruppo centrale di Dio con la Madonna⁵⁴ possediamo un foglio conservato al British Museum di Londra (fig. 43), realizzato a matita nera e gesso bianco, per una definizione delle luci e delle ombre, che presenta una quadrettatura a matita rossa, segno della successiva riproduzione in dimensioni maggiori. Lo stesso stadio di elaborazione appartiene al gruppo

⁵⁴ G.B. Trotti, *Dio Padre e la Vergine*, matita nera e gesso bianco, su carta marrone, quadrettato a matita rossa, inv. 1946,0713.1287, 268x199 mm, British Museum di Londra, Cfr. Tanzi, 1985, p.84.

dei due angeli musicanti che nella tela fungono da quinta scenica in basso a destra: di queste figure, una rappresentata per intero di schiena e un'altra soltanto accennata nel volto e parte del braccio con uno strumento, possediamo un bellissimo disegno su carta azzurra⁵⁵, colorazione che potremmo definire un *unicum* all'interno del corpus malossesco⁵⁶, ancora una volta quadrettato ed eseguito a matita nera e gesso bianco (fig. 45).

Un'elaborazione forse precedente a questo foglio potrebbe essere il disegno della Frits Lugt Collection (fig. 46)⁵⁷ in cui soltanto la figura di spalle corrisponde al disegno degli Uffizi, nonché al dipinto di Parma, mentre la composizione parigina non trova corrispondenza ad oggi in nessun dipinto a noi noto, ma potrebbe rappresentare uno studio di figure per la parte centrale del registro inferiore, successivamente modificato nel gruppo di tre angeli che effettivamente compaiono nella tela: un angelo con la colonna è affiancato da uno con un bastone e la corona d'alloro, e un altro con gigli bianchi. La primissima idea per questa composizione è rintracciabile nella singola figura di angelo appoggiato alla colonna solamente abbozzato nel margine sinistro del primo studio d'insieme (fig. 48), successivamente ripreso e unito ad altre due figure in uno schizzo conservato a Venezia (fig. 49)⁵⁸, in cui vediamo un'idea più vicina al risultato finale: l'angelo con bastone è qui raffigurato a destra, i gigli sono posizionati nella mano di quello centrale e quello di sinistra alza invece la mano e il dito indice con movimento rotatorio; sostanzialmente, dunque, sono posizionati in maniera speculare rispetto all'idea ultima riportata su tela. Del solo angelo con colonna conosciamo uno studio più dettagliato passato all'asta nel 1995 (fig. 50)⁵⁹, effettivamente corrispondente alla versione finale (fig. 51).

Dunque con questo *excursus* sui sette disegni relativi all'Immacolata Concezione di Parma possiamo già trarre alcune conclusioni parziali sul *modus operandi* del Malosso:

⁵⁵ G.B. Trotti, *Studio di angeli musicanti*, matita nera e gesso bianco su carta azzurra, quadrettato a matita nera, inv.13250 F, 230x137 mm, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze. Bora, 1985, p.311; Tanzi, 1992, p.106; Id. 1999, p.142-145, fig.98.

⁵⁶ Ricordiamo però che il suo maestro, Bernardino Campi, non era estraneo all'utilizzo di questa carta colorata.

⁵⁷ G.B. Trotti, *Angeli musicanti*, penna e inchiostro, acquerello grigio e lumeggiature su carta tinta color giallo-marrone, inv.397, 243x349 mm, Lugt Collection, Fondation Custodia, Parigi. Cfr. Di Giampaolo, 1974, pp.18, 21-24, n. 17, fig.4; Di Giampaolo, 1977, pp.29, 31, n.15.

⁵⁸ G. B. Trotti, *Gruppo di Angeli*, penna e inchiostro marrone, matita nera, su carta bianca, controfondato, inv.244, 94x118 mm, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Di Giampaolo, 1977, fig.6; Ruggeri, 1982, p.77.

⁵⁹ G.B. Trotti, *Studio per Angelo*, matita nera, 22 x 12, 7 cm, Tajan, Parigi, 7 aprile 1995, lotto 195; correttamente identificato come studio per la tela in Santa Maria della Steccata.

innanzitutto veniva elaborato un modello d'insieme da presentare al committente per arrivare alla stipula del contratto di commissione, in seguito venivano apportate eventuali modifiche richieste dal finanziatore. Si procedeva dunque con lo studio di gruppi o singole figure da inserire nella composizione, attraverso fasi sempre più dettagliate, dall'abbozzo al disegno preparatorio definitivo, da riportare su cartone e dunque con presenza di quadrettatura. La tecnica usata è penna e inchiostro per gli abbozzi e matita nera per i disegni più dettagliati, mentre la quadrettatura varia colore e dimensione.

Infine, vorrei ricordare che da questa pala e dai suoi disegni derivano la già citata dell'*Immacolata Concezione* richiesta dalla confraternita del Rosario per la propria cappella nella chiesa di San Francesco a Piacenza (fig.17). Pur essendo stata fatta esplicita richiesta da parte dei committenti di avere una tela eseguita su modello di quella realizzata per gli agostiniani, vicenda per cui rimando al Capitolo IV, l'intera composizione viene variata, a partire dalla separazione del discusso gruppo di Dio Padre e la Vergine, ma con il particolare inserimento di elementi legati alla concezione cosmogonica di Tolomeo, per cui rimando invece al Capitolo II⁶⁰.

Infine, il disegno conservato al British Museum *Studio per dipinto con Dio Padre, San Michele Arcangelo e San Gerolamo* (fig. 52)⁶¹ per un dipinto ad oggi non ancora rintracciato, testimonia il riutilizzo della figura di Dio Padre ideata per i Burla in maniera pressoché letterale, dunque un perfetto esempio di ri-uso di un modello attraverso la semplice eliminazione di una figura.

⁶⁰ Capitolo II, paragrafo III, pp.59-60.

⁶¹ G.B. Trotti, *Studio per dipinto con Dio Padre, San Michele Arcangelo e San Gerolamo*, penna e inchiostro bruno, acquerellature grigie, quadrettatura a matita rossa, 332x224 mm, inv T.11.14, British Museum di Londra; Cfr. Tanzi, 1990, n.66.

III. V Il disegno come “opera finita”.

In questo capitolo è stata più volte rimarcata la natura prettamente funzionale del disegno all'interno delle botteghe pittoriche, uno strumento di lavoro vero e proprio, molto diversa dalla concezione che spesso abbiamo oggi osservando ed esponendo questi manufatti nei nostri musei. Nella bottega del Trotti il disegno era dunque un oggetto perfettamente funzionale alla vita produttiva della bottega, come fino ad ora è stato dimostrato ampiamente, sottolineando la mancanza oltretutto di quel filone di valore artistico e commerciale, che troviamo invece ad esempio in Paolo Veronese, del disegno come opera d'arte.

I disegni d'insieme appena analizzati raffiguranti l'*Immacolata Concezione* sono diversi, però, da altri studi con caratteristiche differenti: esiste infatti un buon numero di fogli che rappresentano composizioni complete, dettagliate e rifinite, proprio come i disegni da collezione, ma caratterizzati dalla presenza di quadrettatura, a dimostrazione dell'utilizzo pratico a cui in realtà erano stati destinati. Ritengo dunque che questi tipi di realizzazioni abbiano avuto una doppia funzione: in prima battuta quella di modelletto, prototipo da presentare al committente per giungere alla stipula di un contratto, ma tale modello, rifinito in ogni sua parte, veniva trattenuto dall'autore perché potesse essere inserito nel processo produttivo della tela attraverso la sua riproduzione su scala maggiore.

Come anticipato, nel *corpus* grafico di Paolo Veronese è stata riconosciuta una tipologia di disegno, i cosiddetti “chiaroscuri”, realizzati con la stessa tecnica dei modelli ma che spesso non corrispondono ad alcun dipinto, probabilmente ideati con lo scopo di vendita e collezione in qualità di opera d'arte e tutti gli effetti.

Le composizioni che stiamo analizzando del Malosso potrebbero invece essere accostate a quelli che Veronese realizzava come modelli veri e propri, solitamente a penna e inchiostro acquerellato su carta colorata e rialzi in biacca, ovvero composizioni particolarmente finite che dovevano mostrare l'aspetto generale dell'opera per poi essere trasferite su tela, ma talvolta trattenute dal committente.

Vediamo ora concretamente il materiale legato a questa produzione del Malosso, attraverso tre casi differenti per funzione e fruizione: il diretto utilizzo del maestro del

disegno da lui stesso approntato, la realizzazione di modelli da affidare ad un allievo in particolare, e un disegno utile ad una cooperazione della bottega più in generale.

La tela del 1596 raffigurante *Il Miracolo di San Giacinto* del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona (fig. 54)⁶² vanta un vero e proprio modelletto su carta⁶³, conservato al British Museum (fig. 55), eseguito a penna e inchiostro bruno, matita nera, acquerello grigio e lumeggiature a biacca su carta marrone chiaro quadrettata a matita nera. Le variazioni più rilevanti apportate rispetto al disegno sono la posizione della figura femminile inginocchiata in primo piano, posta in dialogo con la figura abbarbicata sull'albero e inizialmente pensata rivolta verso il miracolato a chiudere la scena in maniera circolare, e l'aggiunta di una figura di domenicano in corrispondenza della mano benedicente di San Giacinto, forse per meglio bilanciare il numero degli astanti.

Come riporta l'iscrizione sul dipinto⁶⁴, l'opera venne commissionata da Costanza Visconti, moglie di Gabriele Cambiagio, e Ippolita moglie di Guglielmo Lupo, per essere posta al terzo altare della navata sinistra della Basilica cremonese di San Domenico, dedicato ai Santi Fabiano e Sebastiano. Le nobildonne avranno certamente visionato dunque il bozzetto prima di prendere accordi definitivi con il pittore, che, per l'impegno profuso in questa tela, potrebbe aver pattuito una cifra considerevole: il maestro sembra aver partecipato in prima persona alla realizzazione dell'opera sia per l'elevata qualità generale del dipinto che per la forte caratterizzazione dei volti di tutti i personaggi, alcuni dei quali, probabilmente, ritratti al naturale. A proposito di questo disegno possiamo dunque dire che la sua natura di bozzetto è dovuta certamente alla necessità di essere sottoposto al giudizio delle illustri committenti.

Diverso è il caso dei due disegni realizzati dal maestro e affidati al pittore cremonese Bartolomeo Bersani per l'esecuzione delle diciotto Storie di Santo Omobono per il Consorzio del Santo, tra 1604 e 1605⁶⁵: in questo caso i due disegni avevano lo scopo di fornire al seguace un modello il più possibile completo al fine di realizzare dei dipinti fedeli all'idea

⁶² Olio su tela, 358 x 235 cm, inv.115.

⁶³ G.B. Trotti, *Studio per Miracolo di San Giacinto*, matita nera, acquerellature grigie e biacca, quadrettatura a matita nera, su carta marrone chiaro; inv.2013,7017.6, 275 x 191 mm, British Museum di Londra, Cfr. Di Giampaolo 1974, pp.20 e p.31 n.53, fig. 31.

⁶⁴ «Constantia Cambiag[hi] et Hippolita Lupa Jconam / pingendam curarunt Joannes Baptista / sive Malosso Crem[onen]si anno MDXCVJ».

⁶⁵ Morandi, in Marubbi, 2007, pp.19-25.

del maestro, benché risulti evidente lo scarto qualitativo tra la preparazione grafica e la realizzazione pittorica.

Il foglio del Teylers Museum di Haarlem con *Il miracolo delle porte di Sant'Egidio* (fig. 56)⁶⁶ testimonia una traduzione pittorica perfettamente fedele al disegno preparatorio (fig. 57)⁶⁷, mentre nel secondo caso il disegno risulta semplificato dall'esecutore: nella *Disputa con gli eretici* (figg. 58-59)⁶⁸ viene infatti eliminata la panca raffigurata dietro l'altare, elementi che rispecchiavano l'attività del Malosso in quel periodo, sempre più dedito alla progettazione di arredi sacri.

Entrambi i disegni, quadrettati a sanguigna e di formato molto simile, presentano il consueto utilizzo del Trotti di penna e inchiostro bruno con acquerellatura grigia sullo sfondo per far emergere le figure, solide e volumetriche, nel primo caso con una potenza ancora maggiore per l'ausilio del gesso bianco per le lumeggiature.

Per il lavoro di bottega su modello fornito dal maestro è esemplificativa infine la *Comunione degli apostoli* (fig. 60) commissionata nel 1612 dal Duomo di Casalmaggiore⁶⁹, anni in cui l'artista viveva stabilmente a Parma, non lontano dunque dall'area casalasca. Il disegno preparatorio passò all'asta come Denijs Calvaert da Christie's nel 1974, in seguito attribuito al Trotti dal Pouncey e pubblicato come tale da Mario di Giampaolo nel 1977 (fig. 61)⁷⁰. L'elevata qualità del disegno non lascia spazio a dubbi sulla paternità malossesca, mentre l'esecuzione su tela rivela certamente una partecipazione del maestro ma con evidente collaborazione degli aiuti per alcune cadute qualitative, evidenti nella perdita di espressività di alcuni volti in secondo piano ma anche nel volto di Cristo e del San Giovanni. Al contrario, la variazione di sfondo rispetto al progetto iniziale ritengo sia dovuto ad un ripensamento del Trotti stesso, sempre più dedito alla progettazione architettonica.

⁶⁶ G.B. Trotti, *Sant'Omobono alla porta di Sant'Egidio*, penna ed inchiostro bruno, acquerellato bruno, rialzi in bianco, gessetto rosso per la quadratura, linea di demarcazione in matita, parzialmente ritagliata, controfondato. inv. K II 054, 237 x 226 mm, Haarlem, Teylers Museum.

⁶⁷ Olio su tela incollata su tavola, 98 x 96 cm, inv. 1927, Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona.

⁶⁸ G.B. Trotti, *Disputa con gli eretici*, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, quadrettato a sanguigna, inv. 1970.244.2, 248 x 280 cm, Metropolitan Museum, New York. Cfr. Bora, in *I Campi...*, 1985, p.312; B. Bersani, *Disputa con gli eretici* tempera su tavola, 98 x 97 cm, inv.1926, Museo Ala Ponzzone, Cremona.

⁶⁹ G.B. Trotti e bottega, *Comunione degli apostoli*, Olio su tela, 350 x 250 cm, Casalmaggiore, Duomo.

⁷⁰ G.B. Trotti, *Comunione degli apostoli*, 246 x 258 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellature grigie, quadrettato a sanguigna, mercato antiquario. Cfr. Di Giampaolo, 1977, pp. 28, 30, fig.24.

Una breve riflessione merita la particolare iconografia dell'opera: la versione comunemente accettata è una lettura della tela su due piani posti in successione, vale a dire la rappresentazione della Comunione di San Pietro in primo piano e l'Ultima cena in secondo, con un eventuale e problematico "sdoppiamento" della figura di Gesù e la mancanza di un apostolo, a cui tra l'altro non è mai stata data una spiegazione.

Ritengo invece che sia da identificarsi con Gesù solamente la figura in primo piano che sta distribuendo la Comunione agli apostoli, i quali a partire da San Pietro inginocchiato formano una fila di dodici persone. La figura centrale seduta a tavola, anch'essa in abito rosa e azzurro, si potrebbe identificare con Giacomo minore, considerato dalla Sacre Scritture "il fratello" di Gesù, a cui pare fosse anche somigliante nell'aspetto. Questa secondarietà della figura che sembrerebbe invece presiedere la mesa, è ravvisabile nel disegno preparatorio, a cui non viene infatti attribuita alcuna posizione di particolare rilievo.

Alla luce del materiale grafico fino ad ora analizzato, è possibile delineare un'idea di massima della metodologia produttiva adottata nella bottega di Giovan Battista Trotti attraverso tre concetti fondamentali. Innanzitutto, come già considerato, la scarsità di fogli che rappresentano la prima idea del maestro attraverso lo schizzo è forse dovuta sia al massiccio riutilizzo delle stesse figure e composizioni, sia al fatto che il materiale effettivamente necessario nell'*atelier* fossero modelli finiti da lasciare agli aiutanti per realizzare le opere commissionate. In secondo luogo proprio queste composizioni finite servivano come idea globale da presentare ai committenti ma successivamente da lasciare in bottega per il processo produttivo, ma anche come ricordo e modello per un eventuale riutilizzo. Infine, dunque, i numerosi studi di figure singole realizzate con un buon grado di finitezza dovevano di conseguenza costituire singoli soggetti per la variazione di alcune composizioni e allo stesso tempo fungere da materiale didattico, come esposto nel paragrafo III.

III.VI La diffusione dei modelli: il caso dei Misteri del Rosario.

Ultima questione fondamentale nell'analisi di una bottega tanto vasta e longeva come quella del Malosso è la diffusione e la persistenza dei modelli inventati dal maestro, dovuti alla loro ripetizione da parte di allievi, seguaci e copisti nel corso degli anni.

Ma come si svolgeva questo processo? Attraverso l'utilizzo dei disegni originali, di riproduzioni di bottega o la diretta visione dei dipinti?

I Misteri del Rosario rappresentano un esempio efficace e piuttosto articolato di questa problematica poiché costituiscono un filone di produzione quasi a sé stante nell'officina malossesca a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, che, come vedremo, ebbe la sua diffusione sia tramite il prodotto grafico che attraverso la visione delle opere pittoriche. Verranno dunque presi in considerazione diversi cicli raffiguranti tale soggetto, specchio di una produzione al limite del seriale su una scala temporale di addirittura quasi un secolo entro i confini della diocesi di Cremona e non solo ad opera della bottega del Trotti ma anche di artisti indipendenti che hanno lavorato per lui e altri dopo di lui, emulando la maniera di questo grande maestro.

Innanzitutto è bene compiere una rapida panoramica sui dati fondamentali delle opere in questione, procedendo in ordine cronologico (per la comparazione di tutti i cicli si veda la serie di tavole denominate "Tavole III.VI. Misteri del Rosario", suddivise per soggetto).

Il primo ciclo di Misteri ad oggi noto legato alla produzione malossesca è datato 1586: i 15 episodi, attualmente ridotti a 12 a causa di un furto⁷¹, che circondavano la *Madonna del Rosario e i Santi Domenico, Giovanni Battista e Biagio*⁷² dipinta per la Chiesa Parrocchiale di Romanengo, da tempo imprecisato sono stati tolti dalla loro collocazione per essere conservati nella casa parrocchiale e da allora mai più resi visibili nemmeno agli studiosi. Si potrebbe pensare che le telette, alla scrivente note quindi solo attraverso le fotografie degli

⁷¹ Informazione tratta da Nolli, 1987, p. 65.

⁷² Romanengo, Chiesa dei SS. Giovanni Battista e Biagio, Olio su tela, 295 x 196 cm, iscrizione: «Jo. Baptista Trottus / dicus Malossus / Cremon.s faciebat / anno 1586».

anni Settanta⁷³, avrebbero potuto costituire il prototipo per tutti quelle a seguire, ma in realtà soltanto due degli episodi raffigurati costituiscono una base per le realizzazioni successive. In effetti queste raffigurazioni appaiono stilisticamente quasi estranee alla produzione successiva, e pare dunque avallabile l'ipotesi avanzata da Clara Nolli nel 1987 della realizzazione di questi episodi da parte di Giuseppe Pesenti, artista che già abbiamo incontrato nel capitolo I nel contesto dell'Università dei pittori cremonesi. Tale ipotesi trae giustificazione da una corrispondenza stilistica e dalla riproposizione da parte del Pesenti di alcune raffigurazioni del ciclo nel 1587 all'interno della Cappella della Beata Vergine nella chiesa di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone⁷⁴.

E' invece Alessandro Zanchi, pittore bergamasco di cui non conosciamo nulla se non alcune opere firmate a partire dal 1578⁷⁵, l'autore dei Misteri del Rosario datati 1595 conservati nella Chiesa della Madonnina a Soresina, per un strana fatalità anch'essi un tempo composti da 15 tavolette⁷⁶ e oggi ridotte a 12 a causa del furto della *Pentecoste*, l'*Incoronazione* e l'*Assunzione della Vergine*, sulla quale si leggevano firma e data⁷⁷. L'ipotesi avanzata da Valerio Guazzoni è che possa trattarsi del ciclo che incorniciava la perduta *Madonna con San Domenico e San Siro* collocata all'altare del Rosario della Chiesa Parrocchiale di Soresina, qui annotata nella visita pastorale del 1600 del Vescovo Speciano, che ricorda la pala proprio circondata dai Misteri del Rosario⁷⁸. Successivamente, a metà XIX secolo, anche lo storiografo cremonese Francesco Robolotti⁷⁹ ricorda una perduta *Madonna del Rosario* a Soresina ma nella demolita chiesa di Sant'Antonio, attribuendola al Malosso. Tra le pale d'altare oggi note del nostro pittore compare una bellissima *Madonna del Rosario con San Domenico e San Siro* in collezione privata cremonese e di provenienza ignota, a mio avviso plausibilmente identificabile con la tela soresinese scomparsa. Tale assegnazione troverebbe anche una compatibilità cronologica con i Misteri di Zanchi poiché

⁷³ Ringrazio Giulio Bora per avermi messo a disposizione, anche in questo caso, le fotografie scattate da Chiara Vanzetto in occasione della tesi di laurea discussa nel 1979 con titolo *Il Malosso: diffusione di una cultura figurativa cremonese in Lombardia tra Cinque e Seicento*.

⁷⁴ Nolli, 1987; Pandini, 2001, pp.135-150.

⁷⁵ Guazzoni, 1992, p. 375.

⁷⁶ Olio su tavola, 41x83 cm.

⁷⁷ Guazzoni, 1992, pp.375,379.

⁷⁸ Guazzoni, *Idem*, p.375.

⁷⁹ Robolotti, 1859, p.585.

la tela evidenzia un'ormai assodata maturità dell'artista e dunque ragionevolmente collocabile a metà degli anni Novanta⁸⁰. Dobbiamo immaginare che il Trotti avesse fornito al pittore bergamasco i disegni preparatori degli episodi da raffigurare con le stesse modalità interne alla produzione di bottega, ma permettendo di sottolineare l'autonomia dell'artista forestiero, già attivo in maniera indipendente da vent'anni, attraverso la firma apposta sulla perduta *Assunzione*.

Dei primissimi anni del Seicento è invece la serie dei Misteri a coronamento della *Madonna del Rosario* oggi collocata nella chiesa lodigiana di Santa Maria del Sole⁸¹: le 15 tele costituiscono un esempio di produzione strettamente interna alla bottega e fortemente legata ai modelli elaborati dal maestro nel corso dei vent'anni precedenti. La mano del Trotti è in questo caso palese sia per la buona qualità dell'esecuzione pittorica che per l'introduzione di composizioni più articolate caratterizzate da ambientazioni architettoniche più complesse e la presenza di un numero maggiore di personaggi rispetto agli altri cicli, come ad esempio si evince dalla *Natività*, la *Disputa al Tempio* o la *Caduta sotto la Croce*.

Un ciclo di Misteri particolarmente interessante legato alla bottega malossesca si trova nella chiesa parrocchiale di Rivarolo Mantovano⁸², paese facente sì parte della provincia di Mantova ma compreso nella Diocesi di Cremona. Disposti attorno all'*Immacolata Concezione* dipinta nel 1605 da Francesco Raimondi su disegno di Giovan Battista Trotti, un foglio la cui notevole qualità non permette di dubitare dell'autografia del maestro (figg. 66-67)⁸³, sono i 15 Misteri vengono attribuiti genericamente a "scuola malossesca" per la chiara ascendenza dai cicli citati fino ad ora, pur essendo stati eseguiti in anni piuttosto avanzati, essendo testimoniata la loro commissione nel 1614. Possiamo ipotizzare che tale incarico fosse stato lasciato dal maestro nelle mani della sua *équipe* sempre

⁸⁰ Poltronieri, op. cit., p.81.

⁸¹ Si veda Alpini, 1991.

⁸² Ghidetti, 1958, p.73.

⁸³ F. Raimondi, *Immacolata Concezione*, olio tu tela, chiesa parrocchiale di Rivarolo Mantovano; G.B. Trotti, *Immacolata Concezione*, penna e inchiostro seppia, acquerellature, quadrettatura a matita nera su carta bianca, inv.2029 F, 389x223 mm, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze; si veda Bora, 1973, cat. n°23; Tanzi, 1999, p.70.

attiva in territorio cremonese anche durante gli anni della sua permanenza presso la corte farnesiana⁸⁴.

Se la datazione dell'opera mantovana ci potrebbe portare a definirla una "tarda" esecuzione della bottega cremonese, risulta difficile trovare una definizione per l'ultimo ciclo che verrà qui preso in considerazione, ovvero la serie di affreschi realizzati da un anonimo frescante chiamato intorno al 1665 a decorare la cappella della Madonna delle Grazie nella chiesa Vecchia di Scandolara Ravara⁸⁵, a pochi chilometri da Rivarolo Mantovano.

Nel 1664, infatti, la chiesa dedicata alla Madonna, oggi nota come Chiesa Vecchia, venne ampliata con la costruzione di una cappella in cui collocare un affresco cinquecentesco staccato raffigurante la Vergine col Bambino: in quell'occasione la sacra effigie, all'epoca ritenuta miracolosa, venne circondata da 14 episodi del Rosario dipinti sulle pareti laterali e culminanti con l'*Incoronazione della Vergine* al centro della volta. Quasi tutti gli episodi si basano sostanzialmente sulla ripresa letterale dei cicli di Soresina e Rivarolo, a settant'anni di distanza dall'opera di Zanchi e cinquanta da quella mantovana, nonché quarantasei dalla morte di Giovan Battista Trotti. L'ignoto artista di Scandolara Ravara doveva dunque essere un nostalgico emulatore della felice maniera malossesca e doveva necessariamente conoscere il ciclo dello Zanchi o aver avuto accesso ai disegni preparatori, originali o copie, della serie dipinta dal bergamasco.

Questo legame diretto con il ciclo degli anni Novanta, più che con l'opera di Rivarolo, si desume da un'attenta comparazione di tutte le serie menzionate (tavole 1-15), dalla quale emerge un asse che certamente collega gli episodi di Soresina del 1595, Rivarolo Mantovano del 1614 e Scandolara Ravara del 1665, in quanto nella maggior parte delle raffigurazioni vi è una corrispondenza netta fra tutti e tre i cicli. Nonostante questa triplice corrispondenza, appare determinante che in tre episodi, *Disputa al tempio*, *Flagellazione* e *Resurrezione di Cristo*, le raffigurazioni di Scandolara sino identiche a quelle di Soresina mentre differiscono da quelle mantovane, affermando uno studio diretto del ciclo più antico per la realizzazione di quello più tardo, forse solo anticipato dalla conoscenza del più vicino ciclo mantovano.

⁸⁴ Per l'attività svolta presso i Farnese tra 1604 e 1619 si rimanda al Capitolo II, paragrafo V.

⁸⁵ Ghidetti, 1993, pp.42, 78 n.10.

È comunque probabile che esista almeno un altro ciclo di Misteri di cui non siamo a conoscenza, ipotesi supportata dall'esistenza di disegni che non trovano corrispondenza negli episodi a noi noti benché presentino una o più quadrettature del foglio, indizio del loro utilizzo pratico. Nello specifico mi riferisco ad esempio alla *Visitazione* conservata a Copenaghen⁸⁶, alla *Caduta sotto la croce*⁸⁷ e l'*Annunciazione* del British Museum⁸⁸. Quest'ultimo disegno trova sì riscontro nell'episodio raffigurato a Rivarolo Mantovano ma con proporzioni differenti, probabilmente rimodellate attraverso una delle tre griglie di riporto che compaiono sul foglio: la triplice quadrettatura, una a matita rossa e due a matita nera, una più marcata dell'altra, richiamano, seppur parzialmente, il caso tintoretiano di *Studio di figura maschile* precedentemente menzionato, a testimonianza di un rimaneggiamento e riutilizzo dello studio preparatorio.

La *Caduta* londinese invece è di grande interesse per la sua chiara natura di bozzetto⁸⁹ e l'elevata qualità, non inserita nella rosa dei fogli valutati come opere finite poiché non è noto il dipinto corrispondente, in cui riconosciamo la forza espressiva del maestro e la potenza volumetrica dei corpi che lo contraddistinguono. Una variante di bottega di questa composizione è conservata nella Royal Collection a Windsor Castle⁹⁰, corrispondente in ogni sua parte alla *Caduta* dei Misteri di Rivarolo Mantovano, ciclo a cui ritengo appartenga anche la *Presentazione al Tempio* degli Uffizi⁹¹ sia perché sembra esserci una corrispondenza nell'autore, sia perché perfettamente combaciante con l'episodio di questo ciclo, leggermente variato rispetto a quelle di Soresina e Scandolara. Inoltre il gruppo di due figure in piedi alla nostra sinistra derivano chiaramente dallo *Studio per Presentazione al Tempio* dell'Albertina

⁸⁶ Kongelige Kobberstiksamling, Copenaghen, inv. Mos XIII T/54, mm 190x304, carta quadrettata.

⁸⁷ G.B. Trotti, *Cristo cade sotto la Croce*, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, quadrettato a sanguigna e matita nera, inv.1949.2.22.1, 234x307 mm, British Museum, Londra. Bora, 1985, pp.311-312, fig. fig.2.16.6.

⁸⁸ G.B. Trotti, *Annunciazione*, penna e inchiostro Bruno, acquerellature grigie su carta bianca, quadrettata tre volte, 222x257 mm, inv.1946,0713.555, British Museum, Londra.

⁸⁹ Esiste una copia tarda, probabilmente di metà Seicento nel gabinetto dei disegni e delle stampe del Castello Sforzesco ma di qualità molto scarsa, ma comunque utile a testimoniare la funzione di modello dell'originale anche per esercitazioni di basso livello.

⁹⁰ Bottega di G.B. Trotti, *Caduta sotto la Croce*, penna e inchiostro bruno, acquerellature marroni, 305 x 227 mm, quadrettato due volte, una volta a matita rossa e una volta a matita nera, inv.5128, Royal Collection.

⁹¹ Cerchia di G.B. Trotti, *Studio per Presentazione al Tempio*, penna, inchiostro e acquerello grigio, tracce di lumeggiature, quadrettatura a matita nera, inv.1480 F, 342 x 246 mm, Gabinetto dei disegni degli Uffizi. Cfr. Di Giampaolo, p. 97 n.42, fig. 22 p.96.

analizzato nel paragrafo III per le scritte lasciate dal maestro, dunque sicuramente conosciuto da questo anonimo collaboratore, se non addirittura utilizzato dallo stesso.

Ma non è tutto: osservando questi due disegni mi sembra attribuibile alla stessa mano anche che lo *Studio per San Giovanni Battista* degli Uffizi (fig. 33) per la *Deposizione* di Cremona del 1599, opera, abbiamo detto, di un allievo particolarmente addentrato nel programma formativo della scuola del Malosso tanto da venire coinvolto già nel momento dell'*inventio*. Non risulta dunque impossibile immaginare che proprio in questo anonimo artista possa identificarsi l'autore principale dei Misteri di Rivarolo, un allievo di talento completamente fedele alla maniera del maestro ma in grado di lasciare una propria impronta nella vasta schiera di anonimi ma preziosi collaboratori a cui il Malosso deve gran parte della sua fortuna.

Un'altra composizione che ha avuto particolare diffusione è la *Disputa al tempio*, il cui disegno preparatorio si trova agli Uffizi⁹², foglio quadrettato una prima volta a matita nera e una seconda a matita rossa: il primo dipinto corrispondente a questo modello è quello eseguito dei fratelli Pesenti a Castelleone nel 1587 (fig.65), ma assolutamente identico al disegno è anche l'affresco del ciclo di Scandolara, di settant'anni successivo, ma a mio avviso realizzato utilizzando lo stesso disegno, al quale corrisponde totalmente in ogni dettaglio. Una delle ipotesi in questo caso è che il foglio degli Uffizi sia una copia seicentesca tratta dall'originale di fine Cinquecento.

L'esempio più significativo, però, relativamente alle modalità di riutilizzo è costituito dalla *Pentecoste* conservata in Biblioteca Ambrosiana⁹³, preparatorio per la corrispondente tela del ciclo lodigiano. La carta, di uno spessore simile a quello dei cartoni veri e propri, risulta molto consumata e sono evidenti le profonde e diverse incisioni a contorno delle figure, mentre la quadrettatura è molto sbiadita; tutti elementi, questi, che ci portano a pensare ad un riutilizzo sistematico del foglio da parte della bottega sia attraverso il metodo del calco

⁹² Bottega di G.B. Trotti, *Disputa al tempio*, penna, inchiostro e acquerello bruno, quadrettato due volte, una a matita nera e una a matita rossa, inv.2030 F, 291x227 mm, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Firenze.

⁹³ G.B. Trotti, *Pentecoste*, penna e inchiostro bruno acquerellato, con iscrizione in basso a destra "Samachini", inv.7366, 41.3 x 60.1 cm, Biblioteca Ambrosiana di Milano.

- come già ricordato ad esempio per l'*atelier* di Andrea del Sarto - che della riproduzione con griglia, testimoniando la pratica di entrambe le modalità.

Un ultimo interrogativo da porsi è come mai ad una ripresa letterale di molti episodi si contrapponga una costante variazione di altri, tanto da non essere stati ripetuti nemmeno in un caso: si tratta dell'*Annunciazione*, della *Natività*, dell'*Orazione nell'orto* e dell'*Incoronazione della Vergine*. Questi soggetti erano più comuni anche per le singole pale d'altare e dunque le botteghe disponevano probabilmente di molteplici soluzioni da adottare evitando così la ripetizione di tutti gli episodi in tutti i cicli.

Un esempio che merita di essere menzionato è quello dell'*Orazione nell'orto*, sempre variata all'interno dei Misteri in qualche suo elemento; ma nella bottega del Malosso compare un'ulteriore versione di questo soggetto, ideata per la piccola tela conservata a Pavia in Pinacoteca Malaspina (fig. 62)⁹⁴, ripresa nella tela di bottega facente parte del ciclo della Passione di Cristo a Cremona (fig.63)⁹⁵, e successivamente in una copia nella chiesa parrocchiale di Fontanella, in provincia di Bergamo, da ritenersi un'esercitazione di bottega a causa della scarsa qualità oltre che delle numerose varianti, tra cui l'impostazione dei personaggi nello spazio e l'approssimazione nella resa dello sfondo (fig. 64).

In conclusione, pur non essendo chiari i passaggi materiali della diffusione, utilizzo e sopravvivenza dei modelli lungo un lasso di tempo di quasi un secolo, abbiamo visto come la copiatura dei disegni da parte degli allievi, la loro conservazione all'interno della bottega e il costante riutilizzo, abbia portato il Trotti ad ottenere un'incredibile fama nel territorio cremonese, un fortissimo apprezzamento da parte dei committenti e abbia anche costituito un modello per gli artisti locali per molti decenni.

⁹⁴ G.B. Trotti, *Cristo nell'Orto degli Ulivi*, Olio su tela, 77 x 52 cm, Pavia, Pinacoteca Malaspina, Inv. 78; «Joanes Bapta Trottus/ dictus Malossus/ Cremon. faciebat/ anno 1585».

⁹⁵ Anche questo interessante ciclo di tele, realizzato per il Tempietto del Cristo Risorto di Cremona, da molti anni non è più visibile né ai fedeli né agli studiosi, neppure su richiesta, per questo motivo non mi è possibile riportare le misure della tela, essendomi nota solo attraverso le fotografie gentilmente fornitemi dal Prof. Mario Marubbi, conservatore del Museo Civico Ala Ponzzone di Cremona.

CAPITOLO IV

Habbi da dipingere lui stesso: maestro, allievi e collaboratori attraverso alcuni casi di studio.

“Ma veniamo all’Opere, dal valoroso artefice fatte in Cremona, e dentro il Contado, tante son queste per verità, sì le pubbliche che le private, che par cosa quasi impossibile che un’Uomo solo abbia potuto così straboccatamente operare”.¹

Così Giovambattista Zaist introduce la prolifica attività di Giovan Battista Trotti nella città natale, non senza una vena alquanto critica sull’impressionante numero di dipinti a lui tradizionalmente ascrivibili.

Come è stato illustrato nel capitolo precedente, la vasta produzione malossesca si deve soprattutto ad un’organizzazione della bottega tale da riuscire a far fronte ad un elevato numero di commissioni, spesso costituite da importanti cantieri attivi contemporaneamente in luoghi geograficamente distanti tra loro e dunque con il necessario coinvolgimento di un cospicuo numero di allievi. Nella maggior parte dei casi questi personaggi rimangono a tutt’oggi ignoti e non sarà questa la sede in cui verrà proposto un elenco dei loro nomi, ma piuttosto sarà possibile ipotizzare in maniera più articolata e puntuale quale fosse l’organizzazione dell’*équipe* malossesca formata a Cremona tra gli anni Novanta del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento.

È dunque ora fondamentale porsi a tal proposito alcune domande in merito all’impiego di una così vasta schiera di collaboratori: l’*équipe* riusciva a mantenere una qualità standard delle opere? I committenti che accettavano questa predominanza del lavoro di bottega e la sola direzione dei lavori da parte del Trotti erano dunque più interessati allo stile proposto della scuola che all’esecuzione del maestro? Interrogativi a cui già Bette Talvacchia, ad esempio, ha

¹ Zaist, op. cit., p.37.

dato risposta in merito alla produzione di Raffaello², con cui chiaramente non è possibile porre un confronto a livello di successo, diffusione e qualità artistica, ma da cui, come già specificato nell'Introduzione, è possibile invece trarre analogie organizzative dagli studi svolti in relazione ad esse.

Per sua natura la pittura a fresco prevedeva il necessario coinvolgimento della bottega per svariate motivazioni, a partire dalle lunghe tempistiche d'esecuzione, l'estensione della superficie da decorare ma anche per la varietà delle mansioni da svolgere, compreso il coordinamento dei pittori con eventuali maestranze esterne specializzate, quali stuccatori o doratori; per tali motivi, dunque, in questo capitolo prenderò in considerazione i cicli pittorici realizzati dal Malosso e i suoi collaboratori tra il 1598 e il 1603 circa, a partire da alcune osservazioni strettamente cronologiche e documentarie per individuare quali impegni il pittore avesse preso, quali siano state le falle gestionali che hanno causato i ritardi nell'esecuzione dei lavori e persino, in alcuni casi, il mancato compimento degli stessi.

Successivamente l'analisi delle opere pittoriche e dei relativi disegni preparatori sarà ancora una volta il mezzo principe per ricostruire il *modus operandi* della bottega malossesca nella complessa situazione degli anni presi in considerazione, in cui vedremo, dunque, che la progettazione del lavoro si fondava principalmente sul riutilizzo dei modelli ideati dal Trotti anche diversi anni prima: il maestro affidava infatti tali disegni ai suoi aiutanti dislocati nei vari cantieri, con la conseguente formazione di una schiera di allievi e seguaci in grado di riprodurre il suo linguaggio pittorico in maniera pedissequa per molti decenni, anche dopo la sua partenza alla volta di Parma.

I dipinti che prenderò in considerazione in questo capitolo sono tra i più noti e significativi del maestro cremonese, ovvero le decorazioni della cappella del Rosario nella Basilica di San Domenico a Cremona, demolita tra 1869 e 1871 ma fondamentale nell'economia dei ragionamenti che saranno di seguito esposti, la cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Salò, la cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco a Piacenza, nonché il ciclo realizzato nella chiesa di San Siro a Soresina.

² Talvacchia, 2005.

Le cronologie specifiche di questi cantieri saranno in quest'occasione riviste e ridefinite, non tanto per un'importanza in senso assoluto della loro datazione, ma in funzione del discorso organizzativo affrontato in questa sede.

Le informazioni così desunte, come si vedrà, permetteranno sia di determinare la quantità degli impegni a cui il Trotti non seppe rinunciare proprio per il suo spiccato spirito imprenditoriale, sia di svelare finalmente la figura di un pittore non “instancabile” e smodatamente prolifico come da sempre viene definito, ma più realisticamente quella di maestro dotato di un gran numero di allievi. Tra costoro, infine, verrà dedicata una particolare attenzione al pupillo del Malosso, Ermenegildo Lodi, che non verrà preso però in considerazione come artista nella globalità della sua produzione ma solo nel periodo trascorso presso il suo mentore, cercando di individuare la sua presenza in alcuni casi di studio in analisi e gli effetti che questi produssero su alcune opere realizzate una volta resosi indipendente.

IV.I Salò, Cremona, Piacenza e Soresina: i pittori eccellenti all'opera tra 1598 e 1603.

Procedendo dunque alla collocazione cronologica delle opere che costituiranno il materiale fondamentale per perseguire gli obiettivi appena esposti, la prima che incontriamo su un'ipotetica linea temporale è la prestigiosa commissione che condusse Giovan Battista Trotti a Salò (fig. 68). Costruita tra 1594 e 1597, la cappella delle Reliquie del Duomo acquisì l'attuale titolazione al Santissimo Sacramento nel 1634, in seguito alla visita pastorale del Vescovo Vincenzo Giustiniani³; sia l'erezione che la decorazione di questo ambiente furono fortemente legate alle dinamiche politiche locali, a partire dal fatto che la pieve e tutti i beni ecclesiastici erano sottoposti al giuspatronato del Comune di Salò ed in particolare al Consiglio degli eletti

³ ACSalò, Provvisori e ordinamenti, b.34, 26 aprile 1634.

al culto⁴, formato da otto persone scelte, che, insieme ai massari e ad eventuali committenti privati si occupavano anche della promozione artistica degli edifici religiosi.

È fondamentale ricordare che Salò in quegli anni era la capitale della Magnifica Patria, terra dominata della Repubblica di Venezia dal 1426 al 1797, e proprio alla fine del Cinquecento stava tentando di imporsi sia come potenza politica che religiosa, puntando alla creazione di una propria diocesi indipendente⁵, contesto nel quale la valorizzazione del Duomo e la costruzione della cappella delle Reliquie miravano ad una sorta di dichiarazione di benessere economico. Nel tentativo di costituire la nuova sede vescovile spicca per importanza e concretezza d'azione un nobile di origine trentina, Sebastiano Paride Conte di Lodrone (Salò, 1572 – Trento, 1611), che nel 1600 pare avesse addirittura offerto al comune mille ducati annui a condizione che Salò diventasse diocesi⁶, eventualità sfumata a causa della forte opposizione posta dalle altre comunità della Riviera⁷. Questa digressione sugli affari cittadini salodiani si rende necessaria per comprendere il prestigio della commissione affidata al Trotti e la fama che doveva dunque aver raggiunto l'artista in quel periodo per essere stato scelto dal principale fautore di tale decorazione.

Risale infatti al 15 settembre 1597⁸ il documento con cui il Consiglio comunicò l'intenzione di partecipare alla spesa per la decorazione della nuova cappella con un terzo dei 500 ducati preventivati a Sebastiano di Lodrone, finanziatore dell'iniziativa, dai "Pittori eccellenti" che avevano già eseguito il sopralluogo. L'impegno profuso dal nobile committente per l'abbellimento della cappella era più che altro dovuto, come già detto, alla promozione comunale per la costituzione di una diocesi indipendente, scopo perseguito con tutti i mezzi dal Conte poiché ispirato della nonna Domitilla Grifoni⁹, nobildonna di origini cremasche che nel 1580 aveva ottenuto dalla Santa Sede l'indipendenza vescovile di Crema da Cremona.

⁴ Si veda Ibsen, 1999, p.25

⁵ Ibsen, *Idem*, p.19.

⁶ Bonari, 1891, pp.35-42.

⁷ Bettoni, 1968; Pelizzari-Bendinoni, 2011, p.153.

⁸ ACSalò, Provvisioni e ordinamenti, n°28, c.197.

⁹ Figlio di Margherita Roggendorf e Sigismondo di Lodron (1532-68), Sebastiano rimase orfano di padre nel 1568 e venne affidato alla nonna Domitilla Grifoni contessa di Sant'Angelo, nobildonna di origini cremonesi, precisamente cremasche, forse anche per questo spinto alla scelta di un cremonese per decorare la cappella da lui finanziata. Sebastiano si trasferì a Salò nel 1584 dopo essere stato a Vienna e Roma come combattente, in seguito sposò Violante d'Arco.

Non possiamo dire se la provenienza dell'ascendente abbia influito nella scelta di affidare l'opera ad un artista cremonese ma è un'ipotesi che non possiamo certo escludere.

Ebbene, i *pittori eccellenti* chiamati ad una ispezione preventiva per “dipingere la cappella novamente fatta nella chiesa nostra, così ispirati da Iddio, con farvi far dentro quadri in tela”, non potevano che essere il Malosso e almeno un aiutante, che possiamo immaginare tanto formato e fidato al punto da poter presenziare alle trattative con i committenti, partecipare alla pianificazione dell'intero lavoro e dunque sufficientemente autonomo da poter dirigere l'*équipe* in mancanza del maestro.

Da quanto emerge dal documento citato, la decorazione prevedeva sia dipinti su tela che ad affresco, in funzione dei quali già tre mesi dopo il Consiglio annotava un pagamento ad un certo Zanantonio Barbarago “per aver fatto le otto impanade per la cappella nova”¹⁰: non v'è dubbio che si riferisse alla cappella delle Reliquie e che con le “impanade” siano da intendersi le impannate, ovvero delle chiusure applicate alle finestre in previsione degli interventi pittorici. L'impannata poteva essere fatta di legno, stoffa oppure carta¹¹, come in questo caso dato che viene specificato che i materiali utilizzati furono carta, chiodi, spago e farina – quest'ultima probabilmente per creare un collante. Tuttavia la nota di pagamento per lo stesso intervento viene ripetuta il 22 gennaio 1599¹² in favore di un “garzon del Malosso”, ma le somme dovute risultano diverse: Lire 4:13:8 la prima volta e Lire 2:6:8 la seconda. L'ipotesi che Barbarago fosse un maestro indipendente e non legato alla bottega malossesca¹³ risulterebbe essere assolutamente plausibile dato che nel secondo caso viene invece specificato che il lavoro era stato effettuato ad un garzone del Malosso, ma è naturale chiedersi perché tali coperture vennero messe due volte a distanza di circa un anno. Probabilmente la successione degli eventi è più complessa di quello che è stato fino ad oggi immaginato e reso noto, con la semplice conclusione che i lavori furono terminati nel 1599. Ma vediamo nel dettaglio.

¹⁰ ACSalò, Culto divino, Registro di massaria di chiesa, b.200, c. 207; Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 2.

¹¹ Dizionario dei sinonimi della lingua italiana di Niccolò Tommaseo, Napoli 1838; Dizionario pavese-italiano.

¹² ACSalò, Massaria di chiesa, n. 200, c.207.

¹³ Ibsen, 1998, p. 47. Ciò che potrebbe confermare questa teoria è il nome stesso dell'uomo, poiché Barbarago è il nome di una località situata a tutt'oggi tra Peschiera del Garda e Verona: potrebbe dunque trattarsi di un artigiano indipendente identificato con il nome del paese di provenienza, come spesso accade, e chiamato direttamente dai religiosi salodiani.

Possiamo ipotizzare che nel dicembre del 1597 Barbarago fosse stato chiamato per predisporre le coperture pensando che l'*équipe* del Malosso avrebbe iniziato ad operare immediatamente, ma a quanto pare i lavori vennero rimandati e protratti nel tempo. Un documento del 12 luglio 1598¹⁴ ci informa che il Malosso aveva fatto presente al Consiglio la necessità di realizzare una cornice in stucco a finitura dei dipinti, per una spesa pari a 100 scudi; tale richiesta venne immediatamente accolta dai committenti, tanto che il contratto con lo stuccatore comasco Davide Retti venne firmato già il mese successivo, il 22 agosto 1598¹⁵. Nonostante gli stucchi venissero solitamente realizzati dopo l'esecuzione pittorica, non dobbiamo per forza immaginare che in quella data gli affreschi fossero terminati, tutt'altro. E' assolutamente possibile che in quel periodo l'artista fosse in fase di progettazione dell'opera e si fosse accorto della necessità di incorniciare le pitture con inserti scultorei, per i quali lui stesso avrebbe fornito i disegni al Retti¹⁶. Le iscrizioni presenti su alcuni decori a stucco all'ingresso della cappella non farebbero che confermare quest'ipotesi, trovandovi infatti scritto: *Iovan Bat. Trotti Malos Pixit* (fig. 69) e *David Reti Fecit*¹⁷, MDIC – MDCI (fig. 70). Le date riportate, 1599 e 1601, si riferiscono probabilmente all'inizio e alla fine dei lavori, nonostante fino ad oggi questa data di termine non sia mai stata letta o comunque mai presa in considerazione¹⁸, per cui dovremmo pensare che i lavori della bottega del Trotti iniziarono dopo la realizzazione delle impannate del 1598, tenendo conto però che l'effettivo periodo dell'attività dei frescanti escludeva i mesi invernali per evitare le problematiche causate dall'umidità; i lavori si sarebbero quindi svolti nei mesi tra aprile e ottobre negli anni tra il 1598 e 1600, con il conseguente intervento del Retti tra 1600 e 1601.

A giustificazione di questo slittamento cronologico ricordiamo dunque gli altri accordi che il Trotti avrebbe dovuto onorare in quegli stessi anni: il 13 aprile 1598 il pittore firmò il contratto per la decorazione della Cappella del Rosario in San Domenico a Cremona, di cui

¹⁴ ACSalò, Provvisoni e ordinamenti, n°28, c.232; Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 3.

¹⁵ Ibsen, 1999, doc. 28 p. 188; Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 4.

¹⁶ "...visto la forma et disegno fatto per domino Giovan Battista Malossi pictore et al detto maestro David monstratili...", Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 4.

¹⁷ L'informazione è fornita da M. Ibsen, 1995, p.47, ma attualmente la scritta non è leggibile.

¹⁸ Nemmeno nelle molteplici pubblicazioni di Monica Ibsen compare la data 1601 affiancata al 1599, nonostante si trovino una accanto all'altra sullo stesso globo in stucco.

conosciamo solo una porzione di affresco¹⁹ (fig.71), cantiere in cui venne chiamato a lavorare anche Davide Retti il 28 aprile 1601²⁰. Si rende a questo punto inevitabile una breve parentesi sul rapporto intercorso tra il Trotti e questi stuccatori di origine comasca, poiché dopo la duplice collaborazione con Davide appare significativa la presenza di Luca Retti a Parma a partire dal 1612 presso la chiesa dei Serviti e nel 1618-1619 nel Teatro Farnese e in Palazzo del Giardino, dove venne raggiunto probabilmente anche da Davide e Giovanni Battista nel 1627. Queste due grandi decorazioni videro all'opera proprio Malosso in veste di pittore di corte, il cui rapporto con Luca Retti non fu solo professionale ma a quanto pare anche personale, poiché il 14 marzo 1614²¹ Giovan Battista risulta padrino di battesimo della figlia di Luca Retti e Damigella Aschieri.

Tornando ora alla Cappella del Rosario, si può dire innanzitutto che i lavori subirono un significativo ritardo a causa di imprevisti che segnarono la storia di questo episodio artistico fin dal principio: infatti l'opera era stata inizialmente affidata al già menzionato Cristoforo Agosta, che morì intorno al 1597-1598 a soli 27 anni, mentre stava per intraprendere questa prestigiosa commissione. Risale infatti al 21 aprile del 1597 il contratto stipulato tra Agosta e la Confraternita del Rosario per la decorazione della cupola della cappella con un affresco raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, da eseguire entro il 15 agosto del 1598²². Come detto, però, Cristoforo Agosta morì prima di eseguire l'affresco poiché abbiamo sue notizie fino al giugno del 1597²³, a giustificazione del successivo e pressoché identico contratto per l'*Assunzione* stipulato il 13 aprile 1598 tra il Giovan Battista Trotti e la Confraternita²⁴. Ci sono due importanti varianti tra i due documenti, vale a dire la cifra pattuita per i lavori, aumentata di centocinquanta Ducatoni per il Malosso, e soprattutto l'esplicita richiesta che fosse il maestro in persona ad eseguire la commissione: "Dictus Gio Batta Malossi pittore, habbi da dipingere lui stesso a fresco e così promette di dipingere la cuba della cappella del Santissimo Rosario posta nella chiesa di San Domenico di Cremona e cioè dalla cornice superiore di detta cuba in

¹⁹ La *Testa di Assunta*, oggi di ubicazione ignota, è stata trafugata dal deposito del Museo Civico di Cremona, dove era conservata fin dal 1904 (Inv.114). Tanzi 2004 p. 144.

²⁰ Neilson, 1987, p.77.

²¹ Parma, Archivio del Battistero, registro battesimale.

²² ASCr, Notarile, Giuseppe Biffi, f. 3297 (21 aprile 1595). Trascrizione parziale di Sacchi, 1872, pp.211-212.

²³ Aveva infatti dipinto una *Santa Caterina* sempre per il convento domenicano, Cfr. Santoro, 1968, pp.23-24.

²⁴ ASCr, Notarile, Giuseppe Biffi, f. 3298, cc.19-21; trascritto integralmente da Neilson, 1987, pp. 80-82.

su et farvi dentro l'Assunzione della santissima Madonna con li nove chori degli angeli con aria nuvoli et altre cose ed ornamenti condecanti e tutto de boni e fini colori e nella più venusta e laudabile maniera a lui possibile, principiando ad operare a suo beneplacito così che dia si come promette dare l'opera del tutto stabilita perfetta e scoperta della festa di Natale di nostro Signore prossima che viene ad un anno per pretio di Ducatoni quattrocento de Milano...” .

Ai fini della presente ricerca sono desumibili alcune informazioni di fondamentale importanza: innanzitutto il desiderio di omogeneità stilistica da parte dei committenti con la chiamata di tutti i cremonesi strettamente legati alla cultura figurativa campese: l'intera chiesa costituiva un vero e proprio compendio dell'arte cremonese del Cinquecento, contenendo infatti ben sei pale d'altare del Malosso, nonché opere di Antonio e Bernardino Campi, Tommaso Aleni, Cristoforo Magnani, Stefano Lambri, Camillo Boccaccino, Panfilo e Giuseppe Nuvolone, solo per citarne alcuni, e dunque l'episodio decorativo della Cappella del Rosario è un esempio di quanto successo avesse in quel periodo la discendenza dei Campi ed in particolare la scuola del Trotti. In secondo luogo si evince che, nonostante l'assimilazione dello stile del maestro, alcuni degli allievi del Malosso riuscivano ad avere una fiorente attività indipendente una volta usciti dalla sua bottega; infine sono desumibili alcune informazioni in merito all'organizzazione della *team* malossesco, tema centrale di questo capitolo. Infatti, l'esplicita richiesta a Giovan Battista di eseguire i lavori in prima persona²⁵ porta alla luce la prepotente attività della bottega all'interno dei grandi cantieri, nei quali effettivamente vedremo il maestro porsi come un *deus ex machina* piuttosto che una componente attiva, condizione a quanto pare ben nota anche agli stessi committenti.

Tornando alle questioni cronologiche in analisi, diciamo innanzitutto che l'*Assunzione* nella Cappella del Rosario non venne finita entro Natale come pattuito e soprattutto non piacque ai committenti: per rimediare il Malosso pensò di delegare al fidato allievo Ermenegildo Lodi alcune figure di angeli da inserire nei pennacchi e progettò degli stucchi eseguiti, come detto, da Davide Retti nel 1601; viene qui ripetuto, dunque, lo schema impostato a Salò.

È probabile che il ritardo e la “distrazione” del pittore in questo caso fossero dovuti ad un lavoro di grande impegno e prestigio a cui il cremonese era stato chiamato ad assolvere, ovvero la

²⁵ Su quest'argomento di veda Penny, 1998.

realizzazione degli apparati effimeri eretti in occasione dell'entrata a Cremona di Margherita d'Austria nel 1598²⁶; inoltre dello stesso anno è la tela per la chiesa parrocchiale di Manerbio commissionatagli da Giulia Maggi Gambarà, a cui tra l'altro comunica nel febbraio del 1599 di essere stato a Milano e Venezia nei mesi freddi, dunque presumibilmente tra dicembre e gennaio²⁷.

Nonostante la problematica realizzazione della Cappella del Rosario, il 24 aprile 1599 Giovan Battista sottoscrisse anche il contratto per la decorazione della cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco a Piacenza, un altro caso in cui la presenza del maestro in cantiere faceva parte degli accordi contrattuali ma in maniera ancor più vincolante e decisiva rispetto a quanto visto fino ad ora. Il contratto, pubblicato interamente da Giorgio Fiori nel 1991, venne rogato dal notaio Pier Maria Trompelli il 24 aprile 1599, stabilendo soggetto, tempi e modalità d'esecuzione della decorazione, come vedremo nel paragrafo successivo.

Gli accordi tra la Congregazione e il Malosso prevedevano che l'opera avesse inizio nell'autunno del 1599 e venisse terminata entro la primavera del 1600, con pagamenti scaglionati in base allo stato di avanzamento dei lavori; per assicurarsi la presenza del Trotti in cantiere i religiosi si impegnavano inoltre a coprire tutte le spese di una casa a Piacenza in cui l'artista potesse alloggiare, provvedendo inoltre a tutte le sue necessità materiali, condizione che dimostra un grande apprezzamento nei confronti dell'artista ma che allo stesso tempo andò a gravare ulteriormente sul malcontento dei committenti quando il cremonese cominciò a non rispettare gli accordi sottoscritti.

Si prevedeva dunque l'esecuzione dei lavori in due sessioni a partire dalla metà di luglio dello stesso anno, con l'obbligo di residenza del Malosso a Piacenza tra settembre e novembre, una pausa nei mesi invernali tra dicembre e marzo, poiché, come detto, la tecnica dell'affresco richiede un clima secco per un'esecuzione ottimale, e la ripresa dei lavori nella primavera del 1600: "Il detto Signor Gio. Batta promette et si obliga come di sopra di dar principio al ornamento sudetto della detta cupola fra due mesi e mezzo e che con la persona sua verrà a resedere et assistere all'opera di detta cupola per tutti li tre mesi di settembre, ottobre et

²⁶ Dallaj, 1995.

²⁷ Boselli, 1971, p.23.

novembre prossimi, et alla primavera del anno 1600 suseguente qua tornerà a perficere la detta opera non solo della cupola sudetta ma di tutta la capella, ancona, quadri latterali et altre cose convenute di sopra.”²⁸

La disponibilità del Trotti di risiedere a Piacenza a partire da settembre ci induce a pensare che volesse terminare la decorazione della basilica domenicana a Cremona durante il periodo primaverile ed estivo per poi dedicarsi alla nuova impresa, ma gli imprevisti anche in questo caso non mancarono: infatti, la decorazione nella chiesa piacentina principiò soltanto a novembre del 1598 a causa di un ritardo dello stuccatore che doveva preparare la cappella. Questo contrattempo non lasciò inattivo il Trotti che, anzi, riuscì nel frattempo a compiere una commissione nella chiesa di Santa Maria della Piazza a Piacenza, demolita nell’Ottocento²⁹, affrescando il cupolino della cappella della Madonna dei Dolori e realizzando la relativa pala d’altare, la *Madonna con il Bambino e i santi Antonio Abate e Giovanni Evangelista*³⁰.

Terminati dunque gli affreschi cremonesi e salodiani, al Malosso rimase il difficoltoso progetto piacentino a cui andò ad affiancare la decorazione del catino absidale della chiesa di San Siro a Soresina, piccolo borgo in provincia di Cremona. Pur non avendo documenti certi che datino quest’opera, è possibile collocarla nei primissimi anni del Seicento sia perché i documenti della parrocchiale datano al 1605 l’inizio alla decorazione del transetto, quindi il resto doveva già essere stato completato, sia perché, come vedremo, l’affresco del catino venne sostanzialmente progettato attraverso un massiccio riutilizzo dei disegni ideati per Salò.

In realtà né a Salò né a Piacenza il Malosso portò a termine quanto pattuito: infatti il 12 agosto 1607³¹ veniva lamentato il ritardo nella consegna dei quadri su tela del pittore, di cui non sappiamo il numero stabilito, ma di cui effettivamente ne venne consegnato soltanto uno, il *Martirio di S. Felicità e i figli* da collocare sulla parete destra della cappella (fig.72).

Essendosi il Malosso trasferito a Parma nel 1604, deve aver lasciato la realizzazione dell’opera a carico della bottega, guidata probabilmente da alcuni disegni del maestro: esiste un disegno

²⁸ Fiori, 1999, p.69.

²⁹ Dello stesso anno è inoltre la *Deposizione* dipinta per la chiesa cremonese di San Vincenzo oggi in Pinacoteca Ala Ponzone, inv. 124, olio su tela, 245 x 164 cm, «Jo[anne]s Bapta. Trottus dictus Malossus Cremon[ensi]s faciebat anno à Morte Redemptoris 1566».

³⁰ Olio su tela, 256x178 cm, «Jo. Bapta Trottus dictus Malossus faciebat, anno 1599», Museo Civico di Piacenza.

³¹ ACSalò, Provvisori e ordinamenti, n.30, c. 114v; Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 8.

dell'intera composizione, un foglio oggi conservato alla Christ Church di Oxford³² (fig. 73) che ritengo possa essere una versione realizzata da qualche allievo piuttosto che da Giovan Battista, al quale potrebbe invece attribuirsi lo studio della parte centrale della tela raffigurante l'uccisione dei figli della santa (fig.74)³³. La tela nel suo complesso si discosta dalle fisionomie e dal cromatismo tipici del Trotti, con una caduta qualitativa generale piuttosto evidente: risultando infatti i colori lividi, le forme rigide e poco naturalistiche, le architetture poco definite rispetto a quelle più complesse e ricercate del maestro, tanto da essere definito da Giulio Antonio Averoldi un dipinto non finito³⁴.

IV. II La *Gloria del Paradiso*: progettazione e iconografia.

Come ampiamente spiegato in precedenza, la figura di Sebastiano di Lodrone è stata decisiva per la decorazione della cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Salò e lo fu certamente non solo da un punto di vista pratico e finanziario, ma anche per la progettazione iconografica, a cui potrebbe aver partecipato anche l'Arciprete del Duomo Ippolito Baruzzi di Brescia, dottore in Teologia e Protonotario Apostolico (in carica dal 1588 al 1621)³⁵.

Dal un punto di vista strettamente iconografico, una meticolosa lettura di tutte le raffigurazioni del ciclo è già stata proposta più volte da Monica Ibsen³⁶ per cui in quest'occasione mi limiterò ad alcune nuove proposte interpretative elaborate congiuntamente all'analisi degli studi preparatori della volta, nucleo fondamentale per le problematiche affrontate in questa sede.

È bene ricordare, a livello generale, il tema conduttore della decorazione, ovvero il culto eucaristico e l'esaltazione del sacrificio e dei martiri, a cui fanno riferimento tutte le raffigurazioni dislocate nell'ambiente architettonico: la *Gloria del Paradiso* dipinta sul soffitto

³² Bora, 1988, fig. 76b.

³³ Collezione Ferretti di Montreal; Bora, *idem*, fig. 77.

³⁴ Averoldi, 1700, pp.271-272.

³⁵ Guerrini, 1986 b.

³⁶ Ibsen, 1998; 1999.

è infatti costituita da una schiera di santi e beati martiri, mentre attorno troviamo alcuni episodi biblici e figure simboliche inerenti allo stesso argomento: il rapimento di *Elia sul carro di fuoco*, la *Consegna delle tavole a Mosè*, un *Angelo con calice*, *Arcangelo Michele* e *Angelo con palma del martirio*, *Fede*, *Speranza*, *Carità*, *Umiltà*, *Sacrificio di Isacco*, *Lapidazione di Zaccaria*, *Lapidazione di Santo Stefano*, *Martirio di Eleazaro* unito a quella di sette giovani con la loro madre, *Esaltazione della Passione*, *Crocifissione*, *l'Arca dell'Alleanza* e *Rotoli della legge*, due sacerdoti dell'ordine di Levi con le offerte; *Abele morto ai piedi dell'altare*; *Santo Stefano*, lo Spirito Santo, e come visto prima, la tela con il *Martirio di Santa Felicità*.

Delle raffigurazioni appena citate soltanto alla *Lapidazione di Zaccaria* (fig.75) è riferibile uno studio preparatorio, inequivocabilmente attribuibile al Malosso, conservato a Roma³⁷ (fig. 76); mentre i dubbi in merito alla progettazione della *Gloria del Paradiso* aumentano osservando il materiale grafico poiché nessuno dei quattro disegni pervenutici corrisponde all'affresco finito: un doppio ordine di santi relativo alla parte sinistra dell'affresco è conservato nella Galleria Nazionale di Parma³⁸ (fig.77), uno dell'intera composizione si trova alla National Gallery of Scotland di Edimburgo³⁹ (fig. 78), uno studio preparatorio alla National Gallery di Washington⁴⁰ (fig. 79), mentre un foglio dell'intera composizione è oggi in una collezione privata di New York⁴¹ (fig. 80), tutti sostanzialmente equivalenti per dimensione.

Dopo un'attenta analisi dei fogli, sembrerebbe che il primo progetto possa essere identificato con il disegno della National Gallery di Washington, sia perché presenta molte varianti rispetto all'affresco e agli altri tre fogli, tutti identici tra loro, sia perché sono evidenti i segni di cancellature e ripensamenti in molte figure.

Lo studio di Parma rispecchia esattamente la metà sinistra del foglio newyorchese, sia per dimensioni che per raffigurazione, entrambi quadrettati, realizzati a penna e acquerello, ma tra i quali per una questione qualitativa risulta essere autografo solamente il disegno parmense. Il

³⁷ Istituto Centrale per la Grafica, Roma.

³⁸ Inv. 516/1; 397 x 205 mm, penna e acquerello grigio su carta bianca quadrettata a matita nera. Cfr. Di Giampaolo, 1974, p. 19.

³⁹ Inv. D 3096, 330 x 373 mm, penna e inchiostro bruno con tracce di carboncino. Cfr. Andrews, 1968, vol.I, p.123, vol. II, p.145, fig. 827; Di Giampaolo, 1974, p.

⁴⁰ Inv. 1943.3.8862. Penna e inchiostro bruno con acquerello marrone su gessetto nero su carta quadrettata; 408 x 402 mm.

⁴¹ Collezione privata di New York, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio-blu, 410 x 410 mm.

disegno di Edimburgo, invece, leggermente più piccolo ed evidentemente tagliato sul bordo sinistro, appare una vera e propria riproduzione di bottega, di qualità piuttosto bassa, in cui i contorni delle figure risultano netti e molto marcati, i volti totalmente inespressivi, i corpi poco volumetrici e i panneggi privi del morbido chiaroscuro tipicamente malossesco.

Nei disegni preparatori troviamo comunque delle difformità rispetto all'affresco, probabilmente dovute a cambiamenti realizzati in corso d'opera: la prima figura della schiera di angeli collocati nel registro intermedio non guarda più verso l'esterno ma è rivolta verso l'Eterno, ottenendo una maggiore unitarietà della composizione, accanto al quale sono stati invertiti i simboli degli evangelisti rispetto al progetto grafico (fig. 81).

I cambiamenti più interessanti dal punto di vista iconografico sono riscontrabili però tra i santi adagiati nel registro inferiore, dove la prima figura a sinistra, difficilmente riconoscibile nei disegni, viene dotata nell'affresco di una tiara papale e dunque da sempre identificato come Sisto V, copatrono di Salò, sicuramente modificato su richiesta dei committenti (fig. 82).

Le due figure immediatamente successive pongono invece qualche problema iconografico, ma ritengo sia possibile avanzare l'ipotesi che si tratti di Nereo ed Achilleo: inizialmente ideata come un San Giovanni Evangelista per l'attributo del calice da cui spunta un serpente, la figura immediatamente accanto a Sisto V è stata mantenuta identica nella posa e persino nella posizione della mano, che non regge più un calice ma un oggetto di difficile lettura che proporrei di identificare con una piccola mitra vescovile dorata con una croce al centro⁴². Il santo a figura intera potrebbe essere invece Achilleo, il cui volto è assolutamente identico a quello della perduta *Assunta* di San Domenico, sempre raffigurato in abiti da soldato e con i capelli neri (Achille infatti significa bruno). Secondo la tradizione furono entrambi servi di Santa Domitilla, che, non dobbiamo dimenticare, era proprio il nome della nonna di Sebastiano di Lodrone: è dunque possibile individuare questa Santa all'interno di questo affresco? Secondo la leggenda Santa Flavia Domitilla, i cui attributi sono la palma del martirio e il fuoco, era cugina dell'imperatore Domiziano, il quale relegò la fanciulla sull'isola di Ponza per aver rifiutato di unirsi in matrimonio ad Aureliano in favore della fede cristiana: una volta morto il pretendente,

⁴² Ai due martiri venne dedicato un titolo cardinalizio da Papa Gregorio I, poi ripristinato a titolo presbiteriale ovvero che concerne il vescovo.

il fratello di costui si vendicò appiccando un rogo nella casa di Domitilla, a causa del quale morì. Nell'affresco vediamo con tali attributi la seconda santa a figura intera partendo da destra (fig.83), che negli studi preparatori compare solamente con la palma stretta nella mano.

San Lorenzo con la graticola è diventato invece un San Vigilio, patrono di Trento, città d'origine del nobile committente, e dunque non casualmente l'anonima figura alle sue spalle è stata modificata in un San Sebastiano, provvisto infatti di tre frecce (fig.84).

Tutte queste richieste, dunque, sembrerebbero derivare dalla volontà di autocelebrazione del nobile Lodrone, che avrebbe quindi messo la bottega del Trotti nella condizione di approntare delle modifiche a lavori già iniziati: a questo proposito dobbiamo pensare che in assenza del Malosso queste responsabilità erano a carico degli aiuti attivi in cantiere e per questo doveva essere presente una figura in grado di sostituire il maestro e poter modificare i disegni preparatori in maniera autonoma e senza cadute qualitative rispetto allo standard richiesto, essendo alquanto improbabile che il *magister* si spostasse di cantiere in cantiere appositamente per apportare variazioni al progetto.

Prima del malumore causato dal ritardo nella consegna delle tele, la soddisfazione dei committenti per il lavoro svolto era tale che nel febbraio del 1601 il Conte Sebastiano di Lodrone stanziò 500 ducati per la decorazione del coro del Duomo, e il Consiglio già il mese seguente⁴³ decise inviare a Cremona uno degli eletti per proporre tale ingaggio a Giovan Battista Trotti. La successiva informazione su tali avvenimenti deriva da un documento stilato dal Consiglio nel dicembre dello stesso anno⁴⁴ in cui si rende noto il rifiuto di tale incarico da parte della bottega del Malosso e la conseguente decisione degli eletti di contattare Palma il Giovane: “Fra loro havuto raggionamento con il negotio della pictura, et non potendo venire il Malosso et havendo l’Illustrissimo Proveditore inteso questo, propose il Magnifico Jac. Palma Venetiano...”⁴⁵.

Ai fini delle problematiche affrontate in questa sede, l'informazione più importante desumibile da questo documento è che la rinuncia al lavoro arrivò dalla bottega intesa come gruppo di collaboratori, non venendo riportato nemmeno il nome di un responsabile in

⁴³ Mucchi, 1932, p.225.

⁴⁴ ACSalò, Massaria di chiesa, n.212, c. 3.

⁴⁵ Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 6.

particolare, dandoci così uno spaccato dell'effettivo potere che di cui era investito il *negotium* in assenza del maestro.

Alla fine del 1601, infatti, Giovan Batista doveva trovarsi a Piacenza presso i francescani, come abbiamo visto, mentre il pupillo Ermenegildo Lodi potrebbe essere stato attivo a Cremona o Soresina e dunque probabilmente coinvolto nella decisione di rifiutare l'ingaggio salodiano.

Questa seconda commissione ci permette oggi di comprendere quanto successo avesse riscosso l'opera del Trotti nel comune della Riviera, continuando a lasciare la sua impronta all'interno del Duomo con l'opera di Davide Retti, che dopo la cappella del Santissimo Sacramento proseguì a decorare con lo stile dettatogli dall'artista cremonese anche il resto delle cappelle a lui affidate; ma soprattutto la fama del Malosso sconfinò dalla produzione pittorica a quella architettonica, sfociando ben presto in una terza proposta di lavoro.

In un documento datato 30 novembre 1602⁴⁶ si racconta infatti che volendo dar compimento alla nuova chiesa dei Somaschi di Salò, Santa Giustina, dapprima finanziata dal Conte di Lodrone, Alberghino Alberghini decise di affidare al Trotti il progetto per il completamento della struttura. Il Malosso, infatti, era anche un buon architetto, attivo sia nel Duomo di Cremona⁴⁷ che a Brescia con un progetto per il Duomo Nuovo⁴⁸ e successivamente nel Ducato Farnesiano; purtroppo questa specializzazione non ha ancora trovato una giusta attenzione negli studi dedicati a questo eclettico personaggio, tanto quanto la sua abilità di quadraturista, per cui l'impresa di Salò costituisce un ottimo caso di studio, come verrà dimostrato nel paragrafo seguente.

⁴⁶ ADBs Miscellanea diversarum, 1588; Appendice, Documenti Capitolo IV, Documento 7.

⁴⁷ Mi riferisco alla progettazione e costruzione dell'altare del Santissimo Sacramento nel 1597, per i cui documenti si veda Miller, op. cit.

⁴⁸ Il progetto risale al concorso per la progettazione del Duomo Nuovo della città, che verrà poi vinto dal Lantana, Cfr. Miller, op. cit..

IV. III Malosso quadraturista: apertura per una ricerca.

All'interno dello studio dei dipinti salodiani merita assolutamente un'attenzione particolare il ruolo del Trotti come quadraturista, aspetto mai preso in considerazione fino ad oggi, nonostante le sue comprovate attività di architetto e progettista di apparati effimeri non facciano altro che indirizzarci verso l'idea di trovarci di fronte ad un pittore anche in grado di progettare le quadrature per i propri affreschi. A sostegno di questa teoria sono le finte architetture realizzate, appunto, nella Cappella del Santissimo Sacramento, da ritenersi le più ricche, articolate e significative della produzione malossesca pervenutaci: dobbiamo infatti pensare che, purtroppo, la perduta decorazione del Teatro Farnese di Parma (1618) avrebbe costituito un esempio fondamentale della sua abilità nella realizzazione di architetture prospettiche, se solo non fosse andata completamente distrutta⁴⁹.

Nel capitolo II è stato ipotizzato che alcune nozioni tecniche possedute dal Malosso in relazione al quadraturismo potessero derivare da una conoscenza diretta e approfondita delle *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte⁵⁰, in cui, abbiamo detto, venne teorizzata la colonna tortile progettata insieme a Giulio Romano e che ritroviamo proprio qui, nella decorazione salodiana. Come già detto, non dobbiamo dimenticare che questo elemento è stato sicuramente adottato anche grazie alla visione diretta delle quadrature di Giulio Campi nella chiesa di Sant'Abbondio a Cremona nel 1594 (fig. 8), ma soprattutto la colonna tortile utilizzata da Antonio Campi nella sacrestia di San Pietro al Po (fig. 9).

Il soffitto della cappella sembra dunque aperto sul cielo, a cui si arriva tramite una sorta di scalata architettonica costruita a partire dalla cornice in stucco che divide le quattro pareti della cappella in due registri appena sopra le quattro arcate al centro di ogni parete (fig.68).

Il registro superiore è decorato con architetture illusionistiche volte a verticalizzare lo sguardo ed indirizzarlo verso la *Gloria celeste* (fig.85): degli zoccoli a finto marmo sostengono colonne tortili binate color bronzo con decorazione a scanalature ed elementi fitomorfi (fig.87), sormontate da piccoli festoni di fiori agganciati a mascheroni a decoro di un elemento in finto

⁴⁹ Per la ricostruzione dell'attività del Malosso a Parma, si veda il Capitolo II, paragrafo V.

⁵⁰ Datato 1580; Biblioteca Civica di Cremona, Civ.A.DD.4.48/3.

marmo bianco che incornicia i medaglioni centrali istoriati (fig. 75), anch'essi bronzei e riccamente decorati con volute, mascheroni e arpie, ognuno sormontato da un elemento semicircolare che ospita un busto anch'esso in finto marmo bianco (fig.86).

Dietro le colonne alcuni pannelli a finto marmo policromo donano lucentezza all'architettura, accompagnando lo sguardo verso gli angoli delle pareti, dove prima di un'ulteriore colonna singola troviamo come elemento decorativo una sorta di lanterna bianca dalla superficie sfaccettata, forse a riprodurre una stoffa, con l'elemento finale della nappa (fig.87). Questo elemento compare già negli affreschi del Samacchini terminati dal Malosso nella chiesa di Sant'Abbondio a Cremona nel 1594, dove vediamo due varianti, una con la superficie completamente sferica e una con la superficie sfaccettata.

Tutta questa struttura di base sembra sorreggere una balaustra di forma quadrangolare con rientranze in corrispondenza dei medaglioni centrali sopra detti: delle piccole ornamentazioni a semicapitello bianco e oro, a richiamo della cornice in stucco che divide i registri, introducono alla balaustra vera e propria costituita da finto marmo bianco e colonnette dorate. Mascheroni, arpie, lanterne identiche a quelle di Salò, sono presenti in uno studio di quadratura conservato al Louvre ed attribuibile ad Ermenegildo Lodi⁵¹ (fig.88), elemento attivo, come vedremo, nell'impresa salodiana, e che ritroviamo con le stesse architetture negli affreschi eseguiti nella navata centrale della chiesa cremonese di San Pietro al Po nel 1616.

IV. IV Il riutilizzo dei modelli: strategia organizzativa e strategia imprenditoriale.

Tornando al sistema generale della produzione malossesca, come già sottolineato più volte, gli anni Novanta del Cinquecento furono per il cremonese determinanti per la propria affermazione, ricchi di impegni e di commissioni, tanto da portare l'artista a dover far fronte a grandi cantieri avviati contemporaneamente a cavallo tra i secoli XVI e XVII. E' chiaro dunque che la base

⁵¹ E. Lodi, *Etude pour la décoration d'un plafond*, inv.12031, 368x462 mm, Gabinetto dei disegni del Louvre, Parigi.

necessaria per poter gestire molteplici ingaggi e di lunga durata fosse una buona organizzazione della bottega, soprattutto se pensiamo che non vi era la sola produzione di pale d'altare ma soprattutto di cicli di affreschi dislocati in diverse città: la scuola del Trotti deve aver quindi visto affluire moltissimi allievi, aiutanti e collaboratori, ognuno formato adeguatamente per poter svolgere il proprio compito in maniera indipendente e qualitativamente adeguata, data l'ovvia impossibilità del maestro di essere presente in diversi cantieri contemporaneamente.

I problemi nascevano comunque nel momento in cui i committenti pretendevano che fosse il maestro stesso ad eseguire le opere, o perlomeno fosse fisicamente presente, come nel caso di San Domenico a Cremona e in San Francesco a Piacenza, mentre sia a Salò e anche a Soresina vedremo che la bottega riuscì ad ottenere ampio margine senza contestazioni da parte dei finanziatori.

Un elemento cardine per la gestione di queste situazioni fu il riutilizzo dei modelli elaborati dal maestro, da intendersi sia come elaborazione di figure e composizioni ideate per una precisa occasione e riproposte in tutti i cantieri aperti in quegli stessi anni, sia la riproposizione di studi di figure e cartoni che costituivano il *corpus* grafico a disposizione della bottega: entrambe le modalità permettevano in sostanza di ridurre il tempo dedicato all'*inventio* da parte del maestro, che doveva quindi dedicarsi sostanzialmente ad un assemblaggio delle figure di repertorio, potendo di conseguenza affidare la successiva esecuzione al pennello degli allievi senza necessità di intervenire in prima persona. Come già spiegato nel capitolo III, la conservazione di molti disegni in bottega era fondamentale anche per finalità didattiche, affinché gli studi del maestro fossero a disposizione degli allievi e questi ultimi potessero imparare a riprodurre lo stile del proprio mentore.

È possibile che il metodo di assemblaggio adottato dal Malosso per realizzare nuove composizioni dipendesse anche da quanto i collaboratori prescelti avessero studiato tali figure e fossero quindi in grado di realizzarle senza causare evidenti cadute qualitative. Non dobbiamo dimenticare però che le scelte del maestro non vanno mai osservate solamente dal punto di vista artistico o pratico, ma è doveroso prendere in considerazione anche la fondamentale visione manageriale della "azienda malossesca", della strategia che il pittore come imprenditore poteva attuare nel periodo di alta produttività: l'utilizzo di figure, fisionomie, composizioni ricorrenti

diventavano così una sorta di marchio di fabbrica tale da rendere l'artista e il suo *atelier* immediatamente riconoscibile e dunque appetibile ai committenti. Un'illustre metro di paragone, su cui saranno basate le conclusioni esposte in chiusura della tesi, può essere la produzione di Tiziano Vecellio, che soprattutto a partire dagli anni Cinquanta incontrò sempre più un atteggiamento di tipo strettamente collezionistico, che puntava più alla riconoscibilità del pittore che all'originalità dell'opera⁵².

Nel caso del Malosso ancora oggi consideriamo assolutamente inconfondibili i volti dei suoi santi fortemente scorciati, come abbiamo visto ad esempio nel caso della *Testa di Assunta* (fig.71) o il tipico gruppo della Madonna con Bambino ripetuto in tutte le pale d'altare.

Per tutti questi motivi, che possiamo quasi dire imprenditoriali, il Trotti non smise mai nella sua lunga attività di accettare commissioni impegnative e simultanee che lo portarono però ad un costante ritardo nelle tempistiche d'esecuzione dei lavori affidatigli, incappando in non pochi problemi anche con alcuni committenti delusi dalle sue inadempienze.

Ma vediamo ora la questione, appunto, del riutilizzo dei modelli da parte del Malosso all'interno degli affreschi realizzati dalla bottega tra il 1598 ed il 1602 circa: procedendo con ordine, è innanzitutto bene ricordare un'esperienza pittorica che ha costituito per il Malosso una fonte stilistica e creativa per tutti i cicli ad affresco che prenderò ora in esame, ovvero la già citata attività svolta nella chiesa di Sant'Abbondio a Cremona nel 1594, quando venne chiamato a terminare gli affreschi lasciati incompiuti da due grandi artisti al momento della loro morte, Giulio Campi nel 1572 e Orazio Samacchini nel 1577.

In realtà in questo caso il Trotti non si impegnò in grandi parti d'invenzione poiché *l'Assunzione della Vergine* nel catino absidale era stata interamente impostata dal Campi, mentre tre delle quattro volte della navata centrale erano già state realizzate dal Samacchini, lasciando così all'*inventio* del cremonese solo la quarta campata (figg. 89-92), a cui ritengo siano da aggiungere gli angeli nella lunette sinistra della prima campata, sia per questioni stilistiche, molto più vicini alle figure del Nostro che a quelle del bolognese, sia per una ripresa letterale avvenuta in anni successivi, per cui era necessario il possesso dei cartoni. Al Malosso sono dunque ascrivibili *Le Virtù Teologali*, la *Carità* al centro, la *Fede* a destra, la *Speranza* appoggiata ad una colonna, e

⁵² Tagliaferro-Aikema, 2009, p.223.

i profeti *Samuele* ed *Ezechiele*; di quest'ultimo è noto lo studio conservato nel Museo Civico di Cremona⁵³, mentre colgo l'occasione per segnalare il disegno preparatorio della *Speranza* conservato nelle raccolte del Castello Sforzesco di Milano (fig. 90)⁵⁴, ulteriore testimonianza dell'ideazione malossesca, risultando inoltre molto simile per postura e panneggi alla figura della Santa Domitilla dell'affresco salodiano (fig. 83); così come la *Carità* sembra essere stata il modello della figura dell'angelo centrale dell'affresco della Cappella del Santissimo Sacramento. Più in generale, gli angeli con cartiglio fortemente scorciati e decisamente dinamici tipici del Samacchini (fig. 102) vennero riproposti in più occasioni dal Malosso, sia nel cupolino della Cappella dell'Immacolata Concezione di Piacenza (fig. 101), che a Salò (fig. 103), dove compare anche in tutti gli studi preparatori in maniera sempre identica.

Tra gli innumerevoli confronti possibili, quelli riportati sono solamente i più eclatanti per dimostrare innanzitutto come fosse organizzato in questi anni l'*atelier* del Malosso, la politica di un riutilizzo dei disegni quasi impertinente per ogni sorta di figura, a cui bastava togliere, cambiare o aggiungere un attributo identificativo per mutarne completamente la funzione o l'identità. Questo sistema, però, non presentava difetti organizzativi fino a che i committenti non avanzavano pretese differenti, come nel caso piacentino, che, come già detto, causò molti problemi al Trotti e portò ad una rescissione del contratto con una conseguente causa intentata ai danni del pittore da parte della Congregazione committente. In particolare gli furono mosse delle aspre contestazioni scandite in ben quindici punti, di cui è significativo ricordare quelli più attinenti al discorso in atto⁵⁵:

1-il mancato rispetto dei patti, per essersi abbondantemente servito delle prestazioni di allievi. Questa contestazione alla luce delle dinamiche di una bottega risulta piuttosto fuori luogo, poiché, come ben sappiamo, era la prassi avvalersi di aiuti anche nel caso in cui il maestro fosse stato presente e produttivo, ed è esattamente l'essenza del *teamwork* di cui si accennava in precedenza.

⁵³ Penna e inchiostro bruno e acquerellature su carta bianca, 1501 x 201 mm, inv. B. 157, Cremona, Museo Ala Ponzone.

⁵⁴ G. B. Trotti, *Figura femminile con colonna*, inv.6790 B 2585, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, Milano.

⁵⁵ Cfr. Fiori, 1999, p.63.

9- L'esecuzione dell'opera è stata discontinua, perché il pittore spesso si è assentato per altri lavori e non ha usato colori fini.

Questo punto non fa che avvalorare la tesi sostenute fino a questo punto, ovvero la contemporaneità dei lavori in esecuzione.

7- Le teste degli angeli sono tutte uguali (...).

13- I putti dipinti sotto gli archi non sono ben rifiniti né sono tutti di mano del Malosso, come quelli del lanternino.

Questi ultimi due punti sono inerenti alla questione del riutilizzo dei cartoni e la loro realizzazione da parte degli aiuti⁵⁶: piuttosto interessanti sono proprio i quattro angeli nei sottarchi (figg. 93-96), per i quali sono stati utilizzati i medesimi modelli ideati nel 1594 per gli angeli nelle lunette della quarta campata di Sant'Abbondio (figg. 91-92), che in realtà non appaiono di qualità particolarmente scadente.

Come anticipato, i francescani si rivelarono dei committenti alquanto anomali e contraddittori, se così possiamo dire, dimostrando da un lato un certo disinteresse verso l'originalità della composizione richiedendo un'*Immacolata Concezione* (fig. 52) su modello di quella realizzata per gli agostiniani di Piacenza qualche anno prima (fig. 38)⁵⁷, ma al contempo pretendendo l'esecuzione in prima persona da parte del maestro, provando di non comprendere che il vero spirito della bottega cinquecentesca era basato, appunto, sul lavoro di squadra.

Le precise indicazioni dettate dai committenti nel contratto del 1599, pubblicato da Giorgio Fiori nel 1991⁵⁸, prevedevano dunque la *Genealogia e Incoronazione della Vergine* nella cupola (fig. 97), angioletti nelle lunette sottostanti, le sibille e i profeti nei pennacchi (figg. 29, 99-100) ancora angeli e figure femminili nei sottarchi, mentre la tela, come detto, dove affrontare la complessa e controversa tematica dell'*Immacolata Concezione*, il cui dogma venne approvato solo nel 1854. In realtà gli agostiniani erano già legati a questo tema per la richiesta da parte di Sant'Agostino in seguito al concilio di Nicea di una dichiarazione ufficiale della totale estraneità di Maria dal peccato originale in quanto concepita *in mente Dei* prima della creazione del

⁵⁶ Le indagini di Giorgio Fiori (op. cit. p.66, nota 15) hanno portato alla luce i nomi di due soli collaboratori operanti nella realizzazione degli affreschi, ovvero Giambattista Agazzi e Giacomo Campana, pittori attivi a piacenza e scarsamente documentati,

⁵⁷ Oggi in Santa Maria della Steccata a Parma, per cui si veda il Capitolo III.

⁵⁸ Fiori, 1991, pp.68-69.

mondo; tale principio, precocemente sposato anche dai francescani, portò nel corso del XVI e XVII secolo all'istituzione di numerose confraternite dedicate appunto, all'Immacolata Concezione.

Alle pareti laterali della cappella, infine, avrebbero dovuto essere raffigurate le storie di Ester e Giuditta, in realtà mai dipinte, a testimonianza della brusca rottura dei rapporti tra il Malosso e la Congregazione, la quale, non avendo mai trovato alcun pittore disposto a finire l'opera pittorica iniziata, fu costretta a collocare alle pareti laterali due quadri, una *Sacra Famiglia* di Bartolomeo Schedoni e un'*Annunciazione* di scuola malossesca, anziché vedere completato il progetto iconografico precedentemente esposto.

IV. V Ermenegildo Lodi e l'eredità artistica del Malosso.

Nell'intricata cronologia della produzione malossesca tra Cinque e Seicento compare in strettissima relazione con gli affreschi citati fino ad ora anche il catino absidale affrescato nella chiesa di San Siro a Soresina (fig. 104), di cui è noto un disegno preparatorio di collezione privata (fig. 105)⁵⁹.

La proposta di datazione ai primi anni del Seicento è supportata dai disegni che abbiamo analizzato in precedenza, poiché l'intera composizione del catino, in particolare il registro inferiore con la schiera di santi, deriva ancora una volta dall'assemblaggio di figure realizzate per Salò e presenti in tutti i disegni preparatori precedentemente citati, compresi i due angeli in volo di ascendenza samacchiniana collocati negli angoli superiori, mentre i due angeli di sinistra combaciano con quelli dalla *Deposizione* dipinta nel 1601 per l'Oratorio di Santa Maria Segreta a Cremona, data che ci indica una possibile contemporaneità delle due opere.

Come a Salò, è evidente che il lavoro venne svolto prevalentemente dalla bottega senza particolari rimostranze da parte dei committenti, come si evince nuovamente da un pressoché

⁵⁹ G.B. Trotti, *La Trinità con angeli e santi*, penna, pastello e olio su carta, mm 421x920, 8 luglio 2003, Christie's, Londra (vendita n. 6743, lotto 26).

totale riutilizzo di disegni precedentemente ideati, sintomo del solo intervento progettuale da parte del maestro e il conseguente affidamento dell'esecuzione ad allievi e collaboratori. In realtà esiste uno studio per *La Santissima Trinità* conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 106) attribuito al Malosso ma più probabilmente ascrivibile al Lodi, che combacia perfettamente con il gruppo centrale della composizione soresinese composto da Gesù, Dio Padre e la Vergine, portando così all'apertura dell'ipotesi che Ermenegildo possa essere stato investito, in questo caso, anche della responsabilità di ideazione.

Il pupillo deve avere avuto a disposizione i disegni preparatori per l'affresco di Salò in cui compare la figura di San Lorenzo al posto del San Vigilio, poiché il primo compare a Soresina assolutamente identico a quello del disegno del mastro.

È possibile, dunque, che in questi anni Ermenegildo fosse riuscito ad affermarsi prepotentemente all'interno della bottega del Trotti⁶⁰ e non è da escludere che possa aver presentato al maestro anche degli studi per alcune figure dipinte nella cappella di Salò. I due studi per la *Mansuetudine* di del Lodi conservate alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (figg. 107-107a)⁶¹ sembrerebbero infatti da mettersi in relazione al medesimo soggetto dipinto a monocromo nel sottarco della Cappella del Santissimo Sacramento (fig. 108), nonché assolutamente somiglianti alla stessa figura dipinta nei sottarchi della Cappella dell'Immacolata Concezione a Piacenza (fig. 109).

L'ipotesi avanzata dagli studiosi è che il Lodi avesse dato avvio alla sua attività di pittore indipendente intorno al 1604⁶², data che in effetti coinciderebbe con la partenza del Malosso per Parma e sappiamo che Ermenegildo non seguì il maestro presso i Farnese, raggiungendolo invece solo intorno al 1618. Per intraprendenza e capacità, questo artista avrebbe potuto elaborare uno stile personale ma per anni continuò ad utilizzare i disegni lasciati dal maestro proponendo fedelmente il suo linguaggio e i suoi modelli, talvolta in maniera assolutamente letterale. A questo proposito è necessario introdurre la sua attività presso la chiesa di San Siro a

⁶⁰ Come anticipato nel capitolo III, Ermenegildo Lodi nacque a Casalmaggiore tra il 1580 e il 1585, per morire a Cremona nel 1630 (Maccabelli, 2012); se fosse vera l'ipotesi della sua mansione di capocantiere nel Duomo di Salò intorno al 1599 è più plausibile l'anticipazione della nascita al 1580, poiché intorno ai 19-20 anni un pittore doveva già essere formato.

⁶¹ E. Lodi, *Mansuetudine*, penna e inchiostro marrone su carta bianca, inv.491, 98x70 cm; *Mansuetudine*, penna e inchiostro marrone su carta bianca, inv.492, 99x58 cm; Gallerie dell'Accademia, Venezia.

⁶² Maccabelli, 2012, p.100.

Soresina a partire dal 1608, anno in cui doveva già essere attivo con una propria bottega, per decorare il braccio di ponente del transetto con l'*Assunzione* e alcuni episodi della vita della Vergine su commissione della confraternita del Rosario, realizzando in seguito la volta e la tazza del presbiterio con *La Speranza*, *L'Incoronazione della Vergine* e *Profeti* nei pennacchi (figg. 110-112), da datare dopo tra 1612 e 1615. In funzione del discorso esposto è importante ricordare il riutilizzo di alcune figure ideate dal maestro anni prima: in particolare segnalo il bellissimo *Profeta* affrescato a Piacenza (fig. 29) e ripreso in maniera identica nel cantiere soresinese (fig. 98), di cui conosciamo sia il disegno del Malosso conservato agli Uffizi (fig. 30), sia un'esercitazione di bottega passata all'asta nel 2013 (fig. 31). Ne approfitto dunque per anticipare un parallelismo che verrà sviluppato nella conclusione del lavoro, per cui la tipologia di collaboratore rappresentata da Ermenegildo Lodi è sostanzialmente quella incarnata a che da Gerolamo Dente nella bottega del Vecellio⁶³, in grado di emulare il maestro fino a confondersi con esso per stile e riproposizione dei modelli, ma non certo dal punto di vista qualitativo.

Per quanto concerne le quadrature soresinesi, è noto il disegno preparatorio conservato alle Gallerie dell'Accademia e attribuito al Malosso da Di Giampaolo e riferito da Roberto Cabrini alle finte architetture qui realizzate⁶⁴, che ritengo sia piuttosto da attribuire ad Ermenegildo Lodi, il quale dimostra di progettare quadrature anche in altre occasioni, seguendo le orme del maestro, come i medaglioni illusionistici con le Arpie che troviamo anche nella cappella di Salò; così come la tazza del presbiterio rivela tutta la formazione malossesca del Lodi, con i busti di gusto classico a finto marmo bianco che adornano i parapetti prospettiche di entrambi gli affreschi.

In conclusione, è evidente come il Lodi abbia posseduto e ampiamente riutilizzato moltissimi disegni del maestro sia negli anni trascorsi a Soresina, come dimostrato, ma anche negli anni successivi: non essendo questa l'occasione per analizzare la carriera di Ermenegildo Lodi come artista indipendente, mi limito solamente a citare gli affreschi eseguiti nella chiesa cremonese di San Pietro al Po tra 1614 e 1616, ancora memore della formazione ricevuta dal

⁶³ Tagliaferro, Aikema, 2009, pp. 86-89.

⁶⁴ Cabrini, 1986, p.129.

Malosso e fedele alla stile del maestro anche ad un decennio della sua partenza alla volta del Ducato farnesiano.

Conclusioni e risultati a confronto: “Le botteghe del Malosso”.

Nella sezione introduttiva sono state anticipate le motivazioni per cui un artista come Giovan Battista Trotti, oggi considerato un pittore “minore”, sia stato scelto quale oggetto di studio per una ricerca di dottorato: sono state avanzate motivazioni di tipo metodologico legate alle possibilità di analizzare una bottega fino ad oggi inesplorata nei suoi meccanismi interni, nota per la sua incredibile prolificità, il numero dei seguaci raccolti durante gli anni di attività e l’eco che i suoi modelli hanno continuato ad avere anche dopo la morte del fondatore.

La mancanza di studi sull’artista, sia di tipo monografico che di più ampio respiro, ha dunque mosso la necessità di prendere in considerazione l’attività di questa fiorente officina cremonese e comprenderne l’organizzazione sia come impresa produttiva che come scuola pittorica, al fine di contestualizzare gli avvenimenti artistici cremonesi tra il XVI e il XVII secolo all’interno di un panorama nazionale, dal quale il Malosso risulta essere tutt’altro che estraneo.

E’ dunque il momento di tornare ai quesiti e alle premesse che hanno aperto questo studio e delineare gli aspetti fondamentali che caratterizzavano la vita interna alla bottega del Trotti, obiettivo principale della ricerca che è stato sostanzialmente raggiunto attraverso l’analisi dell’opera grafica e dei grandi cicli di affreschi realizzati dal Malosso e dalla sua cerchia, i cui risultati sono stati di volta in volta messi a confronto con i metodi di lavoro adottati dalle botteghe di alcuni grandi maestri italiani attivi alla fine del XVI secolo.

Alcune coincidenze cronologiche aiutano a comprendere quali siano i pittori con cui è stato possibile un raffronto, a partire dai già citati Carracci: Malosso nacque a Cremona nel 1556, un anno dopo Ludovico, nato a Bologna nel 1555, ed entrambi morirono nel 1619, il primo a Parma e il secondo nella città natale. Ma il contatto più diretto avvenne probabilmente a Parma con Agostino presso la corte farnesiana: nel 1599 il Carracci venne chiamato ad eseguire un ciclo pittorico di tema amoroso nel Palazzo del Giardino in occasione del matrimonio tra Ranuccio I e Margherita Aldobrandini, che sarebbe stato celebrato il 27 maggio 1600 a Roma. Il Trotti stava già lavorando nel territorio dei duchi di Parma e Piacenza dall’inizio degli anni Novanta, ma sempre per committenti privati o ecclesiastici, e una volta scomparso il Carracci nel 1602 la decorazione del Palazzo parmense

venne affidata a lui, con il conseguente trasferimento nella città regia a partire dal luglio del 1604. Ma i rapporti con il Carracci dovevano già essere radicati alla fine del Cinquecento se si deve al Malvasia¹ la spiegazione “mitica” dell’appellativo con cui il pittore era conosciuto, riferendo che Agostino Carracci “avendo egli per concorrente in Parma il tanto più di lui favorito, e stimato, Cavalier Malosso, soleva dire Agostino aver egli dato in un mal’osso da rodere”; etimologia in realtà errata e corretta già da Amadio Ronchini², che dichiara l’appartenenza del Trotti al casato de Malossi. Il passaggio è comunque una significativa testimonianza del diretto contatto tra i due pittori e la rivalità che probabilmente caratterizzò i loro rapporti: una visita di Giovan Battista a Bologna per osservare l’opera dei Carracci, ad esempio, è assolutamente plausibile, sia per questioni di vicinanza geografica che per le tangenze stilistiche già menzionate.

Assolutamente ipotetico rimane invece un contatto con i maestri veneti precedentemente nominati: sappiamo per certo che Malosso fu a Venezia nel 1597³, quindi undici anni dopo la morte di Paolo Veronese, ma ritengo che un *tour* in terra veneta abbia trovato compimento anche qualche anno prima, alla luce di diverse citazioni di questo maestro riscontrabili in alcune opere del Trotti e dei suoi allievi.

In particolare nella tela raffigurante le *Tentazioni di Sant’Antonio Abate* dipinta per la chiesa di Sant’Agostino a Cremona (fig. 113)⁴, recante l’iscrizione «*Malossus 1590*», il demone in basso a sinistra ricorda la figura del satiro protagonista delle *Tribolazioni di Sant’Antonio*, opera realizzata da Paolo Veronese per il Duomo di Mantova nel 1552-1553 (fig. 114), di cui sembra ricordare anche il volto della figura demoniaca femminile, trasponendone i caratteri nella diavolessa della propria tela.

Anche la *Madonna con Bambino e i Santi Giovanni Battista e Paolo Apostolo* nella chiesa di San Pietro al Po (fig. 115)⁵, sempre databile intorno al 1590, sembra ricordare per l’impostazione generale e nella figura del San Giovanni Battista la Pala Bevilacqua del Veronese (fig. 116), realizzata intorno al 1548 per la chiesa di San Fermo a Verona. Queste tangenze testimoniano un passaggio nelle vicine Mantova e Verona, mentre i ricordi del viaggio in laguna risultano evidenti nell’affresco eseguito da Ermenegildo Lodi nella parete di ponente del presbiterio della chiesa di San Siro a Soresina raffigurante *Il miracolo*

¹ Malvasia, 1678, p.344.

² Ronchini, 1881.

³ Boselli, 1971, pp. 23-24.

⁴ Olio su tela, 215 x 300 cm, Cremona, Chiesa di Sant’Agostino.

⁵ Olio su tela, 214 x 320 cm, Cremona, Chiesa di San Pietro al Po, iscrizioni: «*Jo. Baptista Trottus*».

dell'*Ostia profanata* (fig. 117), databile al secondo decennio del XVII secolo. Il dipinto è chiaramente ispirato all'affresco raffigurante *I santi Marco e Marcellino portati al martirio* (fig. 118) eseguito nel 1565 da Veronese nella chiesa di San Sebastiano; purtroppo l'affresco soresinese è oggi molto rovinato ma sono ancora leggibili gli elementi che ne permettono l'accostamento all'opera veronesiana: il gruppo della donna inginocchiata con il bambino in braccio, la figura della committente in scala minore rispetto agli altri personaggi, la figura centrale di uomo barbuto e ammantato, i giovinetti abbarbicati sulle colonne, la figura in torsione che dà le spalle all'osservatore, molto diffusa nella pittura cremonese a partire dall'epoca dei Campi. Azzardando un'ipotesi, potremmo pensare che il Lodi abbia seguito il maestro nel viaggio a Venezia, soprattutto alla luce delle grandi responsabilità che gli vennero affidate proprio in quegli anni (capitolo IV): una grande occasione per l'allievo di visionare opere di estrema importanza per la sua formazione.

La ripresa più palese di un maestro veneziano è però il *Martirio di San Pietro da Verona* (fig. 119)⁶, commissionato al Trotti dai fratelli Lucio Innocenzio e Francesco Ongaretto⁷ il 4 gennaio 1591, per essere collocato nella chiesa di San Domenico: nel contratto non viene menzionata alcuna richiesta da parte dei committenti di utilizzare un prototipo in particolare ma l'iscrizione in basso a sinistra «*Francisco Ongaretto / sic fieri placuit*» è stata interpretata da Alfredo Puerari⁸ come un indizio che il pittore fosse stato invitato ad ispirarsi alla pala di Tiziano raffigurante lo stesso soggetto, all'epoca ancora presente nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, soprattutto per la figura del carnefice (fig. 120). Non sono molte le evocazioni venete nei pittori cremonesi, ma non dobbiamo trascurare che Camillo Boccaccino per la sua *Madonna con il Bambino e Santi* del 1527, oggi a Praga, si ispirò chiaramente alla *Pala Pesaro* di Tiziano, terminata l'anno precedente e certamente vista da vicino dall'artista durante il periodo di residenza a Venezia nel 1525⁹.

Apparentemente distanti, il Trotti e Tiziano, nascondono in realtà una vicinanza sorprendente, a partire da un'altra coincidenza cronologica: nel 1576, mentre moriva a Venezia il Vecellio, Malosso inaugurava il primo anno della sua attività di pittore

⁶ 1591, Olio su tela, 239 x 194,5 cm, Inv. 120, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.

⁷ ASC Notarile, rog. G. B. Torresini, f. 2196, riportato in *I Campi...*, p. 478.

⁸ Puerari, 1951, p.100.

⁹ Cfr. Bora, 1974, pp.41-42, 63-64); M. Gregori, 1984, p.121. L'opera, firmata e datata 1527, venne realizzata dal Boccaccino per la chiesa cremonese di Santa Maria del Castello, ed era composta da una tavola centinata raffigurante la Madonna in trono con il Bambino, San Pietro, una monaca, San Bernardo e un santo guerriero non meglio identificato (Praga, Museo Nazionale), e una tavola superiore, *Il Padre Eterno benedicente*, (Museo Civico di Cremona, 50 x 105 cm, inv. 184).

indipendente. Ed è nella disamina finale di Peter Lüdemann a proposito del funzionamento della bottega di Tiziano in relazione alla produzione grafica¹⁰ che viene proposta una riflessione per sottolineare la diversità di approccio di questo maestro rispetto ad altri artisti, quali Raffaello, Veronese e i Carracci, proprio coloro con i quali è stato possibile effettuare molti parallelismi per comprendere il *modus operandi* del Malosso.

Ciò che fondamentale contraddistingue “l’azienda Vecellio” è una struttura rigidamente piramidale, dove il capobottega rimane sempre il *leader* indiscusso, riservando unicamente a se stesso la fase inventiva di ogni opera e affidando ai propri collaboratori soltanto mansioni meramente riproduttive, prive di un’espressione artistica personale, legandoli fortemente al proprio stile e precludendo loro ogni possibilità di autonomia in fase di progettazione, nemmeno in collaborazione con il proprio mentore.

Apparentemente questo tipo di gerarchia è quella vigente anche all’interno della bottega del Malosso, proprio per la presenza di numerosi allievi che si sono conformati allo stile e al sistema del maestro, come ampiamente discusso nei capitoli precedenti; ma in quest’occasione è stato anche dimostrato che nell’ultimo decennio del Cinquecento l’organizzazione era sensibilmente mutata, aprendo ad una maggior possibilità di collaborazione degli aiutanti in fase progettuale.

La possibilità di intervenire sulle prime idee del maestro è una pratica per nulla lontana, ad esempio, dal metodo di lavoro di Paolo Veronese, che realizzava schizzi su cui anche gli assistenti potevano intervenire¹¹, ma ancor prima ciò accadeva nella bottega di Raffaello: rimane forte, infatti, la convinzione di John Shearman¹² che l’urbinate in occasione della decorazione della Loggia della Farnesina avesse delegato parte degli studi preparatori ai suoi assistenti, chiamati ad intervenire sulla base di una prima invenzione del maestro fino ad arrivare ad un modello finito. Un incarico così impegnativo in favore di uno o più aiutanti non poteva che nascere dalla difficoltà del pittore di far fronte ad un carico di lavoro eccessivamente consistente, condizione che, come già esposto, era comune anche al Malosso, il quale però non sembra essere mai arrivato a lasciare così ampio spazio ai propri collaboratori, per lo meno in fase ideativa e certamente non nel periodo cremonese.

¹⁰ Lüdemann, op. cit., pp. 247-248.

¹¹ Dalla Costa, 2012, pp.87-91; Id. 2014, pp. 319-321.

¹² Shearman, a cura di Agosti, pp.90-95.

Ancora differente è la già citata idea produttiva instaurata a Bologna nell'Accademia degli Incamminati fondata dai Carracci intorno al 1582¹³, anni in cui il Malosso aveva già pienamente avviato la sua florida carriera. Per quanto la scuola del cremonese prevedesse la formazione di alcuni allievi, lo scopo principale non era quello di educarli all'arte pittorica affinché costoro diventassero un giorno artisti indipendenti, ma, al contrario, di omologarli allo stile del maestro al fine di ottenere un'*équipe* capace di realizzare opere tipicamente "malossesche". L'idea che forse più di tutte allontana il Malosso dai Carracci è la convinzione di Annibale secondo cui agli allievi non giovasse imitare un solo maestro poiché sarebbero diventati dei meri seguaci privi di senso critico, ovvero proprio quello che accadeva nella bottega del Malosso, o più in generale, in quelle cremonesi.

D'altra parte esistono alcuni punti in comune tra le due realtà in questione: in entrambe è documentato il potere decisionale dei collaboratori di accettare o rifiutare delle commissioni¹⁴, facoltà già menzionate nel capitolo IV, quando, in assenza del maestro, l'*équipe* del Malosso ha liberamente rifiutato l'incarico di affrescare l'abside del Duomo di Salò.

Una condizione abituale vigente nell'Accademia era la possibilità che un'opera non venisse realizzata dall'inizio alla fine dallo stesso artista¹⁵, mentre questo non si può dire nel caso del Malosso, che, comunque era capobottega di un'officina tutto sommato più tradizionale; eppure accomuna queste due botteghe la possibilità di affidare delle commissioni agli allievi aiutandoli nella progettazione grafica, come abbiamo visto ad esempio nel caso delle *Storie di Sant'Omobono* progettate dal Malosso e affidate a Bartolomeo Bersani (capitolo III).

Il Trotti, dunque, sembra in realtà unire entrambe le mentalità e le modalità organizzative fino ad ora descritte, quella tizianesca e quella carracesca, facendole convivere con equilibrio all'interno della propria bottega, che andrà di conseguenza collocata a metà strada tra i due sistemi contrapposti.

Se è vero infatti che il Malosso era disposto ad affidare agli allievi l'ideazione di alcune figure come nel caso del San Giovanni Battista della *Deposizione* di Cremona, è anche vero che si tratta di un singolo personaggio all'interno di una composizione, e

¹³ Feigenbaum, 1993, p.169, nota 1.

¹⁴ *Idem*, p.173.

¹⁵ Feigenbaum, 1990.

comunque sottoposto ad una successiva supervisione e modifica da parte del maestro; per di più questo sembrerebbe essere l'unico caso documentato e oltretutto piuttosto tardo nella cronologia della sua attività cremonese.

Appare dunque preponderante il suo ruolo di creatore di immagini e stile, che, come abbiamo detto, doveva essere perfettamente assimilato dagli scolari e seguito letteralmente dai numerosi aiutanti per la realizzazione di opere perfettamente malossesche attraverso una ripetizione costante dei modelli approntati dal maestro, esattamente in antitesi rispetto alla libertà di ricerca di uno stile più personale a cui spronavano i Carracci.

Ed è proprio dalla messa in opera di questo sistema fortemente imitativo del maestro che nasce il titolo dato a queste ultime riflessioni, "Le botteghe del Malosso", dovuto soprattutto alla struttura che la bottega malossesca acquisì nel pieno della sua attività, negli anni Novanta del Cinquecento: esattamente come nel caso di Tiziano, la sua officina si "moltiplica" per far fronte alle numerose commissioni analizzate nel capitolo IV.

Queste grandi opere aperte contemporaneamente necessitavano di una numerosa manodopera meticolosamente preparata da dislocare in più luoghi, in grado di creare opere profondamente malossesche nonostante la non-presenza del maestro, dimostrando così che spesso i committenti erano più interessanti al "marchio" piuttosto che all'originalità della composizione o il diretto intervento dell'artista.

Tale organizzazione riduceva dunque il processo dell'invenzione, facendo guadagnare tempo prezioso all'impegnatissimo maestro e garantendo allo stesso tempo l'immediata riconoscibilità dello stesso, nonostante le inevitabili cadute qualitative, esattamente come ricordato precedentemente nel caso di Raffaello.

Come Tiziano¹⁶ arrivò ad una produzione quasi seriale grazie al riutilizzo dei modelli più fortunati e richiesti dalla committenza, allo stesso modo Malosso applicò questo sistema sia nelle pale d'altare, in particolare nel gruppo della Madonna con Bambino, sia nelle composizioni ad affresco. Ma dunque, cosa rende un grande maestro differente da un pittore "secondario" come può essere Malosso?

La complessità e la raffinatezza del rimaneggiamento tizianesco dei modelli manca completamente nei riadattamenti del Malosso, elemento fondamentale e determinante per la genialità di un maestro: se la bottega di Tiziano è "un luogo in cui si rielaborano idee che

¹⁶ Tagliaferro-Aikema, 2009, pp.223-224.

possono allontanarsi progressivamente dal modello iniziale, come anelli via via più piccolo di un'unica catena"¹⁷, in quella del Trotti i prototipi venivano spesso ripresi letteralmente, o subivano una rielaborazione assolutamente superficiale. Il riutilizzo dei modelli nell'*atelier* del cadorino, invece, non si limitava alla semplice copiatura dell'originale ma diventava un punto di partenza per produrre un'opera comunque unica, prima attraverso la reinterpretazione del disegno, poi il suo rinnovamento e infine con l'intervento su tela da parte del maestro¹⁸.

Un'altra grande differenza tra le botteghe che abbiamo analizzato a confronto con quella del Malosso è che sia l'Accademia bolognese che i maestri veneti presi in considerazione nel corso di tutta la ricerca basarono la propria attività su di un sistema di tipo familiare, con la partecipazione dunque di fratelli, figli ed eredi; al contrario l'attività della bottega del Malosso finì con la sua morte, nonostante la collaborazione con il figlio illegittimo documentato a Parma, che non fu in grado però di distinguersi né dentro né fuori la bottega del padre, tantomeno dopo la sua scomparsa¹⁹.

Nonostante questa parentela, dunque, l'erede artistico del Trotti è sicuramente da identificarsi in Ermenegildo Lodi, la cui tipologia di collaborazione può essere paragonata in un primo momento a quella di Girolamo Dente, il quale fu scelto da Tiziano proprio perché non brillava né per abilità creativa né per originalità, certo che la sua mano sarebbe rimasta anonima e completamente indistinguibile da quella del maestro²⁰. Ma grazie ad una approfondita analisi degli affreschi e dei disegni relativi ai grandi casi di studio discussi nel capitolo IV, è emersa una graduale acquisizione da parte del Lodi di sempre maggiori responsabilità progettuali rispetto a qualsiasi altro membro della bottega malossesca, andando così a costituire un profilo di particolare rilievo all'interno del discorso trattato.

In ultima battuta, come solamente accennato nel capitolo III, mi sembra doveroso ricordare l'avvicinamento del Trotti ai modelli centro italiani a partire dagli anni Novanta del Cinquecento, forse grazie ad un viaggio a Roma, assolutamente plausibile seppur non documentato, ma certamente grazie al contatto ravvicinato con il marchigiano Giorgio Picchi e con l'emiliano Orazio Lamberti (Cento, 1552- Mantova, 1612). In particolare Picchi, praticamente coetaneo del Malosso (Urbania, 1555 ca.-1605), dimostra nella sua produzione

¹⁷ *Idem*, p.119.

¹⁸ *Idem*, p.224.

¹⁹ Capitolo II.

²⁰ Tagliaferro-Aikema, pp. 105-106.

una forte vicinanza al il conterraneo Federico Barocci (Urbino, 1528-1612), alla cui arte nemmeno il Malosso era rimasto indifferente, esplicitando tale interesse nelle sue opere fin dagli anni Novanta. L'osservazione del Barocci risulta però particolarmente evidente in due tele poco note del nostro pittore ma che testimoniano questa rilevanza contaminazione stilistica: si tratta della *Discesa di Cristo al Limbo* (fig. 121) e il *Congedo di Cristo da Maria* (fig. 122), due grandi tele oggi collocate nel Duomo di Lodi ma realizzate per la Cappella del Rosario della chiesa lodigiana di San Domenico: intrise di un esplicito barocchismo, le opere si distinguono per il dinamismo dei personaggi, l'acceso cromatismo, il vigore delle figure e le articolate ambientazioni architettoniche.

Approfitto di questa occasione per segnalare l'identificazione del disegno preparatorio per la figura di uomo barbuto al centro della composizione del *Congedo* (fig.125), riconoscibile in un disegno conservato al Gabinetto dei disegni del Louvre totalmente corrispondente al personaggio dipinto (fig. 126)²¹.

Questo disegno è un esempio perfettamente calzante di come lo stile grafico del Trotti raggiunga delle affinità tali con la forza dello stile baroccesco da avvalorare l'ipotesi di un effettivo viaggio nel centro Italia, poiché un cambiamento in senso manieristico così evidente e repentino, ravvisabile ad esempio nella resa dei panneggi ricchi e accartocciati, non sembra giustificabile con la sola mediazioni di artisti secondari come quelli menzionati.

In conclusione, è possibile constatare che l'incontrastato e prolungato successo riscontrato da Giovan Battista Trotti in territorio cremonese, e fuori di esso, trova probabilmente risposta nella capacità di questo artista di assimilare al proprio stile, nato da un linguaggio artistico strettamente locale, diverse suggestioni di differenti derivazioni - venete, emiliane e centro italiane – che resero la sua pittura fortemente personale e riconoscibile, costringendo di conseguenza l'artista a dover approntare un efficiente metodo organizzativo al fine di soddisfare la consistente domanda dei committenti.

Il mio personale obiettivo a seguito di questa tesi di dottorato è invece rivolto alla possibilità di dare il giusto spazio e la giusta collocazione critica a Giovan Battista Trotti, del quale a breve ricorreranno i quattrocento anni dalla morte, occasione per cui mi auguro di poter finalmente trovare il modo più adeguato, attraverso una mostra o una pubblicazione, per

²¹ Inv. 11519, penna e inchiostro bruno, quadrettato a sanguigna, 164 x 94 mm.

mettere in luce le caratteristiche di questo poliedrico ed instancabile artista, per molti aspetti ancora da indagare.

Apparati

Tavola delle abbreviazioni

ACSalò, Archivio Comunale di Salò

ADBs, Archivio Diocesano di Brescia

APSalò Archivio Parrocchiale di Salò

ASCr, Archivio di Stato di Cremona

ASDMi, Archivio Storico Diocesano di Milano

ASPr, Archivio di Stato di Parma

BSCr, Biblioteca Statale di Cremona

Appendice

Documenti Capitolo I

*Documento 1*¹

Collocazione ignota. Già Archivio Notarile Segreto sul Duomo, Cremona,

1399, 11 Ianuarii

Carta conventionis et pactorum ut infra, videlicet:

1399, Die XI Ianuarii, Cremonae in palatio Communis, praesente pro secundo Notario Alberto de Montenaria Notario etc. et praesentibus Ravanino de Gadio, Iacomino de Montenaria, Iohanne de Piaxiis et Hombonino de' Pedronibus, testibus etc. qui dixerunt etc.

Ibique *Antoninus del Cervo* filius quondam Domini Iohannis Viciniaie Sancti Iohannis novi Cremonae ex una parte; et *Lantelminus de Prestoribus* filius quondam Domini Franceschini Viciniaie Sancti Herasmi Cremonae, ex parte altera, *ambo pictores* fecerunt et faciunt inter se conventiones et pacta infrascripta, videlicet:

Primo namque dicti Antoninus et Lautelminus convenerunt et promiserunt sibi vicissim et unus alteri et alter alteri stipulanti facere et exercere artem pingendi comuniter et ad comune profictum et dampnum ac comunibus expensis hinc ad novem annos proxime futuros et laborare de arte praedicta cuilibet eis et cuilibet eorum dare volenti ad pingendum fideliter et more bonorum sociorum et non stare frustra si habuerint pro laborando, vel si aliquae personae eis dare voluerint ad laborandum de arte praedicta, Et quod quicquid per eos et eorum quemlibet lucrabitur ex arte praedicta dividatur et dividi debeat comuniter inter ipsos Antoninum et Lantelminum aequis portionibus, Et si dampnum aliquod ipsi Antoninus et Lautelmius seu aliquis eorum paterentur de aliquo laborerio, quod ipsi seu eorum aliquis acciperent seu acciperet ad faciendum de dicta arte, illud dampnum et perdita sit comune et comunis et per eos

¹ Trascrizione tratta da F. Robolotti, 1857, p. 109.

comuniter supportetur et supportari debeat hoc acto et tali pacto in hoc Instrumento specialiter apposito et inserto, quod si infra dictum tempus dictorum novem annorum contingeret eos seu aliquem eorum ire visitatum limina Sanctorum *Jacobi de Galicia* et *Antonii de Vienna* seu alicujus eorum et aliquem eorum remaneret domi, quod omne lucrum et perdita quod et quae fieret per praedictum qui remaneret domi sit et esse debeat comune inter ipsos Antoninum e Lantelminum, Et similiter si contingeret aliquem eorum infirmari infirmitate quae duraret spatio sex mensium vel minori, quod lucrum et perdita fiendum et fienda per alterum ex eis dicta infirmitate durante, sit et esse debeat comune et comunis inter ipsos Antoninum et Lantelminum, Et si majori tempore dictorum sex mensium hujusmodi infirmitas duraret alteri eorum, quod lucrum et perdita quod et quae fieret per non patientem talem infirmitatem, praedicta infirmitate durante, sit et esse debeat proprium et propria ipsius non patientis. Item acto et pacto quod dicti Antoninus et Lantelminus debeant sibi vicissim fidelitatem observare de omnibus laboreriis quae ipse et quilibet eorum facient durante termino praedicto et sibi vicissim de omnibus et singulis suprascriptis dicere veritatem si alter alterum interrogaverit, Et in casu quo alter alterum deciperet in aliquo et ei non diceret veritatem de hiis de quibus interrogatus fuerit circha artem et laboreria praedicta quod liceat et licitum sit tali decepto, et cui veritas non erit dicta ut praefertur resilire a societate praedicta impune etc. et eo casu talis societas intelligatur esse completa. Et praedicta omnia et singula dictae partes sibi vicissim attendere et observare promiserunt sub paena florenorum viginti quinque auri etc. quae poena etc. ratis etc Et quod possint conveniri et se posse conveniri constituerunt dicti Antoninus et Lantelminus pro observatione omnium et singulorum suprascriptorum realiter et personaliter Cremonae, Brixiae etc. et specialiter sub consulibus mercatorum Cremonae et cujuscumque alterius civitatis sive jurisdictionis ex nunc prorogaverunt etc. diebus feriatis etc. et obligaverunt et juraverunt etc.

Documento 2

Collocazione ignota. Già Archivio Notarile Segreto del Duomo, Cremona.

1399, 11 Ianuarii

Nota Imbreviaturarum mei Zelioli de Piperariis Civis et Notarii Cremonensis, ac Notarii de Colegio Notariorum Cremonae facta et incepta sub Millesimo trecentesimo nonagesimo nono, Indictione ottava, die et mense infrascriptis, videlicet:

Carta conventionum et pactorum factorum ut infra, videlicet:

Die XI Ianuarii, Cremonae in palatio Comunis, paesente pro secundo Notario Alberto de Montanaria Notario etc. Et paesentibus Iacobo de Franciis, Iohanne de Piaxiis et Ravanino de Gadio, testibus etc. qui dixerunt etc.

Ibique *Antoninus del Cervo* filius quondam Domini Iohannis vicinae Sancti Iohannis novi Cremonæ, et *Lantelminus de Prestribus* filius quondam Domini Franceschini vicinae Sancti Herasmi Cremonae, pro parte una; et *Grigorius filius Andree boni de Beneciis* stans per se seorsum a dicto ejus patre quatuor anni sunt et plus, et gerens negotia sua tamquam pater familias, et ita suo sacramento juravit et firmavit, renunciando etc. habitator viciniæ prædictæ Sancti Iohannis novi Cremonæ pro parte altera, se se convenerunt et ad infrascripta pacta et conventiones devenerunt et fecerunt ut infra, videlicet: quod de omnibus laboreriis quae dicti Antoninus et Lantelminus dederint et dabunt ad faciendum in arte pingendi dicto Grigorio, ipsis Antonino et Lantelmino facientibus expensis cibi et potus et dantibus eidem Grigorio omnes colores et alia necessaria pro faciendo dicta laboreria, ipsi Antoninus et Lantelminus habere debeant duas partes trium pactium lucri dictorum laboreriorum, et aliam tertiam partem habeat et habere debeat dominus Grigorius; et in casu quo dicti Antoninus et Lantelminus darent ad faciendum dicto Grigorio aliqua laboreria et non facerent ipsi Grigorio expensas cibi et potus et darent eidem Grigorio colores et alia necessaria pro laboreriis paedictis quod lucrum quod fieret

² Trascrizione tratta da F. Robolotti, 1857, p. 109.

ex huiusmodi laboreris sit et esse debeat pro medietate dictorum Lantelmini et Antonini et pro alia medietate dicti Grigorii; Et sic dictae partes sibi vicissim et una pars alteri et altera alteri stipulanti promiserunt participare inter se lucra praedicta modo quo supra, Et sibi vicissim de ipsis lucris facere et reddere bonam et integram rationem pro partibus superscriptis. Et insuper dominus Grigorius promisit dictis Antonino et Lantelmino laborare cum eis usque ad unum annum proxime futurum pactis praedictis, et in casu quo dicti Antoninus et Lantelminus non haberent pro laborando seu non darent ad laborandum dicto Grigorio, quod nichilominus teneantur et debeant dicti Antoninus et Lantelminus facere dicto Grigorio expensas cibi et potus durante termino praedicto Et praedicta omnia et singula dictae partes sibi vicissim attendere promiserunt sub paena florenorum decem auri etc. et dupli dampni etc. quae paena etc. ratis etc. Et obligaverunt etc. et iuraverunt etc.

*Documento 3*³

BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16

Statuta Universitatis Pictorum, 1470⁴

Infrascripta sunt Statuta et ordinamenta universitatis Pictorum cremonæ facta et compilata ad laudem et gloriam omnipotentis Dei et totius eius Ecclesiæ triumphantis et Beatissimæ et gloriosissimæ Virginis et ad Commemorationem transfigurationis Invictissimi et Triumphantis Domini nostri Jesu Christi; nec non Beatissimi Evangelistæ Sancti Luce dictorum Pictorum Patroni sub millesimo quadingentesimo septuagesimo indictione tertia die Sabati undecimo mensis augusti.

I. De Congregatione pictorum.

In primis namque Statutum et ordinatum est, ac statuitur et ordinatur per Pictores Cremonæ et totam Universitatem quod deinceps singulo anno quolibet die sexto mensis Augusti in Ecclesia Maiori Cremonæ in loco in quo fit deputatio altaris, ac deputabitur altare de quo infra congregentur ac congregari debeant dicti Pictores Cremonæ eiusque districtus et Episcopatus modo infrascripto.

II. De pæna spernentium mandata Consulium et eorum Congregationis.

Item Statutum et ordinatum est quod facta semel dicta Congregatione cum auxilio brachii spiritualis et secularis ut puta Reverendissimi Domini Episcopi Cremonæ et dominorum officialium civitatis per quecumque precepta et mandata ac admonitiones notari debeant pro prima vice tantum dicti omnes pictores et executores artis pictoriæ tam in civitate Cremonæ quam ejus districtu et episcopatu ad congregationem prædictam sub nomine dictorum Pictorum

³ Trascrizione con variazioni in Odorici, op. cit.; Sacchi, op. cit.

⁴ Nella trascrizione del documento sono state sciolte le abbreviazioni presenti nel testo originale.

et universitatis prædictæ venire teneantur sub pena soldorum quinque imperialium pro prima citatione et soldorum decem imperialium pro secunda, et pro tertia arbitrio consulum dictæ universitatis.

IV. De actione sapientum et de modo eligendi.

Item Statutum est et ordinatum quod facta congregatione prædicta in dicta maiori Ecclesia et in loco infrascripto alta voce proponatur, et proponi debeat per aliquem ex dictis pictoribus ex universitate prædicta sic ut supra congregata, quod eligantur, et eligi debeant tres boni viri pictores et de dicta universitate qui sint bonæ conscientiæ, inter sapientes, et pro sapientibus dictæ universitatis artis prædictæ pictorie, qui sapientes habeant et habere debeant infrascriptam auctoritatem et baliā, et quod dicta electio dictorum sapientum, fiat, et fieri debeat ad bussolas et ballotas videlicet quod proposito et nominato uno pro sapiente de pictoribus prædictis debeant dari ballottæ omnibus et singulis tunc ibi congregatis de dicta universitate, et facto et posito partito cui, vel quibus ex dictis pictoribus dictæ universitatis, placet talem unum propositum et nominatum esse debere sapientem artis et universitatis pro anno tunc futuro et non ultra pro ut supra ponatur ballotas, seu ballotam in bussola alba, vel rubra, et cui vel quibus non placet ponat ballotam in bussola quæ erit pro negativa et collectis omnibus ballotis in bussolis prædictis, si in bussola affirmativa reperta fuit maior pars dictarum ballottarum in datarum et recolotarum, ille sic⁵ ut supra propositus⁶ pro sapiente, intelligatur electus, et idem modus statuitur in alijs pictoribus qui proponentur et nominabuntur pro sapientibus dummodo nominatio non excedat numerum suprascriptum, et hoc modo sic riservato intelligatur facta electio dictorum trium sapientum, cum auctoritate et balia de quibus infra.

Item statutum et ordinatum est, quod electio et creatio dictorum sapientum dictæ artis et universitatis, teneantur et debeant dicti sapientes iurare in manibus pro prima vice unius ex senioribus pictoribus dictæ universitatis tactis scripturis corporaliter ad sancta Dei Evangelia, de bono, legaliter, et sine dolo, et fraude faciendo, et exercendo officium sibi commissum per

⁵ Visibile correzione su precedente *sit*.

⁶ Visibile correzione su precedente *recognitus*.

dictam universitatem, quod quidem officium dictorum sapientum sit et esse debeat inter alia de quibus infra dicetur quod statim et incontinenti ante quam recedant, ipsi et non aliquis de dicta universitate de dicto loco in quo reperiuntur congregati, se se simul conveniant et alloquantur sub secreto et seorsim ab alijs de dicta universitate pro intelligendo et discurrendo per, et inter se se quosnam vellent eligere, et qui sibi magis idonei videbuntur atque apti pro consulibus et massarijs dictæ artis et universitatis, pro anno tunc futuro tantum et modo infrascripto, et habita huiusmodi allocutione et intelligentia simul antequam discedant ut supra faciant et facere debeant dictorum sapientum renovationem eorum de quibus simul alloqui fuerunt. et quos eligere voluerunt in consules et massarios prædictos et in renovando non excedent numerum sex, et ille habeatur pro consule illius anni tunc futuri, qui habuit dictas tres voces dictorum sapientum et vel saltem duas quæ voces dari debeant ad bussolas et ballottas ut supra, et primi duo qui fuerunt ballottati et habuerunt dictas voces ut supra intelligantur esse et sint consules dictæ artis et universitatis pro dicto anno tunc futuro cum auctoritate et balia, de quibus infra, et facta dicta electione consulum, statim et incontinenti per ipsos sapientes et dictos consules, sic electos, qui se ad invicem devenerit ut supra, et antequam recedant ut supra, fiat, et fieri debeat electio unius massarij dictæ artis et universitatis pro illo anno tunc futuro videlicet dati et recepti, et postea de dato et recepto ad omnem requisitionem dictorum consulum facere et saldare cum eis rationes prædictas, et pro ut infra, et similiter fiat et fieri debeat electio de uno notario publico, qui sit et esse debeat persona bonæ reputationis, vocis, et famæ, qui Notarius intersit et interesse debeat alijs Congregationibus quæ in futurum fiant ab universitate dictorum Pictorum et electionibus et partitis, quæ fient a sapientibus et consulibus et massario et correrio infrascripto et eodem modo per dictos sapientes et consule fiat electio de uno correrio dictæ artis et universitatis qui serviat et obediat ac servire et obedire debeat dictis consulibus dictæ artis ad faciendum quascumque congregationes quæ fieri contigeret ab universitate prædicta et ad serviendum officio dictorum consulum et pro ut ei imposuerunt dicti consules et hæc omnia fiant ad bussolas et ballottas ut supra, et quod facta dicta electione consulum, massarij, Notarij et currerij teneantur dicti consules, Notarius, massarius et currerius iurare in manibus præfatorum sapientum de bene et legaliter exercendo eorum officium, et quod successive statim ante quam discedant ut supra dicti sapientes et consules taxent, et taxare debeant dicto massario

notario et currerio et quilibet eorum per se pro illo anno tunc futuro pro quo fuerunt electi, illud salarium quod eis, et vel maiori parti eorum visurum fuerit condecens et honestum habito respectu ad personas et ad intratam dictæ universitatis etc.

V. De descriptione facienda pro Paratico, et quod debent solvere qui intrare volunt Paraticum.

Item statutum et ordinatum est quod statim in dicta prima congregatione, et antequam discedant dicti Pictores a dicto loco in quo fuerint congregati fiat descriptio in uno libro in cartis membranis, etiam si esset liber præsentium statutorum de quibuscumque pictoribus, qui voluerint intrare collegium, seu paraticum dictæ artis cum cinabrio et illi sic descripti intelligantur esse de paratico dictæ artis, atque teneantur et debeant solvere pro dicta descriptione, et pro intrando in dicto paratico ut supra soldos decem imperiales pro quolibet, pro suplendo expensis tunc retro factis et quæ fient etiam pro anno tunc futuro donec durabunt dictæ pecuniæ, et Garzoni solvere debeant soldos quatuor imperiales pro quolibet garzono.

VI. Qui debeat solvi pro descriptione et intrata in Paraticum.

Item statutum et ordinatum est, quod post factam dictam descriptionem eorum qui intraverint in dicto paratico, et dissoluta dicta prima congregatione quicumque postea voluerit intrare dictum paraticum, ac se describere, et describi facere in dicto paratico ut supra, teneatur et debeat solvere massario dictæ universitatis et seu universitati prædictæ soldos decem imperiales.

VII. Quod nullus possit esse officialis in dicto Paratico nisi descriptus fuerit in Paratico.

Item statutum et ordinatum est quod eligi non possint, neque debeant in futurum et post factam dictam primam congregationem ut supra aliqui consules neque massarii dicti paratici et seu artis prædictæ nisi fuerint descripti in dicto paratico, et quod descendentes dictorum sicut supra descriptorum et describendorum in paratico prædicto usque ad quartum gradum secundum

canones intelligantur esse de dicto paratico exercendo dictam artem pictoris quovis modo, sive cum persona sive aliter, et absque alia solutione dicti paratici et pro intrata in dicto paratico.

VIII. Quod fiat unum Altare et institutionem ita quod in eo celebretur.

Item statutum et ordinatum est quod dictum Paraticum et seu collegium et universitatem dictorum Pictorum construat et construi debeat unum altare in ecclesia maiori Cremonæ sub vocabulo transtiguratiouis Domini Nostri Jesu Christi et Sancti Lucæ Evangelistæ patroni dictorum pictorum de licentia tamen ac cum auctoritate Reverendissimi Domini Episcopi dictæ civitatis, et in eo loco, in quo videbitur præfato Domino Episcopo et hoc custis et expensis paratici, et universitatis prædictæ et quod dictum altare fulceatur et fulceri debeat necessarijs pro celebrando missas ad altare prædictum, de denarijs qui reperirentur in dicto paratico et secundum eius paratici possibilitatem, et ad minus tovalij et quodam Palio ante dictum altare, et quod ad dictum altare celebrentur et celebrari debeant Missæ nomine dicti paratici singulo anno diebus infrascriptis, videlicet dicta die 6^a cuiuslibet mensis Augusti ad laudem et honorem transtigationis prædictæ dicti Domini Nostri Jesu Christi, Item illis diebus cuiuslibet anni, quibus veneratur Beatissima virgo Maria Matre Domini Nostri Jesu Christi secundum Ecclesiam Romanam, Item in die quo fit veneratio dicti Beatissimi Evangelistæ Sancti Lucæ, Item et in aliis festis principalioribus, ut puta Nativitatis, Circumcisionis, Epifaniae, Presentationis, Assumptionis, Pentecoste, et aliorum pro ut videbitur dictis consulibus dicti Paratici seu artis cuiuslibet anni, et hæc omnia custis et expensis dicti Paratici.

IX. Quod fiat oblatio ad Altare Prædictum.

Item statutum, et ordinatum est, quod dicta die sexta cujuslibet mensis Augusti commemorationis dictæ Transtigationis prædictæ qua fiet congregatio et fieri debeat atque apponi ordo circa Venerandum Festum Assumptionis Beatæ Virginis Mariæ de medio Augusto in providendo de pallio, et cera, et alijs necessarijs pro oblatione facienda ad festum prædictum et quod etiam dicta die sexta fiat et fieri debeat oblatio de uno pallio associando honorifice, et per dictos Pictores ad dictum Altare quando celebrabitur et seu vellet celebrari missa in dicta

die et hoc custis et expensis dicti Paratici, respectu pallii prædicti et etiam respectu cereae, que per quemlibet de dicta arte offerentur ad dictum altare quae tamen oblatio sic fienda ad Altare prædictum convertatur et converti debeat ad constructionem dicti Altaris et ad ejus culcimentum de quo et pro ut supra fit mentio.

X. De solutione facienda per Pictores per oblationem.

Item statutum, et ordinatum est quod quilibet de dicto paratico teneatur et debeat pro dicta oblatione ut supra facienda ad Altare prædictum singulo anno ante quam fiat dicta oblatio, solvere Massario dicti Paratici soldos quatuor imperiales videlicet quilibet Magister exercens artem de per se et quilibet discipulus soldos duos imperiales, et teneantur sic ad oblationem prædictam, nisi fuerint legitimo impedimento impediti quo casu mittere debeant unum loco sui addictam oblationem sub poena soldorum quinque imperialium quilibet inobedientis ad solvendum, et ad eundem ad oblationem prædictam, et ultra etiam arbitrio consulum dicti Paratici inspecta qualitate Personae, et hæc solutio sufficiat et satisfacere debeat etiam pro oblatione Assumptionis Virginis, quæ fit de medio Augusto, et quilibet etiam teneatur venire ad dictam oblationem dictæ Assumptionis sub poena prædicta.

XI. De citatione fienda de dicto Paratico pro forma oblationis.

Item statutum, et ordinatum est quod Massarijs dicti Paratici teneatur, et debeat facere fieri noticiam per currerium dictæ artis, vel alium nuncium juratum artis de universitate prædicta habitantibus in dicta civitate Cremonæ et ejus districtu incipiendo die Prima Augusti cujuslibet anni atque facere quod sine mora solvant dicto Massario artis taxas ut supra factas ita quod exatio de eis reperitur facta in modum quod fieri possint oblationes prædictæ et, pro ut supra, et hoc sub piena faciendi dictas oblationes custis suis, et quod debeat dictus Massarius facere, et scribere in uno libro mastro nomina, et pronomina illorum qui solvent taxas prædictas in termino prædicto de per se nomina et pronomina illorum qui fuerunt renitentes et negligentes ad solvendum de per se ad hoc ut intelligatur contra quos fieri debeat executio penæ prædictæ.

XII. De Congregatione et modo congregandi dictum Paraticum.

Item statutum, et ordinatum est quod consules dicti Paratici et dictæ artis teneantur et debeant facere fieri quascumque Congregationes necessarias pro dictis oblationibus ut supra faciendis ad requisitionem dicti Massarii de Pictoribus, et aliis ut supra exercentibus dictam artem in dicto loco dicti Altaris ut supra construendi et hoc per currerium dictæ artis seu dicti Paratici qui habeat impositionem cuilibet citato et vocato per eum pœnam applicandam dicto Paratico quæ non sit minor soldorum duorum Imperialium pro quolibet qui citabitur et quæ pœna exigatur et exigi debeat ab innobedientibus et totiens quotiens contrafecerint per dictos Consules, et implorato brachio sæculari si opus fuerit et totiens imponatur dicta pœna, quotiens visum fuerit dictis Consulibus, et sic imposita exigatur, ad hoc ut dicti exercentes dictam artem ut supra officiantur obbedientes, et reliqua ordinata in præsentibus statutis executioni mandentur, et similiter etiam dicti consules teneantur, et possint facere quascumque alias congregationes quæ sibi visæ fuerint de dicto Paratico et seu de dicta Universitate pro bono et utilitate dicti Paratici, et etiam ad requisitionem aliquorum de dicto Paratico dummodo requisitio fiat saltem per duos de dicto Paratico protestantes velle conferre cum dicto Paratico et seu cum Universitate dicti Paratici circa aliqua concernentia bonum, et utile dicti Paratici, et hoc sub poena soldorum viginti Imperialium pro quolibet dictorum consulum recusantium fieri facere congregationem prædictam sic ut supra requisitam pro quolibet et qualibet vice et quod sufficiat facere istam congregationem privatam et requisitam ut supra solum modo de Pictoribus et exercentibus artem Pictoris ut supra in dicta Civitate Cremonæ et ejus suburbiis et quod in omnibus congregationibus intervenire debeat ad aliquid deliberandum major pars dictorum de paratico existentium in Civitate vel ejus Suburbiis, dummodo omnes de Civitate et Suburbiis Pictores citentur ut supra et quodcumque deliberatum fuerit per majorem partem dictorum sic congregatorum ut supra circa contingentia paraticum prædictum, et dictos de dicto Paratico habeat roboris firmitatem et executioni mandetur proinde ac sic per dictum Paraticum et Universitatem prædictam provisum et deliberatum foret.

XIII. Quod omnes citationes scribantur in uno libro Paratici prædicti.

Item statutum, et ordinatum est quod omnes citationes quæ fient ad faciendum congregationes prædictas tam pro dictis obblationibus, quam alijs ut supra scribant, et scribi debeant per dictum Notarium dictæ artis seu dicti Paratici in uno libro intitulando pro Libro dicti Paratici dictæ artis cum expressione penæ quæ imposita fuerit cuilibet ut possint intelligi qui fuerint obbedientes, et qui inobbedientes et ut exigi possit pæna ab inobbedientibus, et quæ irrimisibiliter exigatur nisi fuerint legitimo impedimento impediti de quo impedimento teneantur docere coram dictis Consulibus, saltem per juramentum, quod faciant, et facere teneantur dicti allegantes dictum impedimentum tactis scripturis corporaliter in manibus dictorum Consulium.

XIV. Quod inter se possint Consules jus reddere.

Item statutum, et ordinatum est quod dicti Consules dicti Paratici, et seu artis prædictæ possint, et valeant reddere jus inter dictos de dicto Paratico, et etiam de dicta Universitate, super quibuscumque quæstionibus causis controversiis, et differentiis versis, et vertentibus, et quæ verti, et oriri possint inter eos sint tam Societatis, sint alia quavis causa, et occasione, et de, et pro omni quantitate, et summa, et aliis etiam qui non fuerint de dicto Paratico, nec de dicta arte usque ad summam librarum decem Imperialium de pertinentibus, tamen ad artem et quod sic aliqua partium contententium in simul coram dictis d. d. Consulibus suspicaretur aliququaliter de dictis Consulibus, vel alteri eorum de injustitia teneantur, et debeant dicti consules se congregare in loco dicti Altaris, et vocari facere atque secum Congregarii; et habere dictos tres sapientes dicti Paratici, seu dictæ artis, qui audiant, et intelligant dictas differentias simul cum dictis Consulibus, et eas terminent quorum vel majori parti eorum terminationibus stetur, et stari debeat per contententes in simul quæ terminationes fiant, et fieri debeant ad bussolas, et balotas posito partito inter eos de terminatione prædicta, quarum balotarum major pars vincat circa prædictam terminationem, et prædicta scribantur per dictum Notarium in Libro actorum prædictorum.

XV. Quod nemo Pictor possit se intromittere in aliena pictura.

Item Statutum, et ordinatum est quod adveniente casu quo Pictor aliquis incepisset facere aliquas Picturas seu aliquod laborerium de pertinentibus ad dictam artem, et ille cui factæ fuissent dictæ picturae, et dictum laborerium fuisset, et esset renitens, et remissus in solutione condiguarum mercedum, tunc nullus de dicta arte, seu de dicto paratico possit se intromittere de dicta pictura, seu laborerio sine licentia pictoris, qui incepisset dictum laborerium, et seu dictas picturas, et hoc casu quo ipse Pictor qui incepit tale opus paratum fuerit, et sit finire opus prædictum juxta conventa inter eos.

XVI. Quod nemo nisi sit descriptus in Paratico valeat exercere artem Pictoris.

Item statutum, et ordinatum est quod nullus qui non sit de Paratico, et descriptus in eo ut supra possit neque valeat exercere dictam artem Pictoris in Civitate Cremone, nec ejus districtu, et Episcopatu sub poena ducati unius si fuerit in civitate pro quolibet et qualibet vice, et si fuerit in districtu et Episcopatu sub poena ducatorum duorum auri pro quolibet et qualibet vice, quæ penæ perveniant in dictum Paraticum.

XVII. Quod nemo Pictor sine licentia primi Magistri audeat acceptare discipulum alterius.

Item statutum, et ordinatum est quod nullus de dicto Paratico, seu de dicta arte audeat nec presumat deviare, et seu deviari facere et nec etiam acceptare aliquem Garzonum seu discipulum, qui stetisset, et seu staret ac stare, ac stari deberet ad aliquod tempus cum aliquo alio de dicto Paratico, seu de dicta arte, sine speciali licentia, et voluntate illius cum quo stetisset, ac stare deberet ut supra, dummodo ille, cum quo stetisset observaverit, et paratus sit in futurum observare pacta inter eos conventa, et etiam teneantur et obligati sint prædicti Magistri dictorum Garzouorum per eos Magistros promissa, et conventa observare ad ipsorum Garzonorum requisitionem, et quilibet contrafacens incurrat pœnam ducati unius auri, et nihilominus tenere non possit neque valeat dictum Garzonum, seu discipulum per rectum, nec

per indirectum, et quod intelligatur contrafactum, si contrafacienti fuerit denuuciatum oretenus in præsentiam unius testis idonei per primum Magistrum dicti Garzoni seu discipuli et vel per currerium dictæ artis ad singulam instantiam quod non debeat eum tenere et eum tenuerit per tres dies post denunciam prædictam.

XVIII. Quod quilibet teneatur obbedire Consulibus.

Item statutum, et ordinatum est, quod quilibet de dicto paratico, et de dicta arte teneatur obbedire consulibus dicti Paratici sub illis pænis, quæ imposite fuerint per dictos Consules.

XIX. Quod nemo audeat verba injuriosa dicere contra Consules et Massarium.

Item statutum, et ordinatum est quod nullus audeat dicere verba injuriosa adversus dictos Consules, et Massarium, et nec aliquem gestum, et nec facere adversus eos nec aliquem eorum aliquam irrisionem sub piena soldorum decem pro quolibet, et qualibet vice.

XX. Quod semel electi amplius non possint eligi in Consules nisi post biennium.

Item statutum, et ordinatum est quod illi qui semel electi fuerint pro Consulibus, et Massariis non possint stare in Officio Consulatus et Massaritis nisi per unum annum tantum, et quod non possint amplius eligi in Consules, et Massarios nisi post completum eorum officium elapsi fuerint alii duo anni, salvo quod si esset de dictis Pietoribus, et maxime de prudentibus et idoneis facta talis diminutio in dictam cunctam Consulium, quæ paria reperirentur in ea, tum in eo casu sufficiat, et sufficere debeat si post eorum officium lapsus fuerit unus annus tantum.

XXI. Quod Massarius teneatur exigere omnes debitores.

Item statutum, et ordinatum est quod dicti Consules dictæ artis teneantur sub pæna totidem reficiendi de suo dicto Paratico exigisse omnes illos debitores qui effecti fuissent debitores

durante eorum officio et etiam omnes illas pœnas, quas incurissent sibi Consulibus innobedientes, et illi etiam qui contrastassent præsentibus Ordinibus seu Statutis imponentibus aliquam pœnam, et vel alicui vel aliquibus exactis et exacta per eos Consules consignasse Massario dicti Paratici et seu dictæ artis.

XXII. Quod Massarius debeat scribere rationes Paratici et in fine Officii reddat rationem.

Item statutum et ordinatum est, quod Massarius dictæ artis habeat, et habere debeat onus scribendi in uno libro tenendo custum dicti Paratici, et dictæ artis rationes dicti Paratici et dictæ artis bene claras, et bene distinctas, et successori suo Massario artis prædictæ debeat ac teneatur in fine officii sui reddere, ac reddidisse bonam, et solidam rationem de gestis, et administratis per eum, et de omni pecunia dicti Paratici et ipsam pecuniam ac omnes res et bona dicti Paratici consignasse in manibus dicti Massarii successoris sui in præsentia Consulum dicti Paratici, et artis prædictæ tamen Novorum, et per Inventarium quod fiet et scribatur in præsentia dictorum Consulum in et super libro dictæ massariæ et hoc sub poena florenorum decem monetæ, et dupli totius damni, et interesse et expensarum dicti Paratici, et seu artis prædictæ.

XXIII. Quan fiat una capsula cum tribus Clavibus in qua reponantur Statuta præsentia et scripturæ.

Item statutum, et ordinatum est quod custis, et expensis dicti Paratici fiat, et fieri debeat una capsula cum tribus clavaturis seu clavibus, quarum una quilibet ex Massariis prædictis teneat, et tenere debeant, et aliam tenere debeant dicti Sapientes, in quo quidem capsula poni, custodire et gubernari debeant originalia Statuta dicti Paratici, et dictæ artis, nec non libri, scripturas, et alias res dicti Paratici, et quod dicta capsula stare debeat ad et prope dictum Altare, et vel intra dictum Altare, et aperiri non possit sine interventu dicti trium clavium, et seu illas habentium, et ad hoc ne dicta Statuta depereant, fiat et fieri debeat una alia copia dictorum statutorum, quæ remaneat, et remanere debeat omni anno penes Massarium dicti Paratici et absque aperitione dictæ capsulæ dicti Consules, Massarius et reliqui de dicto Paratico possint, et valeant intelligere Statuta et ordinamenta prædicta.

XXIV. Quod nemo presumat facere, vel vendere picturas inhonestas.

Item statutum, et ordinatum est quod nemo sive de dicto Paratico sive de Universitate, et arte prædicta, sive exercens artem in dicta Civitate, et ejus Comitatu, sive non exercens, sive vendens, et sive sit forensis aut Civis vel incola Civitatis audeat nec præsumat facere et nec fieri facere picturas facientes demonstrationem alicujus inhonestatis et mali exempli et nec illas tenere neque vendere et nec vendi facere in Civitate Cremonæ nec ejus districtu sub poena soldorum triginta duorum pro quolibet contrafaciente et qualibet vice applicanda dicto Paratico et ulterius sub poena comburendi et comburi faciendi picturas prædictas et credatur cuilibet accusatori ejus sacramento et de poena prædicta habeat dictus accusator quartam partem et teneatur secretus et Massarii dictæ artis sint et esse debeant executores circa prædicta.

Item statutum et ordinatum est quod nemo de dicto Paratico et Universitate prædicta audeat nec præsumat laborari nec laborare facere aliqui de pertinentibus ad artem prædictam et nec laboratum vendere nec vendi facere diebus festivis introductis in honorem Dei quæ de præcepto Santæ Matris Ecclesiæ festari debent aut secundum consuetudinem Communis Cremonæ et nec die sexta cujuslibet mensis Augusti cujuslibet anni introducta per ipsos de dicto Paratico et Universitate ad laudem et honorem Transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi et nec in illis diebus cujuslibet anni quibus veneratur Beatissima Virgo Maria Mater Domini Nostri Jesu Christi secundum Ecclesiam Romanam et nec in die in quo fit veneratio dicti Beatissimi Evangelista Sancti Lucae cujuslibet anni.

*Documento 4*⁷

ASCr, Not. Giacomo Vitali, f.2060

Carta concessionis altaris paratico pictori.

[....]

1575 indizione terza die lune decima ottava mensis julij

[.] et aplice sedis gratia episcopato cremonensis [...] in eius episcopali palatio et in camera sue solite residentie pro tribunali sedente mey Jacobo Vitali notario publico et testibus [...] ad hec speciliter vocatis atque rogatis [...] Domini Bernardino de Campo et Jo. Francesco de Morandis, ambo consules universitatis pictorum Civitatis Cremone, specialiter et electi deputati per dictam universitatem [....] de electione et deputatione constare dixerunt ex publico documento chiarissimum Michelem Erbam, publicum Cremone notario de Collegio notariorum de civitatis cremone cancellaium dicta universitatis pictorum rogas sub die dicimo nono mensis Julii anni 1574 quod per prefato dominum Michelem Erbam notarium subscriptum et signatum in forma autentica scribuit et produerit ad quod in et noimine dicte universitatis eidem multum Illustris et Reverendissimo Domino Episcopo reposuerunt et cum in erectione paratici sive collegij dicte universitatis pictorum confecta fuisse quodam statuta et ordinationes in quibus inter cetera statutum et ordinatum esset quod dictum paraticum ac illius [...] Construere deberet unum altare in ecclesia maiori Cremone sub vocabulo Transfigurationis Domini Nostro Jesu Christi et Santi Luce Evangeliste patronum dictorum pictorum de licentia tamen ac cum auctoritate Reverendissimi Episcopi Cremone et in loco [...] Reverendissimo Episcopo [....] Quod fulciri ibi ordinatum fuit deberet cumque successive post erectionem et statutorum eorundem confetionem die quintadecima mis Maij anni 1480 [...] Reverendissimus Jacobus Antonius della Turre [...] et aplice [...] gratia episcopi cremonensis pro parte dictorum pictorum requisitionis pro prefatorum laudabilium statutorum exequione eidem pictorum universitati et paratico eiusdem altare sunt sub [...] seu vocabulo Sancti Martini in Cathedrali ecclesia cremona suis assignasset et seu pro altari dicti paratici elegisset et deputasset ad honorem et reverentiam

⁷ Citato in Bonetti, Manoscritto, BSC, Collezione Bonetti, vol. XII, c. 172 v.; M.L. Corsi, 1985, p.112.

dominice transfigurationis que celebramus die sexto mis Augusti et Sancti Luce evangeliste patroni dictorum pictorum Intulisset, et deinde dicti pictores ipsum altare sufficienter ornasset et per certo notabile tempus obtinuissent ad illud [...] dictorum statutorum forma celebrari faciendo. [...] autem anni scilicet [...] Magnifici Domini Vigentes sive Massarij fabricae cathedralis ecclesiae Cremonae predictum altare ipsis pictoribus sic ut prefectum assignatum destrui et eo in loco armarium sive gubernarium ligneum pro [...] recedendo Confalono de cathedralis ecclesiae cremonensis [...] adeo Quod ipsi pictores dicto eorum altari privati remanserunt, verum ipsi pictores ac eorum paraticum sive collegium [...] valde cupientes altare expressum pro Executione dictorum statutorum suorum in dicta cathedralis ecclesia cremonae habere in ad illud [...] ipseorum statutorum formam missas celebrari facere possint ideo ab eodem multum illustrissimum et reverendissimum domino episcopo humiliter postularunt quantas artis dicte universitatis pictorum et illius paratico sive collegio quod in dicta cathedralis ecclesia cremonae altare unum sub invocatione Transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi et Sancti Luce eorum patroni construere et edificare possint licentiam et facultatem concedere et indulgere seu aliquod altare iam constitutum in dicta ecclesia cathedrali ipsi universitati et paratico sive collegio pictorum concedere et assignare edicta invocatione transfigurationis Dominicae et sancti Luce eorum patroni [...] et denominari de cetero mandare ipsisque pictoribus ac paratico sive collegio eorundem quod ad illud sic constituendum vel constituendi assignandum missas eorum Et idoneorum sacerdotem celebrari facere possint et valeat et concedere et indulgere respective dignes Qui Multum Illustrissimus et Reverendissimus D.D. Jesu Christo pater et Dominus Dominus Nicolaus Episcopus atenis praedictis volens que Pie petitioni padice pro parte antedicta sibi fide ammuovere ideo altare Simoni et Jude in Dicta Ecclesia Cathedrali a latere destro ingrediendo per portam piscariae in prima capella prope scalam scendentem ad cancellariam curiae episcopalis Cremonensis sit eisdem pictoribusive paratico nel collegio eorundem et seu profani Egregio D.D. Bernardino Campi et Jo. Francesco Morandi consulibus antedicta universitatis petentibus concedendum et assignandum [...] altare sic concessum et assignatum sub [...] sanctorum Simone et Jude [...] Transfigurationis domini nostri Jesu Christi ac sancti Luce eorundem pictori patroni de cetero denominari sive noncupari mandandum respective directive Concessi assignavi denominari sive [...] mandavit, ita tamen quod ipsi

pictores ac paraticum sive coolegium eorundem dicto altare sic praferint concessum et assignatum secunda decreti qua transfigurationis dominice et sancti Luce imagines pictori contineat ornare tobalerisque palio et aliis quibus [...] ad celebrationem necessarijs fulcite ac ornatum et fulcitum assignatione retinedere et mantenere nec [...] ad illud missas ad formam statuti dicti paratici celebrere facere et debeant de quo plenam et omnimodam Licentiam et facilitate eius concedentem direit et concessit omni [...] potuit et debuit ac potest ed debet super quibus omnibus et singulis [...] mandavi prafati nemo d. d. Bernardinuset Jo. Francesco petentium sibi a me notario publico infra vivum vel plura publicum sive publica fieri [...] instrumentum [...] fuerunt hic Cremona in palatio episcopali anno indictione, mensis, die en pontificam quibus supra ibis [...] Julio pretagno Et D. Casare Mananio ambo notariis cremonensis [...] promissa vocanti speciliter atque rogatis.

[...]

eletti e deputati de detta università, come risulta da rogato Michele Erba cancelliere di detta università (libro ordinationum .. universitatis pictorum) in data 19 luglio 1574, come detto paratico sive ditto seu costrui facere collegio a sue spese si obbligava construere debent unum altare in Ecclesia Maiori Cremona sub vocabulo Transfigurationis Domini Nostro Jesu Christo et Santi Luce Evangeliste patronum dictorum pictorum coll'autiorità del Vescovo – dove si celebrerebbe il 6 agosto una messa come dal 15 maggio 1480 [...] Vescovo Jacopo Antonio della Torre avere allora concesso al paratico l'altare di San Martino dedicandolo alla Trasfigurazione con messa da celebrarsi il 6 agosto – altare sufficienter ornassent.

L'Altare sanctorum Simoni et Jude si trova a latere dextro [...] per portam piscarie in prima capella prope scalam ascendentem ad Cancellariam Curie episcopatis – il Vescovo Sfondrato [...] Trasfigurazione D.N.J.C e S. Luce.

*Documento 5*⁸

ASCr, Fragmentorum, b. 66, cc. 2r, 2v

1575 Inditione tertia die 14 mensis Augusti

Convocati et more solito congregati in loco ubi soliti sunt congregari et congregatur infra universitas pictoris cum negotiis pagantis dicta universitatis et in quo loco aderit [...] Domini Martir de Pesetis dictus de Sabioneta, Jo Bapta de Petenati consules, Bernardinus de Gattis, Antonius de Campo, Bernardinus de Campo, Pe: Ant.s Malleus dictus Paganus, Jo Paulis de Pesentis dictus de Sabioneta, Andreas Mainardus dictus de Chiaveghinis, Nicolaus Zappa, Lucas de Varolis, Franciscus Biollus, Jo Bapta Cerutus, Jo Jacobus Zanottus, Evangelista de Regio, Franciscus de Bertellis, Andreas de Scudellariis, Galeaz de Pesentis dictus de Sabioneta, Jo Bapta et Perinus fratres de Laudes, Jo Ant.s de Morandis, Bartolomeus Calianeus, Matheus Sanctinus, Jo. Bapta de Trottis dictus Malossus et Andreas de Prato, afferentes et protestantes et sese facere et presentare totam Universitatem et esse duas partes et ultra trium partium dicta universitate et posito [...] partium [...] nullus in suo audeat reinfrescare seu reficere nec mittere manus in operibus nullius nec pulire vulgo nettare operas pictas nec pingendas nullius sine licentia consulum et sapientium et sine dicta approvatione [...] facienda sub pena cuilibet contrafacienti scudis viginti quinque auri applicada dicta universitati, et sic datis suffragiis omnibus et collectis omnes reperte sunt in bussola alba et sic confirmatio dicte ordines sub pena predicta cuilibet contrafaciendi ubi et ita placuit omnes approbantes et omni [...] modo rogantes.

⁸ Citato in Bonetti, 1912, p.7; Miller, 1985, p.476.

Documento 6⁹

ASCr, Notarile, M. Erba, f.3015, c. 75

Nota protocollo mei Michelis Herbe civis et notarii Collegiati Cremonae

Carta procure facta pro ut infra [...].

Millimo quingentesimo septuagesimo quinto, indizione terza, die quarto dei mensis Augusti Cremonae in domo habitationis infra egr. di Bernardini de Campo, situata in Vicinia Sancti Donini, dicta civitas, presente [...] Pe. Fra.^{co} de Bidaschis, ... Pamphili di Antonio de Schiavonis filiu de Benedicti [de Baxiani...] Bartolomeo de Meliolis fiulius Jo. [...] et de Thoma de Castionis filio Antonio Maria [...] domini Cremonae [...].

[...] convocati et more solito congregati in loco ubi soliti sunt congregati et congregatur infra universitas pictoris omnes [...] descripti et nominati in loco dicto in quo quide loco congregationes dicta universitatis pro similibus et aliis actibus universitatis predicta et [pagantis] et maxime propter infra soliti sunt congregari et congregantur et in qu equide loco et congregatione aderant [...] domini Martir de Pesentis dictus de Sabloneta et Jo. Bapta de Petenate conules anni [...] 1575 AD; Bernardinus de Gattis, Antonius de Campo, Pe. Antonius de Maleus dictus de Paganis, Jo. Paulus de Pesentis dictus de Sabloneta, Andreas de Mainardis dictus de Chiaveghinis, Nicolaus Zappa, Lucas de Varolis, Franciscus de Biollis, Jo Bapta Cerutus, Jo. Jacobus Zanottus, Evangelista de Regio, Franciscus de Bertellis, Andreas de Scudellariis, Galeaz de Pesentis, Joseph de Pesentis dicti de Sabloneta, Jo Bapta et Perinus fratres de Laude, Jo. Antonius de Morandis, Bartolomeus de Calianeus, Matheus de Sanctinus, Jo. Bapta de Trottis dictus de Malossis et Andreas de Prato, Afferentes et protestantes sese dicta universitas et suprascripti superior descripti et nominati seu omnes descripti in paratico eiusdem et [...] habentes in dicto paratico [...] et esse dueos partes et ultram tertium partium omni pictoris universitatis predicta ibi presentiantem congregatis in loco dicto et Universitaem predicta faciebant et presentabant ac faciunt et presentant totam et integram renuntiaverunt

⁹ Documento citato in Bora, 1987, pp. 61, 67 n.4; Toninelli, 2009, pp. 39-40; Maccabelli, 2012, p. 97.

alii [...] doli mali [...] et infra [...] pre nominati inter alia opposuerunt et dixerunt [...] dicta Universitas ex forma statutis suis seu privilegiorum indiget altare seu sacello pro celebrari faciendo missas ad Crocem domini N. I. C. ac Beate Virginis eius matris et beatissimi evangeliste Divi Lucae patronis et intercessoris pictoris sponte [...] revocando fecerunt et constituerunt sua [...] pictore D. Bernardino de Campo filius Petrus Vicinie Predictae Sancti Donini Cremonae ibi presentem et acceptantem nominatim ac speciali et expresse [...] et omnia dicta universitatis et ea petendum supplicandum et obtinendum ad Reverendissimo D. Nicolao Sfondrato Episcopo cremonensis su aliis ad quos de jure spectat dicto nomine [...] faciendum [...] sese dicta nomine in perpetuum de uno altari seu sacello in ecclesia maiori .. pro celebrari facere missas et alia divina secundum formam statutis ac privilegiorum dicta universitatis pictoris omnia [...] et aliis rebus opportuni circa dictam faciendi et tractandis in ampla forma [...] constituto videbitur [...].

*Documento 7*¹⁰

ASCr, Fragmentorum, b. 72, c. 140

Supplica delli pittori 1585

Molto Ill. Sig.ri Dott.ri

Doi anni sono che la Università deli Pittori di questa città hebbero ricorso da questa Ill. Città da la quale dimandarono l'approvazione di alcuni soi statuti dove fu dato comissione a li Mag.ci Signori deputati di quel tempo al Mag.co S.r Pietro Barbone acio vedesse essi statuti et referesse, quali non ha mai potuto vederli occupato forse da alcuni negotii più importanti a tale che li consoli di detta arte li hanno rihavuti da esso S.r Pietro quali per vederne il fine di novo ricorrono a V.S molto Ill.

Supp. ce esser servito di novo dar comissione a uno altro Mag.co S.r Dottore acio vedda detti statuti et referisca et faccia quel tanto haveva a far detto S.r Barbove prefigendosi anco termine (se a quelle parerà) da qual habbia da veder en referire il che.

[...]

¹⁰ Documento citato in Bonetti, 1912, p. 7.

Documenti Capitolo III

*Documento 1*¹¹

ASCr, Notarile, G. Zanardi, f.1546

Oggetti di proprietà del pittore Bernardino Campi

Tuti li disegni fati a man grandi et piccoli et carte in numero tre milia setecento come a questo modo:

cartoni de ancone et de altre sorten°40

disegnj dun quadrero de folion° 2420

disegnj de meglio folio di carta lunon° 980

disegnj dun folio de carta lunon° 90

lucidi di meglio folio di carta lunon° 170

Disegnj a stampa grandi e piccoli n° 1320

stampe dun quadroto de folio luno ...n° 800

stampe de meglio folion° 150

stampe de uno folio de carta....n° 200

stampe de duj folj de carta lunon° 170

stampe de paesi...n° 100

Teste de gesso col busto come al natural ...n°4

Teste con le spalle come al natural ...n° 5

Teste de tuto tondo come al natural ...n°30

Teste de gesso senza la gnucha come al natural ...n° 10

Teste senza la gnucha manco del natural ...n° 18

Teste piccole e tra queste ne sono tre de cera e tre a cavaln°12

¹¹ Documento parzialmente trascritto in Sacchi, 1872, pp. 246, 247 e citato in Miller, 1985, p. 478.

Teste piccolen° 20

Figure (supredi) in piedi de ges et de cera ...n° 28

Figure colegate ...n° 6

Animali quatro e de metaln° 4

Un modello de uno peduzo di pietra cotta fatto [...]n°1

Uno Laocoonte de cera....n° 1

Un modello del Sr. Zuan Jacom Treulzo acavalln° 1

Trusi Di mezze figure de ges de ceran° 20

Trusi Di mezze figure grandi de giesn° 3

Braccia de giesn° 11

Gambe de giesn°11

Mano grande come al naturaln°5

Piede (non prede) de gieso ...n°12

Mascarete....n° 7

Tutti li canj de gies....

Le medalie de otone piombo et solfer

Undes quadri de pittura a olin°11

Due crocifissi di cera

Libri trenta uno... 31

Il legno che è attaccato al muro dello studio fatto a porte e nicchie dove sono poste le figure di cera

E le due casse dove sono posti dentro i disegni

E la cassetta dove sta dentro il lapis e il carbone et coltre de designar

E due pietre e due macinini per macinare i colori

Una lumè fatta in un vas da disegnare d'oton

Tre cavalletti da dipingere

Documenti Capitolo IV

*Documento 1*¹²

ACSalò, Provvisioni e ordinamenti, b. 28, c.197.

(Die lune 15 settembre 1597)

Pars contribuendi ad picturam Capella SS. Reliquiam.

Essendo stato proposto per il spettabile domino Antonio Mazzoleni che il signor Illustrissimo Conte Sebastiano di Lodrone et il Signor Francino Alberghino hanno in animo di far dipingere la cappella novamente fatta nella chiesa nostra, così ispirati da Iddio, con farvi far dentro quadri in tela et che di già hanno avuta informatione da Pittori eccellenti fatti venir apostata che la spesa poteria a scendere a ducati Cinquecento al concorso della qual spesa desiderariano che questo comune concoresse per un terzo, non sentendosi loro di farla tutta ma solo concorrere per due terzi, e non dovendo noi lassarci fuggire quest'occasione che Iddio ci ha mandata per honor di sua divina maestà et honorevolezza della chiesa nostra, et per mostrarsi grati a sì pia offerta, va parte posta per l'eccellente Console (Giovan Battista Ambrosio) che per questo effetto il comune contribuisca per lire 600 di planete per detta spesa, da esserli dati in tempo di anni due, i quali incominciar debbano a Natale prossimo futuro, se però tale opera sarà compita, quando sarà compita, con declaratione però che tutta detta cappella sia depinta interamente; e la cura di questo negotio sia commessa al suddetto domino Antonio Mazzoleni eletto dalla fabbrica di detta cappella [...].

¹² Trascritto in M. Ibsen, 1999, p. 188.

*Documento 2*¹³

ACSalò, Culto divino, Registro di massaria di chiesa, b.200, c. 207.

(Dicembre 1597)

Da dar contasi a signor Zanantonio Barbarago (?) per aver fatto le otto impanade per la cappella nova, e averga messo carta spago broche farina tutto per suo nome otto Lire 4.13.8

Da dar adì 22 Zenaro 1599 contasi al garzon del Malosso per aver fatte le otto impanade alla cappella nova. Lire 2, 8.

¹³ Trascritto in M. Ibsen, 1998, pp. 66-67.

*Documento 3*¹⁴

ACSalò, Provvisioni e ordinamenti, n°28, c.232.

(12 luglio 1598)

Pro Cornice stucchi fienda in Capella novit. Construta libertas spectabili octo cultum divinum.

Inherendo alla libertà concessa alli spettabili otto al Culto Divino in proposito alla Capella delle Sante Reliquie come nella parte di 8 Aprile 1590 et stante la relatione fatta per il Spettabile Antonio Mazoleno Massaro della Chiesa et uno delli eletti alla fabbrica di detta Capella et il Pictore che dipinge detta Capella afferma essere negessario fare una cornice di stucco che rileghi tutta l'opera. Fu posta parte per il spettabile Console (Pietro Paolo Bertazzolo), che sia ancor datta libertà a detti spettabili otto di far fare detta cornice non eccedendo per la spesa di scudi cento, a chi piace metta la sua balla nella bussola bianca a chi no nella rossa.

[...] pro ballottas viginti octo, et contrari duodecim.

¹⁴ Trascrizione parziale in M. Ibsen, 1998, p. 67; 1999, p. 112.

*Documento 4*¹⁵

APSalò, busta Reliquie

Al Nome di Dio 1598 adi sabbato 22 agosto, in Salò in cancellaria del spettabile Comune.

Dechiarasi per la presente scrittura sicome li spettabili signori, videlicet l'eccellente signor Giulio Delaiolo, domino Francesco Maggio, domino Giovan Battista Barbaleno, domino Giovan Francesco Brodegacio e domino Fausto Ambrosio, deputati al culto divino, in executione della libertà a loro concessa dal generale consiglio come per parte del 12 luio passata, hanno condotto et fatto acordo con mastro David dei Heredi di Como, milanese, presente che fa per sé, et qual promette et si obliga di far la cornice di stucho alla capella novamente costrutta nella chiesa parochiale di questa Terra, visto la forma et disegno fatto per domino Giovan Battista Malossi pictore et al detto maestro David monstratili, et questo per pretio di gazette trenta al braccio, et qual de più che parerà alli sudetti spettabili otto fin alle gazette trentacinque, havuto riguardo al opra, et che tal opra sia fatta in laudabil forma, con obligo de darli tutta la materia farà bisogno a tal opera, condotta alla chiesa solamente. Et il detto sia obligato a far il restante a tutte sue spese, promittendo et obbligando et costituendo et renuntiando, con dechiarationi che al detto mastro David sia datta una camera con il letto fornito.

Presente mastro Zeno Raimondo et mastro Stephano Mangiavino di Salò testimoni, quali se sottoscriveranno de loro mano. Et in fede di ciò io Marcello Socio di Salò ho fatto il presente scritto di volontà et consenso delle sudette partie et il detto mastro David per ratificatione se sottoscriverà de sua mano.

Io David hafermo quanto de sopra.

Io Zen Raimondo fui presente come sopra.

Segno di mastro Stephano Mangiavino per non saper scrivere.

¹⁵ Trascrizione parziale in M. Ibsen, 1999, p. 188.

*Documento 5*¹⁶

Collocazione non identificata

Adì 19 marzo 1601.

Congregati i magnifici eletti alla pictura del Coro.

d. Antonio Mazoleno

d. Hieronimo Lombardino

d. Gio Francesco Bordegazio

In conessione della parte presa nel General Consiglio, havuto insieme ragionamento han deliberato che sia mandato d. Hieronimo Cisoncello a Cremona o sia una giornata più oltre a ritrovar dm.o Gio. Batta Malosso con nostra lettera a trattar secondo la comm.ne a Lui datta a bocca con salario da un scudo al giorno; et han ordinata una coletta de scudi sei.

¹⁶ Tratto da Mucchi, 1932, p.225

Documento 6¹⁷

ACSalò, Massaria di chiesa, n.212, c. 3.

Adì 4 dicembre 1601.

Congregati i magnifici spettabili eleti alla pictura del coro.

d. Antonio Mazoleno

d. Hieronimo Lombardino

d. Gio Francesco Brodegario

Fra loro havuto raggionamento con il negotio della pictura, et non potendo venire il Malosso et havendo l'Illustrissimo Proveditore inteso questo, propose il Magnifico Jac. Palma Venetiano et i sudetti pregarono sua Signoria Illustrissima che volesse con il suo meggio procurare che il detto Palma venisse per tratar e discorere sopra il disegno, et pictura del coro. [...]

¹⁷ Trascritto da Mucchi, 1932, p. 225.

*Documento 7*¹⁸

ADB, Miscellanea diversarum, 1588.

1602 Novembre 30

Magnificus dominus Jo. Franciscus filius quondam magnifici domini Joseph de Brodegatiis de Salodio et ibidem habitator testis [...]

Respondit questi Padri (Chierici regolari della congregazione somasca) ebbero dal sig. Conte Sebastiano di Lodrone un sito nel quale cominciarono a fabricare una chiesa dai fondamenti et mi ricordo il giorno che fu posta la prima pietra che fu alli 25 de febraro 1588.

La sperienza in fatto mostra che non hanno potuto continuare detta fabrica perché è rimasta tuttavia imperfetta e ciò procede perché li Padri non hanno il modo di far spesa necessaria per la perfettione di essa chiesa. [...]

Oltra che se si fornisse detta fabrica il signor Alberghino di Alberghini ha pensiero di spendere anchora lui in essa chiesa intorno quattro mila ducati, et questo lo so perché lui medesimo me l'ha detto più volte et mi ha ancora fare ufficio con li Padri acciò si resolvino di trovar modo di continuare la fabbrica di essa chiesa facendogli sapere la intentione sua di volere ancora lui fare la detta spesa per la parte sua: sì come ho fatto. Et io so che a questo effetto egli ha fatto venire Malosso pittore et architetto eccellente, e gli ha fatto fare un modello di essa chiesa il quale io al presente ha apresso di me in casa mia [...].

¹⁸ Trascritto in R. Putelli, 1937, pp. 209-210; M. Ibsen, 1998, p. 67.

*Documento 8*¹⁹

ACSalò, Provvisioni e ordinamenti, b.30, c. 114.

(Die Domini 12 Augusti 1607)

Pro quadris ponendis in Capella Sanctae Reliquiae

Perché la capella delle sante Reliquie non ha quella perfettione che si conviene per mancamento dei quadri che vanno di qua e di là da detta capella et altri quadretti, però va parte posta per il spettabile console che sia datta libertà alli spettabili Deputati al Culto divino, di operare con il Signor Alberghino Alberghini che il Malosso mandi li quadri che vien detto aver fatti essendo pronto il Comun nostro di far quel tanto a che è tenuto, quali quadri non essendo mandati in termine di mesi sei altrimenti il Spettabile Comune non intende essere obbligato a cosa alcuna [...].

¹⁹ Trascritto in M. Ibsen, 1998, p. 68.

Bibliografia

ADORNI 1982

a. Bruno Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Parma.

b. *Santa Maria della Steccata a Parma*, a cura di Bruno Adorni, Parma.

AGLIO 1794

Giuseppe Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona.

AGNELLI 1917

Giovanni Agnelli, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi.

AIKEMA 2014

Bernard Aikema - Thomas Dalla Costa, *Una penna particolarmente felice*, in Paolo Veronese, *l'illusione della realtà*, Milano, pp. 303-313.

ALMANZI SABBIONETA 2006

Carla Almansi Sabbioneta, *L'arte degli orefici: storie di mercati, mercanti ed artigiani in Cremona dal Trecento all'Ottocento*, Cremona.

ALPERS 1998

Svetlana Alpers, *L'officina di Rembrant: l'atelier e il mercato*, Torino.

ALPINI 1991

Cesare Alpini, *La pala e i misteri del Molosso in S. Maria del Sole a Lodi*, Lodi.

ALPINI 2002

Cesare Alpini, *I pittori e le botteghe artistiche in Crema nei secoli del Dominio Veneziano*, in *Officina Veneziana. Maestri e botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), a cura di F. Magnani-F. Pedrocco, Milano, pp. 89-97.

AMBIVERI 1879

Luigi Ambiveri, *Gli artisti piacentini*, Piacenza.

AMBIVERI 1888

Luigi Ambiveri, *Monumenti ecclesiastici piacentini*, Piacenza.

AMES-LEWIS 1990

Francis Ames-Lewis, *Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento*, in *La pittura in Veneto. Il Quattrocento*, tomo II, Milano, pp. 657-686.

AMIGHETTI 2008

Sergio Amighetti, *San Lorenzo a Verolanuova*, Verolanuova.

ANDENNA 2007

Giancarlo Andenna, *L'Archivio Segreto*, in *Cremona. Una Cattedrale, una città*, a cura di G. Andenna, Cinisello Balsamo, pp. 186-201.

ANDREWS 1968

Keith Andrews, *National Gallery of Scotland Catalogue of Italian drawings*, Cambridge University Press, vol. I, p.123, vol. II, p.145, fig. 827.

ANGUISSOLA XVIII-XIX sec.

Giovan Battista Anguissola, *Il Cicerone della Cattedrale di Piacenza, ossia guida della città*, Piacenza.

ANONIMO s.d

Il Servitore di piazza di Cremona per le belle arti, Milano.

ANONIMO 1863

Cremona e la sua provincia, Cremona.

ANONIMO 1880

Guida della città e provincia di Cremona, illustrata da incisioni di distinti artisti, Cremona.

ANONIMO 1910

Cremona nel 1910, Cremona.

ANONIMO BIBLISTA 1991

Anonimo Biblista, *Maria nella preparazione provvidenziale di Dio è il tema svolto dal Malosso nella cappella della Concezione*, in «Strenna Piacentina», pp. 78-80.

ARISI XVII-XVIII secolo

a. Desiderio Arisi, *Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pure cremonesi*, Cremona.

b. Desiderio Arisi, *Accademia dei pittori scultori ed architetti cremonesi altramente detta Galleria di huomini illustri ossia memorie per servire alla storia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona.

ARISI 1957

Ferdinando Arisi, *Il Malosso a Piacenza. Contributo alla conoscenza dei pittori cremonesi*, in «Bollettino Storico Piacentino», n° 3-4, pp. 101-113.

ARISI 1960

Ferdinando Arisi, *Il Museo civico di Piacenza*, Piacenza.

ARISI 1978

Ferdinando Arisi, *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza.

ARISI 1983

Ferdinando Arisi, *Le pale dell'Immacolata Concezione dipinte dal Malosso per S. Agostino e S. Francesco a Piacenza*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXVIII, 1, pp. 97-103.

ARISI 1999

Ferdinando Arisi, *La Pittura*, in *Storia di Piacenza, dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, vol. I, Piacenza

ARISI 2009

Ferdinando Arisi, *Scalabrini: l'arte e gli artisti*, Piacenza.

AURINI, 1924

Guglielmo Aurini, *Guida di Piacenza e Provincia*, Torino.

AUTORI VARI 1822-1830

Biografia universale antica e moderna: ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in Italia con aggiunte e correzioni, volume I, Venezia 1822; vol. LIX, Venezia 1830.

AVEROLDI 1700

Giulio Antonio Averoldi, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia.

BALDINUCCI 1770

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. 2, Torino.

BALLARIN 1969

Alessandro Ballarin, *Introduzione a un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano – I*, in «Arte Veneta», 23, 1969, pp. 85-114.

BAMBACH 1999

Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge.

BANDERA 1987

Sandrina Bandera, *Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza*, in «Arte lombarda», 80/82, 1987, 1/3, 155-181.

BANDERA 1994

Luisa Bandera-Andrea Foglia- Luciano Roncai, *Sant'Abbondio in Cremona: la chiesa, il chiostro, la santa casa*, Piacenza.

BARBIERATO 2006

Federico Barbierato, *Al governo della città. Aristocrazia e istituzioni in età spagnola*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp. 58-105.

BARBIERI 1991

Carlo Barbieri, *Relazione di restauro degli affreschi della cappella della Concezione*, in «Strenna Piacentina», pp. 71-74.

BARILI 1812

Alessandro Barili, *Casalmaggiore: notizie storiche*, Parma.

BARILLI 1908

Arnaldo Barilli, "*Il Perduto*" ritrovato, due ritratti del Conte Pomponio Torelli, in «Archivio Storico per le province parmensi», VIII, pp. 1-14.

BAROCELLI 2009

Francesco Barocelli, *Il Palazzo Ducale del Giardino di Parma*, Parma.

BARONI 1946

Costantino Baroni, *Il Malosso e il suo ambiente*, «Emporium», LII, n°3, pp. 109-122;

BARROERO 1989

Pittura del seicento: Ricerche in Umbria, a cura di Liliana Barroero, Perugia.

BARTOLI 1777

Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, vol. II, Venezia.

BASALARI 1902

Giovanni Basalari, *Descrizione delle chiese in Cremona e di quelle state soppresse al 1780 al 1880*, Cremona.

BEDINI 1966

Ruggero Bedini, *Le opere d'arte nella chiesa e nel convento dei Cappuccini di Piacenza*, in «L'Italia Francescana», n°41, pp. 276-296.

BEGNI REDONA 1985

Pier Virgilio Begni Redona, *Il Duomo di Salò*, Brescia.

BELLINGERI 1997

Lia Bellingeri, *Cremona e il gotico "perduto": il caso di Sant'Agostino*, in «Prospettiva», 83/84 1996 (1997), pp.143-158.

BERNACCHIONI 1992

Anna Maria Bernacchioni, *Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività*, in *Maestri e botteghe*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, pp. 23-34.

BERTINI 1977

Giuseppe Bertini, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*,

BERTINI 1987

Giuseppe Bertini, *La galleria del duca di Parma: storia di una collezione*, Cinisello Balsamo.

BETTONI 1968

Francesco Bettoni, *Storia della riviera di Salò*, voll. III-IV, Bologna.

BIBLIOTECA DEL SENATO DELLA REPUBBLICA 1950

Catalogo della raccolta di statuti: consuetudini, leggi, decreti, ordini e privilegi dei comuni, delle associazioni e degli enti locali italiani dal Medioevo alla fine del secolo 18. Volume II, C-E, Roma.

BIALOSTOCKI 1984

Jan Bialostocki, *The Doctus Artifex and the library of the Artist in the 16th and 17th centuries*, in *De arte et libris*, a cura di A. Horodish, Amsterdam, pp. 11-22.

BIANCONI 1787

Carlo Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, vol. I, Milano

BICCHI 1958

Ugo Bicchi, *La pinacoteca civica di Pavia*, Milano.

BIFFI XVII secolo

Giambattista Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, ed. a cura di L. Bandera Gregori, Cremona 1989.

BOBER 1989

Bober, Jonathan, *Cremonese drawings for the entry of Charles V: new attributions and an interpretation*, in «Master drawings», 26, 1988(1989), 3, pp. 219-232.

BOBER 1998

Jonathan Bober, *Cremona: Cremonese drawings*, in «The Burlington magazine», 140, 1998, pp. 288-290.

BOCCHI 1998

Ulisse Bocchi, Maria Adelaide Donzelli, *I dipinti della chiesa di Santo Stefano in Casalmaggiore*, Casalmaggiore.

BOCCHI 2003

Ugo Bocchi, *Documenti d'arte nel Casalasco – Viadanese*, Viadana.

BOIARDI 1991

Giuseppe Boiardi, *La cappella della Concezione di Maria. Immacolata Concezione o Concezione verginale?*, in «Strenna Piacentina», pp. 75-77.

BONARI 1891

Valdemiro Bonari, *I conventi ed i cappuccini bresciani. Memorie storiche raccolte dal Padre Valdemiro Bonari da Bergamo*, Milano, pp. 35-42.

BONETTE s.d

Carlo Bonetti, *Raccolta di manoscritti*, in Collezione Bonetti, Biblioteca Statale di Cremona.

BONETTI 1912

Carlo Bonetti, *Notizie d'artisti cremonesi del XVI secolo*, in «La Provincia di Cremona», 8 ottobre 1912, pp. 6-7.

BONETTI 1913

Carlo Bonetti, *La chiesa di San Sigismondo*, Cremona.

BONETTI 1932

Carlo Bonetti, *La libreria dello storico e pittore Antonio Campi*, in «Cremona», X, 1932, n°1.

BONETTI 1934

Carlo Bonetti, *La chiesa di S. Domenico e la sua agonia*, Cremona.

BORA 1973

Giulio Bora, *Disegni di figura*, in *Il Seicento Lombardo*, vol. III, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale-Pinacoteca Ambrosiana, giugno-ottobre 1973), a cura di G. A. Dall'Acqua, Milano.

BORA 1980

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

BORA 1984

Giulio Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», n°431, pp. 3-35.

BORA 1985

Giulio Bora, *Disegni*, in *I Campi...* a cura M. Gregori, Milano, pp. 267-316.

BORA 1988

Giulio Bora, *Maniera, "idea" e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in «Paragone», 459-461-463, pp. 13-38.

BORA 1994

Giulio Bora, *Nota sui fondamenti del disegno cremonese e la sua eredità. Bernardino Campi e Lattanzio Gambara*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, pp.114.119.

BOSELLI 1971

Camillo Boselli, *Nuove fonti per la storia dell'arte: l'archivio dei conti Gambara presso la civica Biblioteca Queriniana di Brescia*, Venezia.

BOSIO 1998

Giancarlo Bosio, *Tensioni religiose ed impulsi riformistici dall'inizio del secolo XV al Concilio di Trento*, in *Diocesi di Cremona*, a cura di A. Caprioli-A. Rimoldi-L. Vaccaro, Cremona, pp.121-168.

BRESCIANI 1665

Giuseppe Bresciani, *La virtù ravvivata de' cremonesi insigni nella pittura, architettura et matematiche*, Cremona.

BROOKE 2008

Caroline Brooke, *The re-use of drawings in the workshop of Jacopo Tintoretto*, in «The Burlington magazine», 150.2008, 1267, 677-680.

BROOKS 2015

Andrea del Sarto: the Renaissance workshop in action, a cura di Julian Brooks, Los Angeles.

BRUNATI 1837

Giuseppe Brunati, *Dizionarietto degli uomini illustri della riviera di Salò*, Milano, ed. 1973, p.88.

BUTTAFUOCO 1842

Gaetano Buttafuoco, *Nuovissima guida della città di Piacenza con alquanti cenni topografici, statistici e storici*, Piacenza.

CABRINI 1986

Roberto Cabrini, *La chiesa prepositurale di San Siro in Soresina*, Soresina.

CABRINI 1992

Soresina dalle origini al tramonto dell'Ancien Régime, a cura di Roberto Cabrini e Valerio Guazzoni, Soresina.

CADOPPI 2012

Alberto Cadoppi – Federica Dallasta, *L'atelier del Malosso: tele e disegni fra libri, piante e animali*, in «Aurea Parma», anno XCVI, gennaio-aprile 2012, pp.87-108.

CALVI 1623

Nicolò Calvi, *Cronaca del Convento dei RRPP domenicani di Taggia*, m.s. p. 32.

CAMESASCA 1966

Ettore Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano.

CAMPI 1585

Antonio Campi, *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 et de i ritratti naturali dei duchi et duchesse di Milano et compendio delle loro vite*, Cremona.

CAMPORI 1870

Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena.

CANTU' 1858

Cesare Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, vol. III, Milano.

CAPELLI 1990

Gianni Capelli, *Il teatro farnese di Parma: architettura, scene e spettacoli*, 1990.

CARASI 1780

Carlo Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza.

CARINI DAINOTTI 1946

Virginia Carini Dainotti, *La biblioteca governativa nella storia della cultura cremonese*, della collana Biblioteca storica cremonese, vol. 12, Cremona.

CASARINO 1982

Giacomo Casarino, *I Giovani e l'apprendistato*, Genova 1982.

CASSANELLI 1998

Roberto Cassanelli, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in *La bottega dell'artista*, a cura di R. Cassanelli, Milano.

CASSINELLI 2007

Camillo Procaccini (1561-1629): le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino, a cura di Daniele Cassinelli-Paolo Vanoli, Cinisello Balsamo, 2007.

CASTELNUOVO 1979

Enrico Castelnuovo-Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, pp. 285-352.

CAVALLINI 2015

Gabriele Cavallini, *I protagonisti del Rinascimento cremasco: da Vincenzo Civerchio ad Aurelio Buso*, in *Rinascimento cremasco*, a cura di L. Venturelli, Milano, pp.111-121.

CAVALLUCCI 1873

Camillo Jacopo Cavallucci, *Notizie storiche Intorno alla R. Accademia disegno a Firenze*, Firenze.

CERRI 1908

Leopoldo Cerri, *Piacenza ne'suoi monumenti*, Piacenza.

CERRI 1917

a. Leopoldo Cerri, *L'interno della Chiesa di S. Agostino*, in «*Bollettino Storico Piacentino*», anno XII, n°2, pp. 169-171.

b. Leopoldo Cerri, *La chiesa di S. Agostino osservata dall'interno*, in *Indicatore Ecclesiastico Piacentino*, pp. XXXIII-XXXVI.

CERUTI 1902

Cirillo Ceruti, *Vita e opere di Giovanni Battista Trotti detto il Malosso*, Parma.

CESCHI LAVAGETTO 1991

Paola Ceschi Lavagetto, *I dipinti del Malosso nella cappella della Concezione, in San Francesco, a Piacenza*, in «Strenna Piacentina», pp. 39-60.

CHITTOLINI 2008

Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535), a cura di Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo.

CIANCARELLI 1987

Roberto Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca: alle origini del Teatro Farnese di Parma, (1618 - 1629)*, Roma.

CIASCA 1927

Raffaele Ciasca, *L'Arte dei Medici e speciali nella storia e nel Commercio Fiorentino dal Secolo XII al XV*, Firenze.

CIRILLO 1978

Giuseppe Cirillo-Giovanni Godi, *Di Orazio Samacchini e altri Bolognesi a Parma*, in «Parma nell'Arte», 1978, I, pp. 7-46.

CIRILLO 1982

Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, *Di Orazio Samacchini e altri Bolognesi a Parma*, in «Parma nell'arte», 14, 1982, 1, pp. 7-46.

CIRILLO 1985

Giuseppe Cirillo-Giovanni Godi, *Fra Parma e Piacenza, un itinerario di pittura cremonese nel territorio Pallavicino*, in «Parma nell'arte», pp. 13-82.

CIRILLO 1991

Giuseppe Cirillo-Giovanni Godi, *I Disegni della Biblioteca Palatina in Parma*, Parma.

CIRILLO 1999

Giuseppe Cirillo, *Dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, in «Parma per l'Arte», II, pp. 7-42;

CIRILLO 2002

Giuseppe Cirillo, *Fra Cremona e Bologna: aspetti della pittura parmense del Cinquecento*, in «Parma per l'arte», 8, 2002, 1, pp. 67-146.

CIRILLO 2008

Giuseppe Cirillo, *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, Parma.

CITTÀ DI CREMONA 1844

Indicatore della città di Cremona per l'anno 1844, Cremona.

CLERI 2013

Bonita Cleri, *Barocci in bottega*, Urbino, giornata di studi, 26 ottobre 2012, Foligno.

COLOMBETTI 1996

Sara Colombetti, *A proposito di tavolette da soffitto del Quattrocento Lombardo: botteghe cremonesi e cremasche*, in «Arte cristiana», 84, 1996, 187-196.

COLOMBO 2011

L'opera completa di Gian Giacomo Barbelli, a cura di Giuseppina Colombo-Mario Marubbi-Annunziata Miscioscia, Azzano San Paolo.

CORBO 1973

Anna Maria Corbo, *I contratti di lavoro e di apprendistato nel secolo XV a Roma*, in «Studi romani», 21.1973, 4, pp. 469-489.

CORSI 1819

Luigi Corsi, *Dettaglio delle chiese di Cremona*, Cremona.

COSTAMAGNA 2005

Disegno, giudizio e bella maniera: studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel, a cura Philippe Costamagna, Cinisello Balsamo.

DACOS 1986

Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma.

DACOSTA KAUFMANN 2004

Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago.

DACQUATI 2008

Luciano Dacquati, *100 altari scomparsi. Cremona e le sue chiese distrutte, dissacrata, trasformate*, Cremona.

DALLA COSTA 2012

a. Thomas Dalla Costa, *La bottega di Paolo Veronese tra Verona e Venezia: 1528 – 1588*, tesi di Dottorato di ricerca in Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Verona.

b. Thomas Dalla Costa, *Paolo Veronese, i Michiel di San Baseggio e l'Incoronazione della Vergine per la chiesa di Ognissanti a Venezia*, in *Venezia Cinquecento XXIII*, 43, pp.61-115.

DALLA COSTA 2014

Thomas Dalla Costa, *Paolo Veronese e la bottega: le botteghe dei Caliari*, in *Paolo Veronese, l'illusione della realtà*, Milano, pp. 314-326.

DALL'ACQUA 1980

Marzio Dall'Acqua, *Per una storia del Teatro Farnese di Parma: il mancato spettacolo del 1618 - 1619; documenti inediti*, in «Archivio storico per le province Parmensi», 4.Ser. 32.1980, 321-351.

DALLAJ 1995

Arnalda Dallaj, *Gli "Heroi austriaci", Cremona e il Malosso: i disegni per gli apparati del 1598*, in *Quaderni di Palazzo Te*, n° 2, pp. 35-47.

DALLASTA 1994

Federica Dallasta, *Appunti per un avvio di censimento dei pittori e decoratori attivi a Parma nel XVI secolo*, in «Archivio storico per le province parmensi», n° 46, 1994, pp. 299-387.

DALLASTA 2010

Federica Dallasta, *Eredità di carta: biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731)*, Milano 2010.

DAMM 2013

Heiko Damm - Michael Thimann - Claus Zittel, *The Artist as Reader*, Leiden, Boston.

DEL NEGRO 2007

Piero Del Negro, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, in «Arte veneta», 64, 2007(2008), pp. 245-253.

DE GRAZIA 1984

Le Stampe dei Carracci, a cura di Diane De Grazia, Bologna.

DE GRAZIA 1995

Diane De Grazia, *Drawings as means to an end: preparatory methods in the Carracci school*, in *The craft of art*, Athens, pp. 165-186.

DEMO 2006

Edoardo Demo, *Dall'auge al declino. Manifattura, commercio locale e traffici internazionali a Cremona in età moderna*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp.262-287.

DEMPSEY 1986

Charles Dempsey, *La riforma pittorica dei Carracci*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, Bologna, pp. 237-254.

DE SORESINA VIDONI 1824

Bartolomeo De Soresina Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano.

DE VECCHI 1907

Giovanni De Vecchi, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona che furono e che sono con aggiunta della successione dei M. RR. Rettori che governarono tanto le Parrocchie di città che della Diocesi dal 1420 a noi*, Cremona.

DI GIAMPAOLO 1974

Mario Di Giampaolo, *Per il Malosso disegnatore*, in «Arte Illustrata», 59 (1974), pp. 18-35.

DI GIAMPAOLO 1976

Mario Di Giampaolo, *Una scheda per il Malosso*, in «Antichità Viva», XV, n°5, pp. 20-21;

DI GIAMPAOLO 1977

Mario di Giampaolo, *A drawing by Malosso at Oxford and some additions to his oeuvre*, in «Master Drawings», XV, 1977, 1, pp. 28-31.

DI GIAMPAOLO 1984

Mario Di Giampaolo, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 76-83.

DI GIAMPAOLO 1994

Disegno italiano antico: artisti e opere dal Quattrocento al Settecento, a cura di Mario di Giampaolo, Milano.

DOMENICETTI 1639

Rodomonte Domenicetti, *Descrizione della riviera di Salò*, MS.L.III.12, Biblioteca Queriniana Brescia datato 1639, ristampa anastatica, Salò 2000.

DONZELLI 1995

Maria Adelaide Donzelli, *Intorno ad alcune opere casalasche del Molosso e della sua cerchia*, in «Bollettino Storico Cremonese», n° 5, pp. 201-209.

FIORI 1991

Giorgio Fiori, *La cappella della Concezione in San Francesco di Piacenza e le sue opere d'arte*, in «Strenna Piacentina», pp. 61-70.

FORNARI 1993

Milena Fornari, *Il Teatro Farnese: decorazione e spazio barocco*, in *Pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, vol. II, Milano.

FORNARI SCHIANCHI 1991

Lucia Fornari Schianchi, *Pitture e decorazioni nelle sale del Palazzo*, in *La Reggia di là da l'acqua: il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di G. Godi, Milano, pp. 169-256.

FORNARI SCHIANCHI 1996

Il Palazzo della Pilotta a Parma, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Parma.

FORNARI SCHIANCHI 1998

Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano.

FABJAN 1981

Barbara Fabjan, *Giovan Battista Trotti detto il Malosso*, in *Pavia: Pinacoteca Malaspina*, autori vari, Pavia, pp. 218-219.

FALCONI 1979

Ettore Falconi, *Le fonti diplomatiche cremonesi*, Roma.

FARIES 1998

Molly Faries, *La bottega di Jan van Scorel ad Haarlem: forme di collaborazione e produzione artistica*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, pp.297-310.

FAVARO 1975

Elena Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze.

FEIGENBAUM 1990

Gail Feigenbaum, *Drawing and collaboration in the Carracci Academy*, in *IL 60*, a cura di M. Aronberg Lavin, New York, pp.145-166.

FEIGENBAUM 1992

Gail Feigenbaum, *Teaching and learning in the Carracci Academy*, in «Center», National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 12.1991/92(1992), 47-48.

FEIGENBAUM 1993

Gail Feigenbaum, *La pratica nell'Accademia dei Carracci*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 32, 1993, pp.169-199.

FEIGENBAUM 2014

Gail Feigenbaum, *Recomposition: blade and glue in some drawings by Ludovico Carracci*, in *2. Immagine, memoria, materia*, a cura di G. Bordi-M. Andaloro, Roma, pp.147-152.

FERRARI 2014

Adam Ferrari, *Dodici telette del Chiaveghino per la "Scola del Rosario" in San Biagio di Codogno*, in «Arte cristiana», 102, 2014, pp. 355-366.

FERRARIO 1832

Giulio Ferrario, *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni, provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal Dottor Giulio Ferrario. Europa, Costume degli italiani dalla pace di Costanza fino ai giorni nostri*, vol. VIII, parte terza, Firenze.

FINOCCHI GHERSI 2001

Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Udine, 26-27 ottobre 2000, a cura di Lorenzo Finocchi Gherzi.

FOGLIA 2006

Andrea Foglia, *Le istituzioni ecclesiastiche e la vita religiosa*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp. 288-333.

FOGLIA 2008

Andrea Foglia, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dagli inizi del XV secolo al 1523*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo, pp. 162-201.

FUSINATO 1890

Rivista italiana per le scienze giuridiche, voll.9-10, a cura di Guido Fusinato-Francesco Schupfer, Roma.

GABRIELLI 2008

Edith Gabrielli, *Timoteo Viti, Raffaello e le pratiche di bottega in Italia Centrale tra XV e XVI secolo*, in *Timoteo Viti. Atti del Convegno* (Urbino, Palazzo Albani, Istituto di Storia dell'Arte, 15 – 26 ottobre 2007), a cura di B. Cleri, Urbino, pp. 217-249.

GAMBERINI 2008

Andrea Gamberini, *Cremona nel Quattrocento. La vicenda politica istituzionale*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Azzano San Paolo, pp.2-39.

GARDANI 1967-1968

Marco Gardani, *L'attività pittorica del Malosso*, tesi di laurea, Università di Pavia, aa. 1967-1987.

GARNELLI 1979

Mauro Garnelli, *Guida al Duomo di Salò*, Brescia.

GAYE 1839-1840

John Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze.

GENESI 1997

Maurizio Genesi, “*Nel frastuon degli strumenti...*” *Santa Cecilia nell’iconografia piacentina dal XVI al XX secolo*, in «Strenna Piacentina», serie III, anno XVII, pp. 80-96, 113-125.

GENESI 1999

Maurizio Genesi, *Per una lettura iconografico–musicologico-astronomica della pala dell’Immacolata del Malosso in San Francesco a Piacenza*, in «Strenna Piacentina», pp. 63-77.

GERVASONI 1969

Adriano Gervasoni, *La Collegiata di Monticelli d’Ongina, monumento di fede, di storia, di arte*, Fidenza.

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1956

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, Milano.

GIULIANI 1997

Marzia Giuliani, *Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini*, in «Studia Borromaica», 11, 1997, 47-69.

GIULIANI 2001

Marzia Giuliani, *Sulle letture di Pellegrino Pellegrini: note in margine alla biblioteca di casa Tibaldi*, in «Arte lombarda», 132, 2001, 2, 99-106.

GHIDETTI 1958

Palmiro Ghidetti, *Rivarolo Mantovano: itinerario storico*, Rivarolo Mantovano.

GHIDETTI 1993

Palmiro Ghidetti, *Scandolara Ravara: storia, arte, fede*, Scandolara Ravara.

GIGLI 2015

Antonella Gigli, *I musei civici di Palazzo Farnese a Piacenza*, Milano

GIULIANI 1997

Marzia Giuliani, *Bernardino Campi, documenti*, in *Da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora – M. Zlatohlavek, Milano, p.491.

GODI 1972

Giovanni Godi, *La fortuna dei pittori cremonesi nel parmense e nuove ascrizioni*, in «Aurea Parma», 56, fasc. 2-3, pp. 5-12.

GODI 1973

Giovanni Godi, *Disegni inediti del Seicento lombardo per la mostra di Milano*, in «Proposta», n°2, pp. 3-22.

GODI 1994

Giovanni Godi, *Inediti di Trebisonda Bonelli Aschieri e del Malosso*, in «Parma nell'arte», pp. 81-90.

GONETTA 1891

Giuseppe Gonetta, *Bibliografia statutaria delle Corporazioni d'Arti e Mestieri d'Italia con saggio di bibliografia estera*, Roma.

GRANDI 1856

Angelo Grandi, *Descrizione dello stato fisico, politico, statistico, storico, biografico della Provincia e Diocesi di Cremona*, Cremona.

GRATTAROLO 1599

Bongianni Grattarolo, *Storia della riviera di Salò*, Brescia 1599, ristampa anastatica, Salò 2000.

GRASSELLI 1818

Giuseppe Grasselli, *Guida storico sacra della città e sobborghi di Cremona*, Cremona.

GRASSELLI 1827

Giuseppe Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona.

GRASSELLI 1886

Giuseppe Grasselli, *Cremona Illustrata*, Cremona.

GREGORI 1990

Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di Mina Gregori, Milano.

GUALAZZINI 1931

a. Ugo Gualazzini, *Contributo alla questione Dragoniana*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», vol. LXVI, pp. 397-425.

b. Ugo Gualazzini, *Studi di legislazione statutaria cremonese*, in «Bollettino Storico Cremonese», pp.101-110.

GUALAZZINI 1932

Ugo Gualazzini, *Studi di legislazione statutaria cremonese*, in «Bollettino Storico Cremonese», pp.57-78; pp. 153-192.

GUALAZZINI 1937

Ugo Gualazzini, *Dalle prime affermazioni del populus di Cremona agli Statuti della Societas Populi del 1229: ricerche di storia giuridica*, in «Archivio storico lombardo», n°67, fasc. 1-2, pp.3-65.

GUALAZZINI 1939

Ugo Gualazzini, *Cremonae statutorum civilium specimen bibliographicum*, Milano.

GUALAZZINI 1975

Ugo Gualazzini, *Falsificazioni di fonti dell'età paleocristiana e altomedievale nella storiografia cremonese*, Cremona.

GUAZZONI 1990

Valerio Guazzoni, *Dopo i Campi*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano, pp. 49-58.

GUAZZONI 2006

Valerio 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, Azzano San Paolo.

GUERRIERI BORSOI 2011

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Il costo di un apprendistato artistico nella Roma di primo Seicento*, in «Strenna dei Romanisti», 72.2011, pp. 339-352.

GUERRINI 1986

a. Paolo Guerrini, *Il Duomo di Salò*, in *Pagine Sparse XVI, Santuari chiese e conventi II*, Brescia 1986, pp. 504-505.

b. Paolo Guerrini, *La pieve di Salò e la serie cronologica dei suoi arcipreti*, in *Pagine Sparse XVI, Santuari chiese e conventi II*, Brescia 1986, pp. 506-510.

GUGLIELMI 2001

Eugenio Guglielmi, *La Cattedrale di Lodi*, Lodi.

HEYDENREICH 2007

Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder: painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam.

HUARD 1835

Etienne Huard, *Storia della pittura italiana di E. T. Huard. Libera traduzione con aggiunte ed illustrazioni di Stefano Ticozzi*, Milano.

HUBER 2005

Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese: Kunst als soziales System*, Monaco.

IBSEN 1996

Monica Ibsen, *La Cappella del Sacramento nel Duomo di Salò: politica, devozione, promozione artistica alla fine del '500*, in «Memorie dell'Ateneo di Salò», vol. VII, Salò 1995, pp. 39-68.

IBSEN 1999

a. Monica Ibsen, *Il Duomo di Salò*, Salò.

b. Monica Ibsen, *Fonti archivistiche comunali per il Duomo di Salò: l'opera di Anton Maria Mucchi e nuove prospettive*, in «Memorie dell'ateneo di Salò» vol. IX, 1999-2000, p.257-267

ISTITUTO STORICO ITALIANO 1893

Bollettino dell'Istituto storico italiano, anno 1893, a cura dell'Istituto Storico Italiano, Roma.

JACOPETTI 1962

Ircas Nicola Jacopetti, *Le finanze del comune di Cremona durante la dominazione spagnola*, in «Annali della Biblioteca di Cremona» vol. XIV.

KWAKKELSTEIN 2011

Michael W. Kwakkerlstein, *From Pattern to Nature in Italian Renaissance Drawing: Pisanello to Leonardo*, Firenze.

LADIS 1995

The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop. Theory and Practice 1300-1600, a cura di Andrew Ladis, Atene-Londra.

LAMO 1584

Alessandro Lamo, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura, dove ragiona nella vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile pittore cremonese M. Bernardino Campo*, Cremona.

LANCETTI 1819

Vincenzo Lancetti, *Biografia cremonese*, vol. II, Cremona 1819.

LANZI 1809

Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze, tomo IV.

LANZI 1978

Luigi Lanzi, *Storia e arte a Salò*, in «El Sedas, rivista monografica», 1978, p.46.

LATTES 1904

Alessandro Lattes, *Le corporazioni cremonesi d'arte e mestieri*, in «Rivista di diritto commerciale», n°5, 1904, pp. 3-6.

LATUADA 1737

Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, vol. II, Milano.

L'OCCASO 2005

Stefano L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento, 1382-1459*, Mantova.

LOLLINI 1998

Fabrizio Lollini, *La Scuola dei Carracci tra accademia e bottega*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, pp.311-327.

LOMAZZO 1590

Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore*, Milano.

LOMBARDI 1909

Glauco Lombardi, *Il Teatro farnesiano di Parma*, in «Archivio storico per le Provincie Parmensi», IX, pp. 1-52.

LONATI 1932

Guido Lonati, *L'opera benefica del Conte Sebastiano Paride di Lodrone nella Riviera di Salò*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia*, 1932, pp. 215-256.

LUCCHINI 1894

Luigi Lucchini, *Il Duomo di Cremona. Annali della sua fabbrica e documenti inediti*, Mantova.

LUCCHESI RAGNI 1986

Elena Lucchesi Ragni, *G. B. Trotti detto il Malosso. Biografia*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano, p. 245.

LÜDEMANN 2016

Peter Lüdemann, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze.

LUKEHART 1993

The Artist's Workshop, atti del convegno di studi (Washington, National Gallery of Art, 10-11 March 1989) a cura di Peter M. Lukehart, Washington.

MACCABELLI 2012

Anna Maccabelli, *L'eredità dei fratelli Lodi, Giovan Battista ed Ermenegildo, da una ricerca d'archivio*, in «Strenna dell'ADAFa», 2012, pp.93-114.

MAGNOLI 1998

Le chiese di Cremona, a cura di Giovanni Battista Magnoli, pp. 139-149, Cinisello Balsamo.

MAINONI 2008

Patrizia Mainoni, *Le arti e l'economia urbana: mestieri, mercanti e manifatture a Cremona dal XIII al XV secolo*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Azzano San Paolo, pp.116-147.

MAISEN 1865

Pietro Maisen, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Cremona.

MALVASIA 1678

Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna.

MANDATO 1985

Nino Mandato, *Disegni Lombardi dal XV al XVIII secolo*, Milano.

MANINI 1820

Lorenzo Manini, *Memorie storiche della città di Cremona*, vol. II, Cremona.

MANZONI 1904

Luigi Manzoni, *Statuti e Matricole dell'arte dei pittori delle città di Firenze, Perugia, Siena nei testi originali del secolo XIV*, Torino.

MARCOCCHI 1998

Massimo Marcocchi, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Cremona in età post-tridentina*, in *Diocesi di Cremona*, a cura di A. Caprioli-A. Rimoldi-L. Vaccaro, Cremona, pp.169-214.

MARTANI 1876

Bassano Martani, *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*, Lodi.

MARINI 2000

Giorgio Marini, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvecchio a Verona*, Cinisello Balsamo.

MARINI 2014

Paolo Veronese. *L'illusione della realtà*, a cura di Paola Marini e Bernard Aikema, Milano.

MARUBBI 1987

Mario Marubbi, *Monumenti e opere d'arte nel basso lodigiano*, Soresina.

MARUBBI 2003

a. Mario Marubbi, *Don Diego Salazar. Un mecenate spagnolo a Pizzighettone e nel Cremonese*, in *Castelli e mura tra Adda, Oglio e Serio*, Cremona, pp. 25-34.

b. *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, a cura di Mario Marubbi, Cremona.

MARUBBI 2007

La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Seicento, a cura di Mario Marubbi, Cremona.

MARUBBI 2008

Mario Marubbi, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Azzano San Paolo, pp. 300-341.

MAUGERI 1982

Vincenza Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento*, in «Musei Ferraresi», XII, 1982, pp. 147-156.

MAYER 1928

Ernst Mayer, *Intorno ai documenti Dragoni*, in «Rivista di Storia del Diritto Italiano», n°1, pp. 433-467.

MEIJER 1988

Bert W. Meijer, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma.

MENANT 1979

Fraçois Menant, *Les monastères bénédictins du diocèse de Cremone. Répertoire*, in «Centro Storico Benedettino Italiano. Settimo Bollettino Informativo», VII (1979).

MERONI 1957

Ubaldo Meroni, *Cremona fedelissima: popolazione, industria e commercio, imposte camerale, commercio dei grani, moneta e prezzi a Cremona durante la dominazione spagnola*, Cremona.

MERLO 2015

Giuseppe Merlo, *Bottega*, in *Romanino al tempo dei cantieri in Valle Camonica*, a cura di V. Gheroldi, Gianico, pp. 124-134.

MERULA 1627

Pellegrino Merula, *Santuario di Cremona, nel quale si contengono non solo le Vite de' Santi di tutte le Chiese, e di quelli, i cui Corpi in alcune di esse riposano, ma anche le Reliquie, e cose notabili di ciascuna di esse*, Cremona.

MIGLIOLI 1904

Guido Miglioli, *Le corporazioni cremonesi d'arti e mestieri nella legislazione statutaria del Medio Evo: studio storico-giuridico premiato dalla R. Università di Parma*, Verona-Padova.

MILLER 1985

Robert Miller, *Regesto dei documenti*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Cremona, pp.456-481.

MILLER 2011

Robert Miller, *Arcimboldo e il contesto milanese: la scuola di San Luca nel 1548 - 1549 e gli esordi del pittore fino al 1562*, in *Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, a cura di S. Ferino-Padgen, Milano, pp. 85-99.

MOCHI ONORI 2008

Lorenza Mochi Onori, *Galleria nazionale d'arte antica Palazzo Barberini: i dipinti: catalogo sistematico*, Roma.

MOLTENI 2012

Monica Molteni, *Il Pratico e il Pictor. Prime note sulle Osservazioni nella pittura di Cristoforo Sorte*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, pp.267-285.

MOMESSO 2007

Silvia Momessio, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Padova.

MONTEVERDI 1953

Mario Monteverdi, *La chiesa di sant'Agostino in Cremona*, Cremona.

MORETTI 1993

Nicoletta Moretti, *Nel palazzo del Giardino e nel casino di Sua Altezza Serenissima: sacro e profano a confronto*, in *Pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, vol. II, Milano.

MORO 2010

Franco Moro, *Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento*, Piacenza.

MORSELLI 2014

Raffaella Morselli, *Artisti a Bologna nel Seicento: patrimoni personali ed eredità di bottega*, in *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 3 - 5 ottobre 2013) a cura di G. Perini, Firenze, pp.189-205.

MOTTURE 2006

Peta Motture, *Donatello a Padova: pratica di bottega e scambio artistico*, in *Mantegna e Padova 1445-1460*, a cura di D. Banzato-A. De Nicolò Salmazo-A. M Spiazzi, Milano, pp. 109-119.

MUCCHI 1932

Anton Maria Mucchi, *Il Duomo di Salò*, Bologna.

MUTO 2006

Giovanni Muto, *La città, lo Stato, l'impero*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp.12-57.

NASALLI ROCCA 1954

Emilio Nasalli Rocca, *Lavori di G. B. Trotti a Piacenza*, in «Bollettino Storico Cremonese», XIX, pp. 161-164.

NEERMAN 1969

Disegni del Manierismo e Barocco nell'Italia Settentrionale, a cura di Giorgio Neerman, Milano.

NEILSON 1987

Nancy Ward Neilson, *Documenti per la cappella del Ss. Rosario in S. Domenico a Cremona*, in «Paragone Arte», n. 453, 1987, pp. 69-84.

NICODEMI 1921

Giorgio Nicodemi, *I disegni della Pinacoteca Bresciana Tosio e Martinengo*, Brescia.

NICOSIA 1993

Concetto Nicosia, *La bottega e l'accademia: l'educazione artistica nell'età dei Carracci*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», n° 32, 1993, pp. 201-208.

NOLLI 1987

Clara Nolli, *Giovan Paolo e Giuseppe Pesenti a Castelleone*, in «Paragone Arte», n°453, 1987, pp. 60-68.

NOVASCONI 1968

Armando Novasconi, *Il Barocco nel lodigiano*, Milano.

ODORICI 1860

Federico Odorici, *Dello spirito di associazione di alcune città lombarde*, in «Archivio storico italiano», tomo XI, parte I, pp. 73-108.

ODORICI 1874

Federico Odorici, *Lo Statuto della fraglia dei pittori di Padova*, in «Archivio veneto», vol. VII, pp. 327-370.

ORLANDI 1704

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, edizione 1719.

PADOA RIZZO 1992

Anna Padoa Rizzo, *Il tirocinio dell'artista: la bottega come luogo di formazione*, in *Maestri e botteghe*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, pp. 53-60.

PADOVANI 2012

Giorgia Padovani, *Guido III Rangoni. Gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, tesi specialistica, Università degli studi di Firenze, aa. 2010-2011.

PAGLIOLI 2012

Simona Paglioli, Gianantonio Pisati, *Un 'topo d'archivio': Carlo Bonetti e le prime indagini sistematiche nell'archivio Notarile di Cremona*, in *Artisti, committenti, opere e luoghi. Arte e architettura a Cremona negli atti dei notai (1440-1468)*, a cura di V. Leoni-M. Visioli, Pisa.

PANDINI 2001

Giancarlo Pandini, *Chiesa di Santa Maria in Bressanoro*, Castelleone.

PANNI 1762

Antonio Maria Panni, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*, Cremona.

PASSAMANI 1987

Bruno Passamani, *La Basilica di Verolanuova*, Brescia.

PELICELLI 1906

Nestore Pelicelli, *Guida storica, artistica e monumentale della città di Parma*, Parma.

PELLINI 1897

Silvio Pellini, *Guida storico-descrittiva di Casalmaggiore*, Casalmaggiore.

PELLIZZARI 2011

Giovanni Pelizzari-Ivan Bendinoni, *Ai confini della magnifica patria: gli altipiani settentrionali*, Tremosine.

PENNY 1998

Nicholas Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, in *La bottega dell'artista*, a cura di R. Cassanelli, Milano, pp. 31-53.

PERANCINI 1981

Paolo Perancini, *Breve illustrazione dei più rimarchevoli oggetti d'arte esistenti nella città di Salò*, Salò.

PICENARDI 1820

Giuseppe Picenardi, *Nuova guida di Cremona: per gli amatori dell'arti del disegno*, Cremona.

PINI 2005

Raffaella Pini, *Il mondo dei pittori a Bologna: 1348-1430*, Bologna.

PINNA 2000

Giuseppe Pinna, *Questioni di metodo: il cosiddetto "Maestro del coro Scrovegni" e la bottega di Giotto a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, a cura di V. Sgarbi, pp.-149-169.

POGGIALI 1763

Cristoforo Poggiali, *Memorie storiche di Piacenza*, vol. XI, Piacenza.

POLITI 2002

Giorgio Politi, *La società cremonese nella prima età spagnola*, Milano.

POLITI 2006

Giorgio Politi, *Introduzione*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp. 2-11.

POLTRONIERI 2010

Raffaella Poltronieri, *L'opera pittorica di Giovan Battista Trotti detto il Malosso*, tesi di laurea specialistica, Università Cattolica di Milano aa. 2009/2010.

PROCACCI 1960

Ugo Procacci, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV Secolo*, in «Rivista d'arte», 35,1960, 3-70.

PRONTI 1980

Stefano Pronti, *La chiesa e il monastero di Sant'Agostino*, Piacenza.

PUERARI 1951

Alfredo Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona.

PUPPI 1959

Lionello Puppi, L. Puppi, *A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega*, Milano, in «Arte lombarda», 4, 1959, 2, pp.245.252.

QUINTAVALLE 1962

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Arte in Emilia, seconda*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale), Parma.

RAGAZZI 2007

A. Ragazzi, *Um episodio na historia dos modelos plasticos auxiliares – o Parecer sobre a pintura de Bernardino Campi*, in «Revista de história da arte e arqueologia», 8, 2007, pp. 39-49.

RANALLI 1856

Ferdinando Ranalli, *Storia delle arti in Italia*, Firenze.

RICCI 2007

Franco Maria Ricci, *Cattedrale di Cremona*, a cura di F. M. Ricci-L. Casalis, Parma.

RIZZO 2006

Mario Rizzo, “*Ottima gente da guerra. Cremonesi al servizio della strategia imperiale*, in *Storia di Cremona. L’età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp.126-145.

ROBOLOTTI 1857

Francesco Robolotti, *Dei documenti storici e letterari di Cremona*, Cremona.

ROBOLOTTI 1859

Francesco Robolotti, *Storia di Cremona e sua provincia*, Milano.

RODESCHI GALATI 1990

Maria Cristina Rodeschi Galati, *Francesco e Vincenzo Pesenti*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, pp. 271-272.

ROMANI 1830

Giovanni Romani , *Storia di Casalmaggiore*, Casalmaggiore.

RONCHINI 1881

Amadio Ronchini, *Il Cav. Malosso in Parma*, in «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia», vol. 6, 1881, pp.

ROSINI 1846

Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa.

ROSSI 1982

Grafica del '500, 2, Milano e Cremona, catalogo della mostra a cura di Francesco Rossi, Bergamo.

ROSSI 1994

Sergio Rossi, *Pensieri d'artista: teoria, vita e lavoro nei maestri del Rinascimento italiano*, Udine.

RUGGERI 1982

Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni Lombardi, a cura di Ugo Ruggeri, Milano.

SACCHI 1872

Federico Sacchi, *Notizie pittoriche Cremonesi*, Cremona.

SALGARO 2012

Cristoforo Sorte e il suo tempo, a cura di Silvino Salgaro, Bologna.

SANTORO 1968

Elia Santoro, *La Basilica di San Domenico: storia della sua demolizione: 1859-1879*, Cremona.

SCARABELLI 1841

Luciano Scarabelli, *Guida ai monumenti storici e artistici della città di Piacenza*, Lodi.

SCIFONI 1849

Felice Scifoni, *Dizionario biografico universale*, vol. V, Firenze.

SCIOLLA 1989

Gianni Carlo Sciolla, *L'arte*, in *Lodi: la storia*, Bergamo.

SHAW 1976

James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, vol. I p. 299, scheda 1195, Oxford.

SHELL 1995

Janice Shell, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino.

SIGNORI 1928

Ettore Signori, *Cremona*, Cremona.

SORTE 1580

Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura di M. Christoforo Sorte al Magnifico et Eccellente Dottore et Cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali*, Venezia 1580, in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma Varchi – Pino – Dolce – Danti – Sorte*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari 1960, pp. 273-301.

SPINOSA 1994

La Collezione Farnese, vol. I, a cura di Nicola Spinosa, Napoli.

STIMATO 2005

Gerarda Stimato, *La formazione dell'artista rinascimentale nelle "Vite" di Giorgio Vasari: tra apprendistato tecnico e modelli socio-culturali*, in «Schifanoia», 28/29.2005, 133-375(2007), 87-94.

STRINATI 2013

Claudio Strinati, *La bottega di Raffaello*, in *Raffaello a Milano*, a cura di V. Merlini-D. Storti, Milano, pp. 129-143

STUMPO, 2014

Fulvio Stumpo, *Il nobile sogno del Cavaliere Antonio Campi*, Cremona.

TAGLIAFERRO 2009

Giorgio Tagliaferro – Bernard Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze.

TALVACCHIA 2005

Bette Talvacchia, *Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style*, in *The Cambridge Companion to Raphael*, a cura di M. B. Hall, Cambridge, pp. 167-185.

TANZI 1985

Marco Tanzi, *Qualche aggiunta al Molosso e alla sua cerchia*, in «Prospettiva», n° 40, pp. 81-86.

TANZI 1986

Il Palazzo Comunale di Cremona e le sue collezioni d'arte, a cura di Marco Tanzi e Andrea Mosconi, Milano.

TANZI 1987

Marco Tanzi, *Microstorie malossesche: pratica di bottega e problemi di committenza*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, a cura di M. di Giampaolo, Perugia, pp. 105-107.

TANZI 1991

- a. Marco Tanzi, *1606: Camillo Procaccini a Cremona*, in «Bollettino d'arte», n°66, pp. 49-52.
- b. Marco Tanzi, *Molosso e "dintorni": dipinti e disegni*, in «Prospettiva», n° 61, pp. 67-74.

TANZI 1993

- a. Marco Tanzi, *Da Malosso a Camillo Procaccini*, in «Cremona», n°2-3, pp. 42-44.
- b. Marco Tanzi, *Disegni del Seicento per Parma e Piacenza*, in *Pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, vol. II, Milano.

TANZI 1994

Marco Tanzi, *Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese*, in «Studi e bibliografie», 5, pp. 159-188.

TANZI 1996

Marco Tanzi, *Cremona, ultimo quarto del Cinquecento: frammenti "minori" per un tentativo di ricostruzione*, in «Artes», n° 4, pp. 37-43.

TANZI 1999

- a. *Barocco nella Bassa: pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, catalogo della a cura di Marco Tanzi (Casalmaggiore, 20 marzo-20 giugno 1999), Milano.
- b. *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Marco Tanzi (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, ottobre 1999-febbraio 2000) Firenze 1999.

TANZI 2004

Marco Tanzi, *Siparietti Cremonesi*, in «Prospettiva», 113-114.

TANZI 2005

Marco Tanzi, *Misto-Cremona*, 1, in «Kronos», n° 9, pp. 115-156.

TANZI 2006

Marco Tanzi, *Molosso per Giambattista Marino*, in «Kronos», 10 (2006), pp. 123-132.

TERNI DE GREGORY 1958

Winiferd Terni de Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano.

TICOZZI 1818

Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Vol. II, Milano.

TICOZZI 1830-1832

Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, volume I, Milano 1830; volume II, Milano 1831; volume III, Milano 1832, volume IV, Milano 1834.

TODINI 2005

Filippo Todini, *Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci: "volendo fare di sua mano, lui è il meglio maestro d'Italia"*, in *Perugino a Firenze*, a cura di R. C. Proto Pisani, Firenze, 51-68.

TIETZE 1939

Hans Tietze, *Master and Workshop in the Venetian Renaissance*, in «Parnassus», a. XI, 8, 1939, pp. 34-45.

TONINELLI 1994

Gianni Toninelli, *Documenti per la biografia di Stefano Lambri*, in «Cremona», 2-3, 1994, pp. 29-24

TONINELLI 2007

Gianni Toninelli, *I pittori Lodi*, in «Cremona Produce», 2007, pp. 38-40.

TONINELLI 2009

Gianni Toninelli, *I pittori Lodi. Tra omonimie e professioni artistiche ricorrenti nella Cremona dei secoli XVI e XVII*, in «Cremona Produce», 2009.

TORRE 1674

Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano.

TOSCANO 1960

Giuseppe Maria Toscano, *Il pensiero cristiano nell'arte*, vol. II, Bergamo.

VAIRANI 1796

Tommaso Agostino Vairani, *Inscriptiones Cremonenses universae*, Cremona 1796.

VANZETTO 1978-1979

Chiara Vanzetto, *Il Malosso: diffusione di una cultura figurativa cremonese in Lombardia tra Cinquecento e Seicento*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, aa. 1978-1979.

VANZETTO 1985

Chiara Vanzetto, *Giovan Battista Trotti detto il Malosso*, in *I Campi e la cultura artistica del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Milano, pp. 238-248.

VENTURI 1933

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, vol. XI, *La pittura del Cinquecento*, parte VI, Milano 1933.

VENTURELLI 2015

Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo, a cura di Laura Venturelli, Milano.

VENTURINI 1992

Lisa Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, pp. 147-164.

VERMAGI 1774

Corinagio Vermagi, *Almanacco pittorico di Cremona per l'anno 1774*, Cremona.

VIGO 2006

Giovanni Vigo, *Il volto economico della città*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, pp. 220-261.

VISIOLI s.d

Carlo Visioli, *Cenno storico-estetico intorno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratori di Cremona demoliti dell'anno 1869 al 1871*, Cremona.

VOLTINI 1976

Franco Voltini, *Bernardino Gatti detti il Soiaro nel quarto centenario della morte*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», pp. 7-44.

VOLTINI 1977

Franco Voltini, *San Pietro: galleria dell'arte cremonese*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», pp. 11-31.

VOLTINI 1908

Franco Voltini, *La chiesa di San Pietro in Cremona*, Cremona.

WACKERNAGEL 1938

Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Lebensraum*, Lipsia 1938, edizione italiana a cura di E. Castelnuovo, Roma 1994.

WHITAKER 2001

Lucy Withaker, *The repetition of motifs in the work of Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo and their collaborators*, in *From Pattern to Nature in Italian Renaissance Drawing: Pisanello to Leonardo*, a cura di Michael W. Kwakkerstein,- L. Melli, Firenze.

ZAMBONI 1778

Baldassarre Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia 1778, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1975, pp.123, 151-152.

ZANESI 1968

Emanuela Zanesi, *Aspetti nuovi e inesplorati di Cremona medioevale negli statuti comunali e corporativi*, in «Colloqui cremonesi: trimestrale di cultura e opinioni», anno 1, n°1 (gen.-mar. 1968).

ZANESI 1993

Emanuela Zanesi, *La raccolta di statuti a stampa della biblioteca statale e libreria civica di Cremona*, in *La Scuola classica di Cremona*, Cremona, pp.127-212.

ZAIST 1774

Giovanni Battista Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, vol. II, Cremona.

ZUCCHELLI 1980

Dante Zucchelli-Renzo Fedocci, *Il Palazzo Ducale di Parma*, Parma.

ZUFFI 1999

Stefano Zuffi, *Pittura in Lombardia. Dall'età spagnola al Neoclassicismo*, Milano.

CATALOGHI DI MOSTRE

Parma 1894

Catalogo della mostra correghesca in Parma, (Parma, 17 giugno-1 luglio 1984), a cura di L. Battei, Parma.

Cremona 1899

Esposizione d'arte sacra, catalogo della mostra (Cremona, maggio 1899) a cura di G. Mandelli, Cremona.

Firenze 1911

Mostra del ritratto italiano dalla fine del secolo XVI al 1861, catalogo della mostra (Palazzo Vecchio, Firenze, marzo-luglio 1911), Firenze.

Brescia 1946

Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento, catalogo della mostra, a cura di G. Panazza-C. Boselli, Brescia.

Parma 1962

Arte in Emilia, seconda, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale), a cura di Augusta Ghidiglia Quintavalle, Parma.

Milano 1973

Il Seicento Lombardo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale-Pinacoteca Ambrosiana, giugno-ottobre 1973), a cura di G. A. Dall'Acqua, Milano.

Cremona 1982

L'Università dei Mercanti e le corporazioni d'arte a Cremona dal Medioevo all'età moderna : mostra iconografica e documentaria, a cura della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Cremona (Sala contrattazioni, 3-15 giugno 1982), Cremona.

Bergamo 1982

Grafica del '500, 2: Milano e Cremona, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile-30 giugno 1982) a cura di F. Rossi, Bergamo.

Nottingham-Londra 1983

Drawing in the Italian Renaissance Workshop: an exhibition of the early Renaissance drawings from the collections in Great Britain, catalogo della mostra (Nottingham, University Art Gallery, 12 February – 12 March 1983; London, Victoria and Albert Museum, 30 March – 15 May 1983), a cura di F. Ames-Lewis-J. Wright, Londra.

Providence 1984

Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, catalogo della mostra (Providence, David Winton Bell Gallery, 2-30 Marzo 1984), a cura di G. Van Honthorst, Providence.

Cremona 1985

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra (Cremona, Museo Ala Ponzone, 27 aprile-28 luglio 1985) a cura di M. Gregori, Cremona.

Bologna 1986

Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di belle arti, Museo civico archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987; New York, Metropolitan Museum of Art, 26 marzo-24 maggio 1987), Bologna.

Firenze 1992-1993

Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori-A. Paolucci-C. Acidini, Cinisello Balsamo.

Cremona – Vienna 1994-1995

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra (Cremona, 17 settembre-11 dicembre 1994; Vienna, gennaio-marzo 1995; Washington, aprile-giugno 1995) a cura di M. Gregori, Roma.

Cremona 1997-1998

a. *I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Ala Ponzone, 27 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. Bora – M. Zlatohlavek, Milano.

b. *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona. Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzone*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Ala Ponzone, 27 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. Bora.

Casalmaggiore 1999

Barocco nella Bassa: pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine, catalogo della mostra (Casalmaggiore, 20 marzo-20 giugno 1999), a cura di Marco Tanzi, Milano.

Firenze 1999

Disegni cremonesi del Cinquecento, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ottobre 1999-febbraio 2000), a cura di Marco Tanzi, Firenze.

Milano 2000-2001

Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000-25 febbraio 2001), Milano, a cura di F. Caroli.

Crema 2002

Officina Veneziana. Maestri e botteghe nella Venezia del Settecento, catalogo della mostra (Crema, Centro culturale S. Agostino, 2 febbraio-2 giugno 2002), a cura di F. Magnani-F. Pedrocco, Milano.

Alaquas 2007

Realismo y Espiritualidad: Campi, Anguissola, Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos 16-18, catalogo della mostra (Alaquas, 29 marzo-1 luglio 2007), a cura di I. Iotta, Valencia.

Tokyo 2007

Parma: grazia e affetti, natura e artificio. Protagonisti dell'arte da Correggio a Lanfranco, catalogo della mostra (Tokyo, The National Museum of Western Art 29 maggio-26 agosto 2007), a cura di Mitsumasa Takanashi.

Cremona 2012

L'ultimo priore. Dipinti cremonesi dal Cinque al Settecento, catalogo della mostra (Cremona, Antichità Mascarini, 27 settembre - 4 novembre 2012), a cura di Marco Tanzi, Cremona.

Firenze 2014

Riflessi del collezionismo tra bilanci critici e nuovi contributi, atti del convegno (Urbino, 2-5 ottobre 2013), a cura di G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari, Firenze, pp. 189-205.

Indice delle immagini

1. G.B. Trotti, *Cremona guerriera tra i santi Omobono e Imerio*, olio su tela, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone.
2. BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16. Fontespizio, secolo XIX.
3. BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16, doc. 3, Statuto dei Pittori, filigrana.
4. BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16, doc. 5, *Statuto dei Falegnami*, filigrana.
5. Mappa di Cremona nel 1584, da Antonio Campi, *Cremona Fedelissima*, 1584.
- 5a. Dettaglio della Chiesa di San Donnino e delle strutture che potrebbero essere identificate con la casa-studio di Bernardino Campi.
- 5b. Dettaglio della Vicinia Gonzaga, luogo di residenza di Giovan Battista Trotti.
6. Colonna torta, da Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura*.
7. G. Campi?, Colonna torta, disegno, collezione privata
8. G. Campi, Colonne tortili, Cremona, Chiesa di Sant'Abbondio, dettaglio della quadratura della cupola.
9. A. Campi, Colonne tortili, dettaglio di decorazione del soffitto dipinto ad affresco, Cremona, sacrestia di San Pietro al Po.
10. G.B. Trotti, G.B. Trotti, Colonne tortili, Salò, dettaglio del soffitto dipinto ad affresco, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
11. G.B. Trotti e bottega, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Piacenza, chiesa di San Francesco, dettaglio.
12. Rappresentazione della Sfera armillare, da Alessandro Piccolomini, *La Sfera del mondo*, 1579.
13. G.B. Trotti, *Santa Lucia*, olio su tela, Monticelli d'Ongina, collegiata di San Lorenzo.
14. Bottega di G.B. Trotti, *Sant'Apollonia*, olio su tela, Monticelli d'Ongina, collegiata di San Lorenzo.
15. Bottega di G.B. Trotti, *Sant'Agata*, olio su tela, Monticelli d'Ongina, collegiata di San Lorenzo.

16. Francesco Villamena incisore, Giovanni Battista Trotti disegnatore, bulino, *Tavola di Ottavio Farnese*, 1613. Parma, Biblioteca Palatina, L III 11665.
17. G.B. Tortti e bottega, *Giudizio di Mida*, olio su tela, Buenos Aires, collezione privata.
18. G.B. Trotti, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, olio su tela, Piacenza, chiesa dei Cappuccini.
19. Bottega di Giovan Battista Trotti, *San Pietro liberato dall'angelo*, olio su tela, Casalmaggiore, Duomo.
20. G. B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone.
21. G. B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Cremona, collezione privata.
22. G. B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Cremona, chiesa di San Pietro al Po.
23. G. B. Trotti, e bottega, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Soresina, chiesa di San Siro.
24. E. Lodi?, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, collezione privata.
25. G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, disegno, Brescia, Museo Tosio Martinengo.
26. Cerchia di G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, disegno, Milano, Biblioteca Ambrosiana.
27. G.B. Trotti, *San Giovanni Evangelista*, Parigi, Gabinetto dei disegni del Louvre.
28. Cerchia di G.B. Trotti, *San Giovanni Evangelista*, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.
29. G.B. Trotti, *Profeta*, affresco, Piacenza, cappella dell'Immacolata Concezione, chiesa di San Francesco.
30. G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.
31. Cerchia di G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, mercato antiquario.
32. G.B. Trotti, *Studio per Deposizione*, disegno, Parma, Galleria Nazionale.
33. Allievo di G.B. Trotti, *Studio per San Giovanni*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.
34. G.B. Trotti, *Studio per San Giovanni*, disegno, collezione privata.
35. G.B. Trotti, *Deposizione*, olio su tela, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.

36. G.B. Trotti, *Studio parziale per Presentazione al Tempio*, disegno, Vienna, Biblioteca Albertina.
37. G.B. Trotti, *Studio parziale per Presentazione al Tempio*, disegno, dettaglio, Vienna, Biblioteca Albertina.
38. G.B. Trotti, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Parma, Chiesa di S.M. della Steccata.
39. G. B. Trotti, *Immacolata Concezione*, prima versione, disegno, Parma, Galleria Nazionale.
40. G. B. Trotti, *Immacolata Concezione*, seconda versione, disegno, Parma, Galleria Nazionale.
41. G. B. Trotti, *Studio per Dio e la Vergine*, dettaglio della fig. 39.
42. G. B. Trotti, *Studio per Dio e la Vergine*, dettaglio della fig. 40.
43. G.B. Trotti, *Studio per Dio e la Vergine*, disegno, Londra, Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum.
44. G. B. Trotti, *Dio e la Vergine*, particolare della fig. 38.
45. G. B. Trotti, *Studio per angelo musicante*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.
46. G. B. Trotti, *Studio per angeli musicanti*, disegno, Parigi, Lugt Collection.
47. G.B. Trotti, *Angelo musicante*, dettaglio della fig. 38.
48. G.B. Trotti, *Angelo*, dettaglio della fig. 39.
49. G.B. Trotti, *Studio per tre angeli*, disegno, Venezia, Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia.
50. G.B. Trotti, *Studio per angelo*, disegno, mercato antiquario.
51. G.B. Trotti, *Angeli*, dettaglio della fig. 38.
52. G.B. Trotti, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Piacenza, chiesa di San Francesco.
53. G.B. Trotti, *Studio per dipinto con Dio Padre, San Michele Arcangelo e San Gerolamo*, disegno, Londra, Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum.
54. G.B. Trotti, *Il miracolo di San Giacinto*, olio su tela, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.
55. G.B. Trotti, *Studio per il miracolo di San Giacinto*, disegno, Londra, Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum.
56. G.B. Trotti, *Sant'Omobono alla porta di Sant'Egidio*, disegno, Haarlem, Teylers Museum.

57. B. Bersani, *Sant'Omobono alla porta di Sant'Egidio*, olio su tela incollata su tavola, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone.
58. G.B. Trotti, *Sant'Omobono e la disputa con gli eretici*, disegno, New York, Metropolitan Museum.
59. B. Bersani, *Sant'Omobono e la disputa con gli eretici*, tempera su tavola, Cremona, Museo Ala Ponzzone.
60. G. B. Trotti e bottega, *Comunione degli apostoli*, olio su tela, Casalmaggiore, Duomo.
61. G. B. Trotti, *Studio per Comunione degli apostoli*, disegno, mercato antiquario.
62. G.B. Trotti, *Orazione nell'Orto*, olio su tela, Pavia, Pinacoteca Malsapina.
63. Bottega di G. B. Trotti, *Orazione nell'Orto*, olio su tela, Cremona, Palazzo della Curia Vescovile.
64. Bottega di G. B. Trotti, *Orazione nell'Orto*, olio su tela, Fontanella, chiesa parrocchiale.
65. G. Pesenti, *Disputa tra i dottori*, affresco, Castelleone, chiesa di Santa Maria in Bressanoro.
66. G. B. Trotti, *Studio per Immacolata Concezione*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.
67. F. Raimondi, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Rivarolo Mantovano, chiesa parrocchiale.
68. G.B. Trotti e bottega, *Gloria del Paradiso*, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento, soffitto.
- 69-70. D. Retti, Particolare della decorazione a stucco, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
71. G.B. Trotti, *Testa di Assunta*, affresco strappato, ubicazione ignota.
72. Bottega di G.B. Trotti, *Martirio di Santa Felicita*, olio su tela, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
73. Bottega di G.B. Trotti, *Martirio di Santa Felicita*, disegno, Oxford, Christ Church.
74. Bottega di G.B. Trotti, *Studio per Martirio di Santa Felicita*, Montreal, Collezione Ferretti.
75. G.B. Trotti e bottega, *Martirio di San Zaccaria*, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.

76. G.B. Trotti, *Studio per Lapidazione di San Zaccaria*, disegno, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.
77. G.B. Trotti, *Studio per Gloria del Paradiso*, disegno, Parma, Galleria Nazionale.
78. Bottega di G.B. Trotti, *Studio per la Gloria del Paradiso*, disegno, Edimburgo, Galleria Nazionale.
79. G.B. Trotti, *Studio per la Gloria del Paradiso*, disegno, Washington, National Gallery.
80. G.B. Trotti, *Studio per la Gloria del Paradiso*, disegno, New York, collezione privata.
81. G.B. Trotti e bottega, *Dio Padre e i simboli degli evangelisti*, particolare del soffitto, Salò, cappella del SS. Sacramento.
82. G.B. Trotti e bottega, *Sisto V*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
83. G.B. Trotti e bottega, *Santa Domitilla*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
84. G.B. Trotti e bottega, *San Vigilio*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
85. G.B. Trotti e bottega, *Gloria del Paradiso*, Duomo di Salò, cappella del Santissimo Sacramento, soffitto.
86. G.B. Trotti e bottega, *Busto in finto marmo*, particolare della quadratura, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
87. G.B. Trotti e bottega, *Decorazione prospettica*, dettaglio, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
88. E. Lodi, *Studio per una quadratura*, disegno, Parigi, Gabinetto dei disegni e delle stampe del Louvre.
89. G.B. Trotti, *Le Virtù teologali*, affresco, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio.
90. G.B. Trotti, *Studio per la Speranza*, disegno, Milano, Civiche raccolte del Castello Sforzesco.
91. G.B. Trotti, *Angeli*, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio, quarta campata.
92. G.B. Trotti, *Angeli*, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio, quarta campata.
- 93-96. G.B. Trotti e bottega, *Angeli*, decorazione ad affresco, Piacenza, chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata Concezione.

97. G.B. Trotti e bottega, *Incoronazione e genealogia della Vergine*, Piacenza, chiesa di San Francesco, Cappella dell'Immacolata Concezione, cupola.
98. E. Lodi, *Profeta*, Soresina, chiesa di San Siro, particolare della volta del presbiterio,
- 99-100. G. B. Trotti e bottega, *Sibille*, decorazione ad affresco della cupola, Piacenza, chiesa di San Francesco, Cappella dell'Immacolata Concezione.
101. G.B. Trotti e bottega, *Angelo*, Piacenza, chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata Concezione, cupolino.
102. O. Samacchini, *Virtù*, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio, seconda campata.
103. G.B. Trotti e bottega, *Angelo*, particolare della *Gloria del Paradiso*, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.
104. G.B. Trotti - E. Lodi, *Gloria Celeste*, Soresina, chiesa di San Siro, catino absidale.
105. G.B. Trotti, *Studio per Gloria Celeste*, disegno, collezione privata.
106. E. Lodi, *Studio per Trinità*, disegno, Bergamo, Accademia Carrara.
- 107-107a E. Lodi, *Studi per Mansuetudine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
108. E. Lodi, *Mansuetudine*, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento, dettaglio del sottarco.
109. Bottega di G.B. Trotti, *Mansuetudine*, Piacenza, chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata Concezione.
110. E. Lodi, *Virtù e Evangelisti*, volta del presbiterio, Soresina, chiesa di San Siro.
111. E. Lodi, *Incoronazione della Vergine e Profeti*, tazza del presbiterio, Soresina, chiesa di San Siro.
112. E. Lodi, *Assunzione e storie della Vergine*, volta del transetto destro, Soresina, chiesa di San Siro.
113. G.B. Trotti, *S. Antonio abate tentato*, olio su tela, Cremona, chiesa di Sant'Agostino.
114. P. Veronese, *Tribolazioni di Sant'Antonio*, olio su tela, Caen, Musée des Beaux Artes.
115. G.B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, olio su tela, Cremona, chiesa di San Pietro al Po.
116. P. Veronese, *Pala Bevilacqua*, olio su tela, Verona, Museo di Castelvecchio.
117. E. Lodi, *Miracolo dell'Ostia profanata*, affresco, Soresina, chiesa di San Siro.
118. P. Veronese, *I santi Marco e Marcellino portati al martirio*, Venezia, chiesa di San Sebastiano.

119. G.B. Trotti, *Martirio di San Pietro da Verona*, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.
120. J.C. Loth, *Martirio di San Pietro da Verona*, copia da Tiziano, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
121. G.B. Trotti, *Discesa al Limbo*, olio su tela, Lodi, Duomo.
122. G.B. Trotti, *Congedo di Cristo dalla Madre*, olio su tela, Lodi, Duomo.
123. F. Barocci, *Ultima Cena*, Cattedrale di Urbino.
124. F. Barocci, *Enea fugge da Troia*, Roma, Galleria Borghese.
125. G.B. Trotti, *Figura maschile*, disegno, Parigi, Gabinetto dei disegni del Louvre.
126. G.B. Trotti, *Figura maschile, dettaglio della Discesa al Limbo*, fig. 122, Lodi, Duomo.

Tavole III.VI. Misteri del Rosario (Romanengo, Soresina, Lodi, Rivarolo Mantovano, Scandolara Ravara).

1. Annunciazione
2. Visitazione
3. Adorazione dei pastori
4. Presentazione al Tempio
5. Disputa tra i dottori
6. Orazione nell'Orto
7. Flagellazione
8. Incoronazione di spine
9. Caduta sotto la Croce
10. Crocifissione
11. Resurrezione
12. Ascensione
13. Pentecoste
14. Assunzione della Vergine
15. Incoronazione della Vergine

Tavole delle immagini



Fig. 1 G.B. Trotti, *Cremona guerriera tra i santi Omobono e Imerio*, olio su tela, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone.

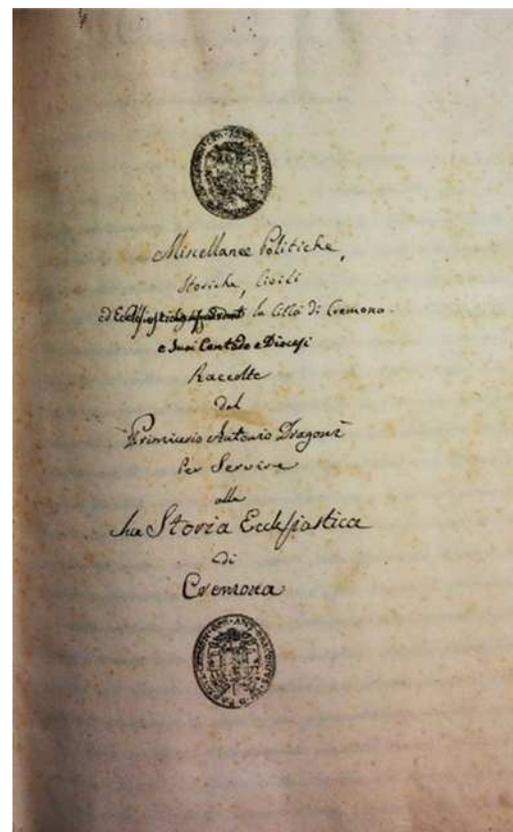


Fig. 2 BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16. Fontespizio, secolo XIX.



Fig. 3 BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16, doc. 3, *Statuto dei Pittori*, filigrana.



Fig. 4 BSCr, Libreria Civica, Collezione Robolotti, Ms. AA.7/16, doc. 5, *Statuto dei Falegnami*, filigrana.

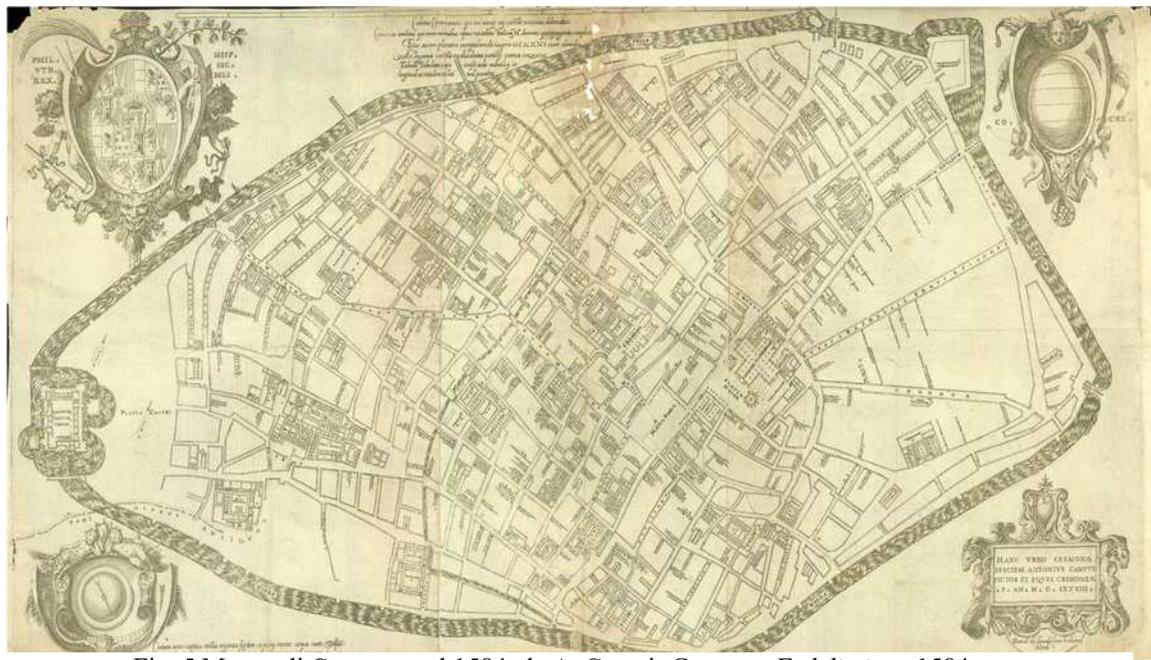


Fig. 5 Mappa di Cremona nel 1584, da A. Campi, *Cremona Fedelissima*, 1584.

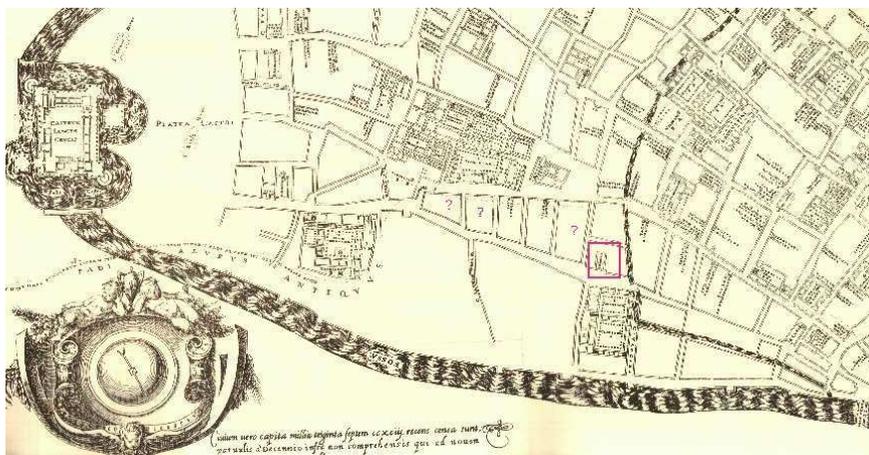


Fig. 5a Dettaglio della Chiesa di San Donnino e delle strutture che potrebbero essere identificate con la casa-studio di Bernardino Campi.

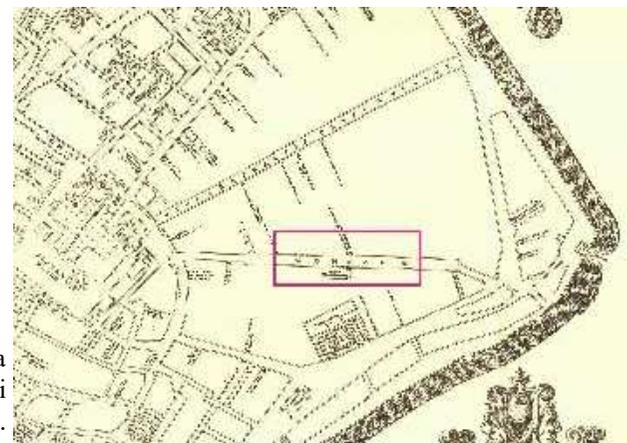


Fig. 5b Dettaglio della Vicinia Gonzaga, luogo di residenza di Giovan Battista Trotti.

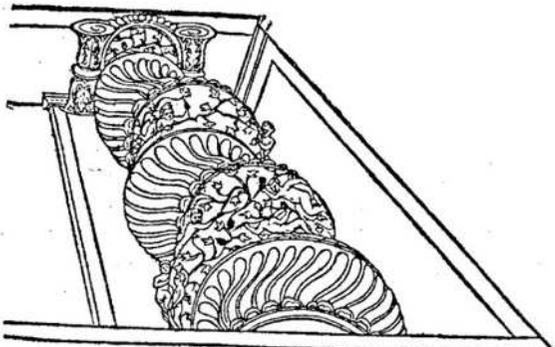


Fig.6 Colonna torta, da C. Sorte, *Osservazioni nella pittura.*

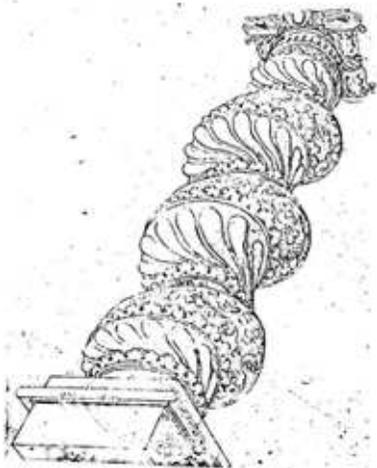


Fig.7 G. Campi? Colonna torta, disegno collezione privata



Fig. 8 G. Campi, Colonne tortili, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio, dettaglio della quadratura della cupola.



Fig. 9 A. Campi, Colonne tortili, dettaglio di decorazione del soffitto dipinto ad affresco, Cremona, sacrestia di San Pietro al Po.



Fig. 10 G.B. Trotti, Colonne tortili, Salò, dettaglio del soffitto dipinto ad affresco, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.



Fig. 11 G.B. Trotti e bottega, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Piacenza, chiesa di San Francesco, dettaglio.

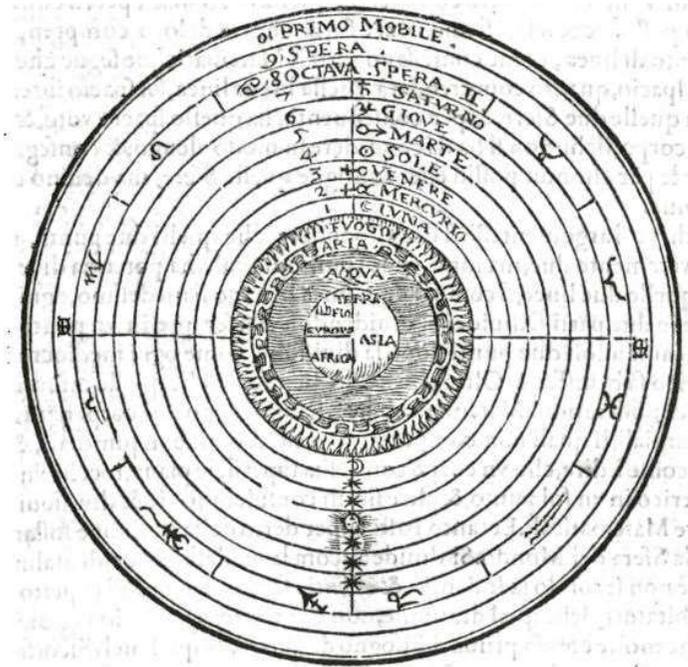


Fig. 12 Rappresentazione della Sfera armillare, da Alessandro Piccolomini, *La Sfera del mondo*, 1579.



Fig. 13 G.B Trotti, *Santa Lucia*, olio su tela, Monticelli d'Ongina, collegiata di San Lorenzo.



Fig. 14-15 Bottega di G.B. Trotti, *Santa Apollonia* e *Sant'Agata*, olio su tela, Monticelli d'Ongina, collegiata di San Lorenzo.

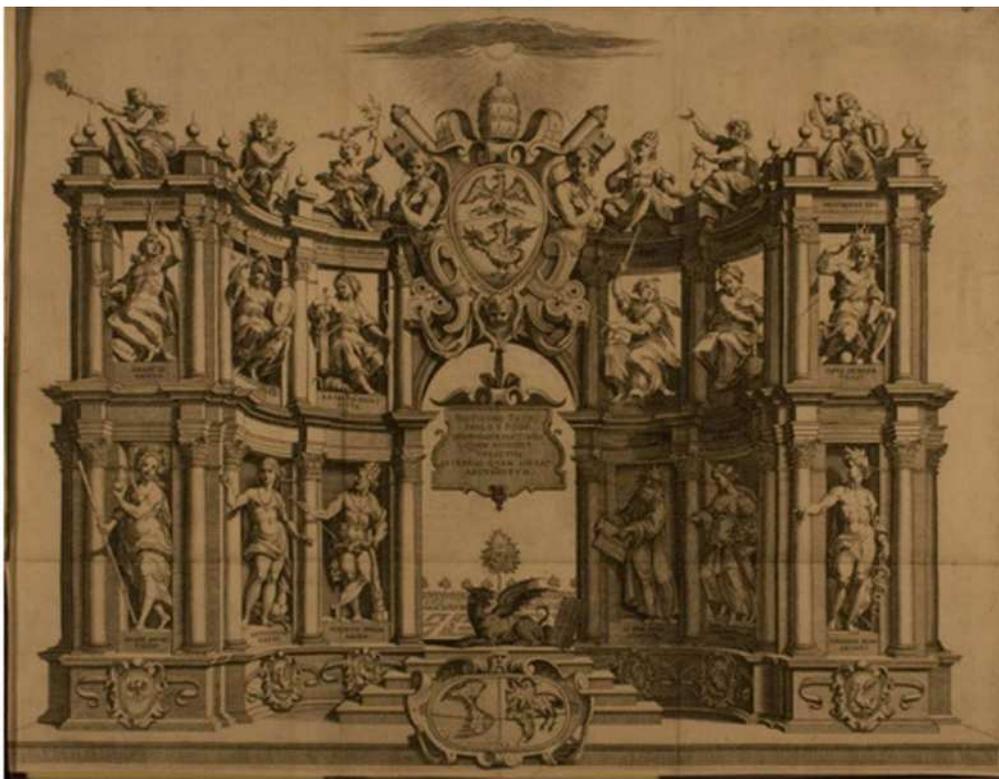


Fig. 16 Francesco Villamena incisore, Giovan Battista Trotti disegnatore, bulino, *Tavola di Ottavio Farnese*, 1613. Parma. Biblioteca Palatina, LIII 11665.



Fig. 17 G.B. Trotti e bottega, *Giudizio di Mida*, olio su tela, Buenos Aires, collezione privata.



Fig. 18 G.B. Trotti, *Matrimonio Mistico di Santa Caterina*, olio su tela, Piacenza, chiesa dei Cappuccini.



Fig. 19 G.B. Trotti e bottega, *San Pietro liberato dall'angelo*, olio su tela, Casalmaggiore, Duomo.



Fig. 20 G.B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone.



Fig. 21 G.B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Cremona, collezione privata.



Fig. 22 G.B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Cremona, chiesa di San Pietro al Po.



Fig. 23 G.B. Trotti e bottega, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, Soresina, chiesa di San Siro.



Fig 24 E. Lodi?, *Madonna con Bambino e santi*, dettaglio, collezione privata.



Fig. 25 G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, disegno, Brescia, Museo Tosio Martinengo.



Fig. 26 Cerchia di G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, disegno, Milano, Biblioteca Ambrosiana.



Fig. 27 G.B. Trotti, *San Giovanni Evangelista*, Parigi, Gabinetto dei disegni del Louvre.



Fig. 28 Cerchia di G.B. Trotti, *San Giovanni Evangelista*, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.



Fig. 29 G.B. Trotti, *Profeta*, affresco, Piacenza, cappella dell'Immacolata Concezione, chiesa di San Francesco.



Fig. 30 G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.



Fig. 31 Cerchia di G.B. Trotti, *Studio di Profeta*, mercato antiquario.



Fig. 32 G.B. Trotti, *Studio per Deposizione*, disegno, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 33 Allievo di G.B. Trotti, *Studio per San Giovanni*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.



Fig. 34 G.B. Trotti, *Studio per San Giovanni*, disegno, collezione privata.



Fig. 35 G.B. Trotti, *Deposizione*, olio su tela Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.



Fig. 36 G.B. Trotti, *Studio parziale per Presentazione al Tempio*, disegno, Vienna, Biblioteca Albertina.

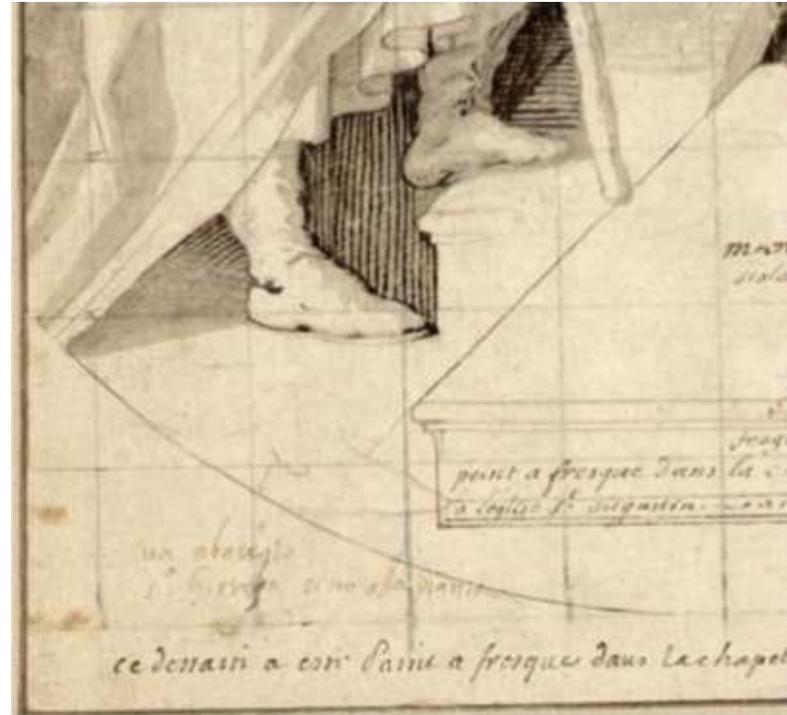


Fig. 37 G.B. Trotti, *Studio parziale per Presentazione al Tempio*, dettaglio, disegno, Vienna, Biblioteca Albertina.



Fig. 38 G.B Trotti, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata.



Fig. 39 G. B. Trotti, *Immacolata Concezione*, prima versione, disegno, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 40 G. B. Trotti, *Immacolata Concezione*, seconda versione, disegno, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 39 G. B. Trotti, *Immacolata Concezione*, prima versione, disegno, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 40 G. B. Trotti, *Immacolata Concezione*, seconda versione, disegno, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 41 G.B. Trotti, *Studio per Dio e la Vergine*, dettaglio della fig. 39.



Fig. 42 G.B. Trotti, *Studio per Dio e la Vergine*, dettaglio della fig.40.



Fig. 43 G.B. Trotti, *Studio per Dio e la Vergine*, disegno, Londra, Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum.

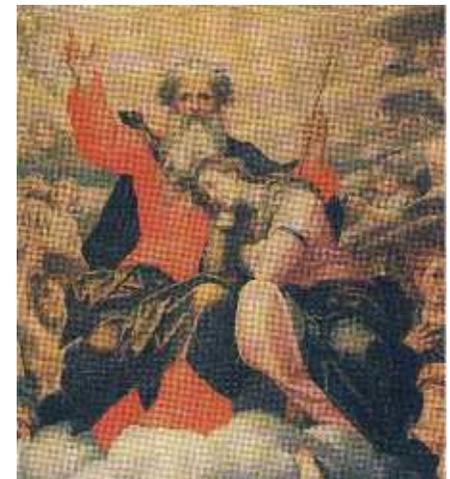


Fig. 44 G.B. Trotti, *Dio e la Vergine*, particolare della fig. 38.



Fig. 45 G. B. Trotti, *Studio per angelo musicante*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.



Fig. 46 G. B. Trotti, *Studio per angeli musicanti*, disegno, Parigi, Lugt Collection.

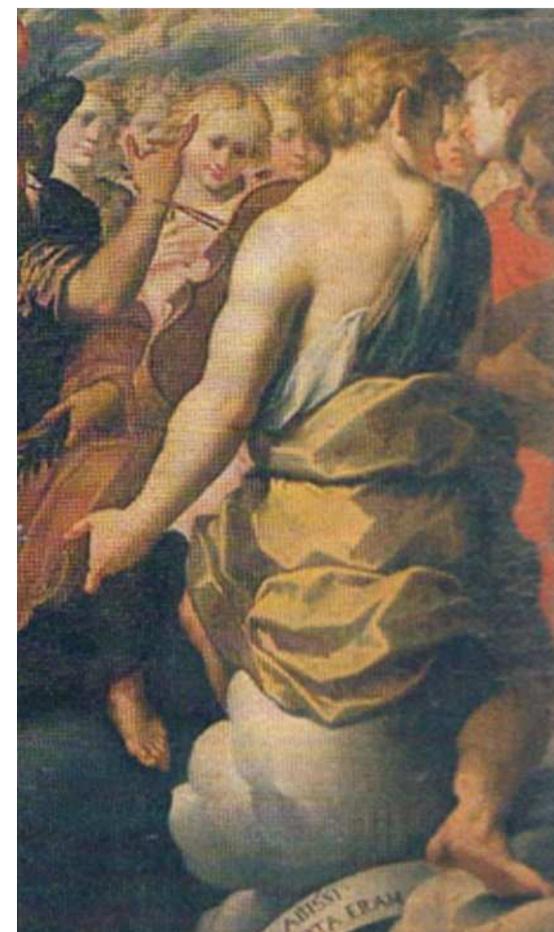


Fig. 47 G.B. Trotti, *Angelo musicante*, dettaglio della fig. 38.



Fig. 48 G.B. Trotti, *Angelo*, dettaglio della fig. 39.



Fig. 50 G.B. Trotti, *Studio per angelo*, disegno, mercato antiquario.



Fig. 49 G.B. Trotti, *Studio per tre angeli*, disegno, Venezia, Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia.



Fig. 51 G.B. Trotti, *Angeli*, dettaglio della fig. 38.



Fig. 52 G.B. Trotti, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Piacenza, chiesa di San Francesco.

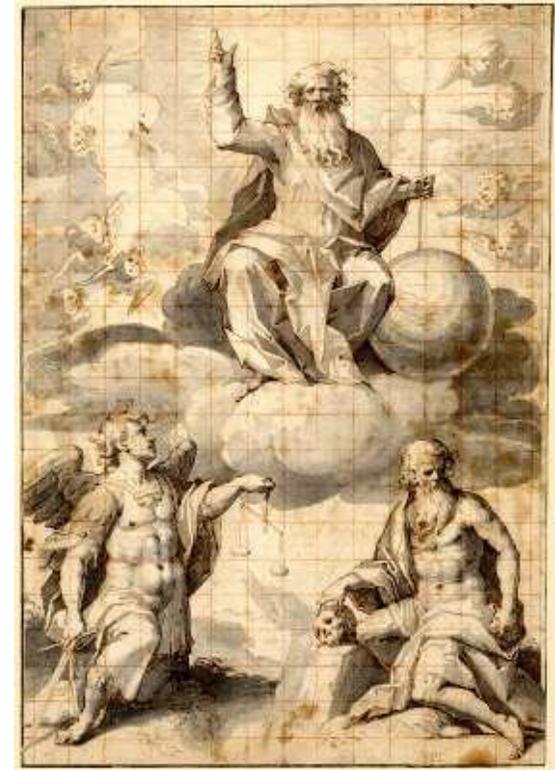


Fig. 53 G.B. Trotti, *Studio per dipinto con Dio Padre, San Michele Arcangelo e San Gerolamo*, disegno, Londra, Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum.



Fig. 54 G.B. Trotti, *Il miracolo di San Giacinto*, olio su tela, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.



Fig. 55 G.B. Trotti, *Studio per il miracolo di San Giacinto*, disegno, Londra, Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum.



Fig. 56 G.B. Trotti, *Sant'Omobono alla porta di Sant'Egidio*, disegno, Haarlem, Teylers Museum.



Fig. 57 B. Bersani, *Sant'Omobono alla porta di Sant'Egidio*, olio su tela incollata su tavola, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.

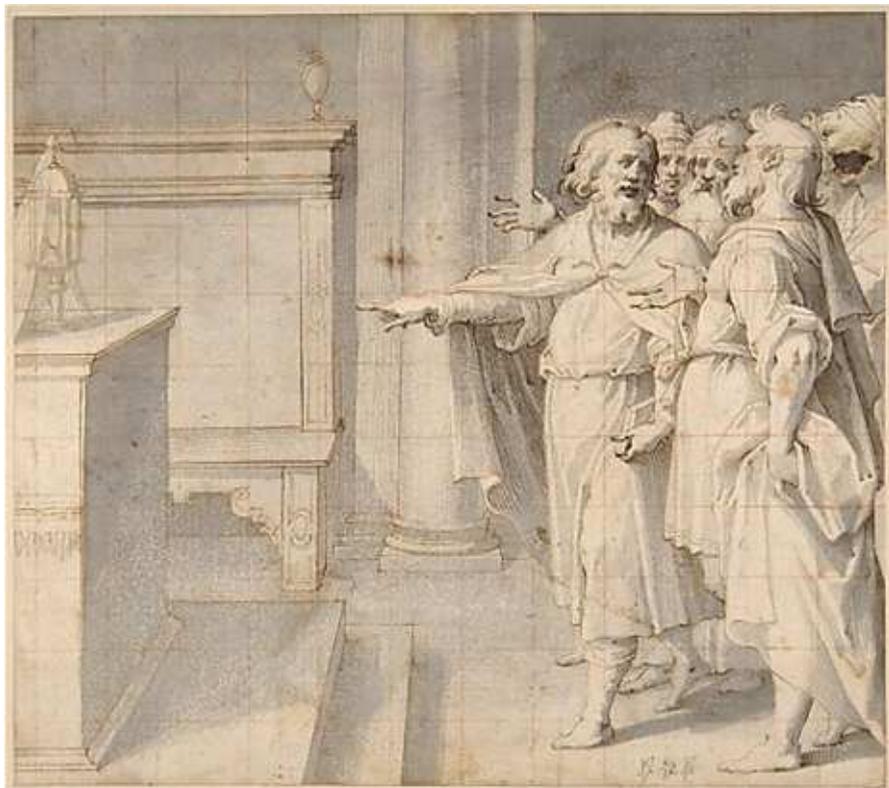


Fig. 58 G.B. Trotti, *Sant'Omobono e la disputa con gli eretici*, disegno, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 59 B. Bersani, *Sant'Omobono e la disputa con gli eretici*, tempera su tavola, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone.



Fig. 60 G. B. Trotti e bottega, *Comunione degli apostoli*, olio su tela, Casalmaggiore, Duomo.



Fig. 61 G. B. Trotti, *Studio per Comunione degli apostoli*, disegno, mercato antiquario.



Fig. 62 G.B. Trotti, *Orazione nell'Orto*, olio su tela, Pavia, Pinacoteca Malsapina.



Fig. 63 Bottega di G. B. Trotti, *Orazione nell'Orto*, olio su tela, Cremona, Palazzo della Curia Vescovile.



Fig. 64 Bottega di G. B. Trotti, *Orazione nell'Orto*, olio su tela, Fontanella, chiesa parrocchiale.



Fig. 65 G. Pesenti, *Disputa tra i dottori*, affresco, Castelleone, chiesa di Santa Maria in Bressanoro.



Fig.66 G. B. Trotti, *Studio per Immacolata Concezione*, disegno, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.



Fig. 67 F. Raimondi, *Immacolata Concezione*, olio su tela, Rivarolo Mantovano, chiesa parrocchiale.



Fig. 68 G.B. Trotti e bottega, *Gloria del Paradiso*, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento, soffitto.



Figg. 69-70 D. Retti, Particolare della decorazione a stucco, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.



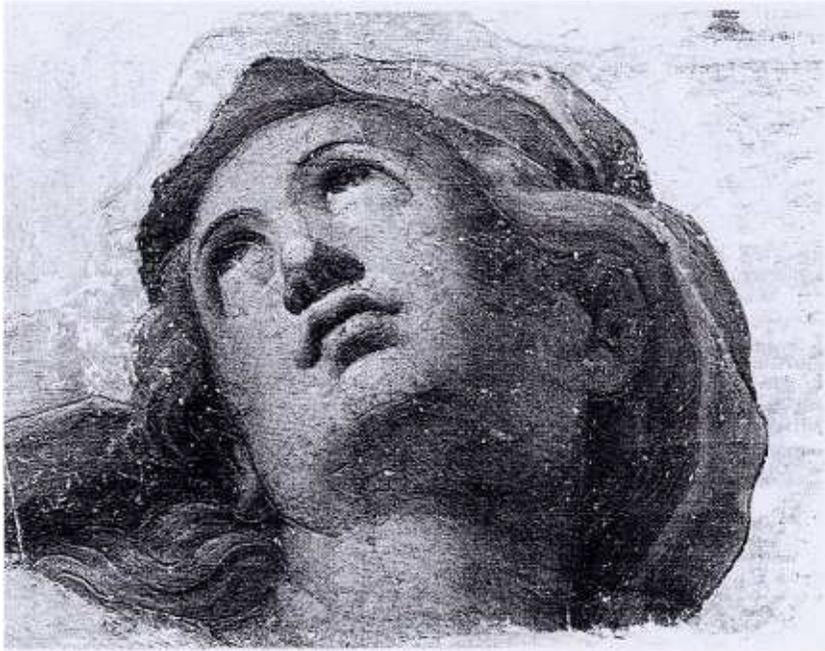


Fig.71 G.B. Trotti, *Testa di Assunta*, affresco strappato, ubicazione ignota.



Fig. 72 Bottega di G.B. Trotti, *Martirio di Santa Felicità*, olio su tela, Salò, Duomo, cappella del Santissimo Sacramento.



Fig. 73 Bottega di G.B. Trotti, *Martirio di Santa Felicità*, disegno, Oxford, Christ Church.

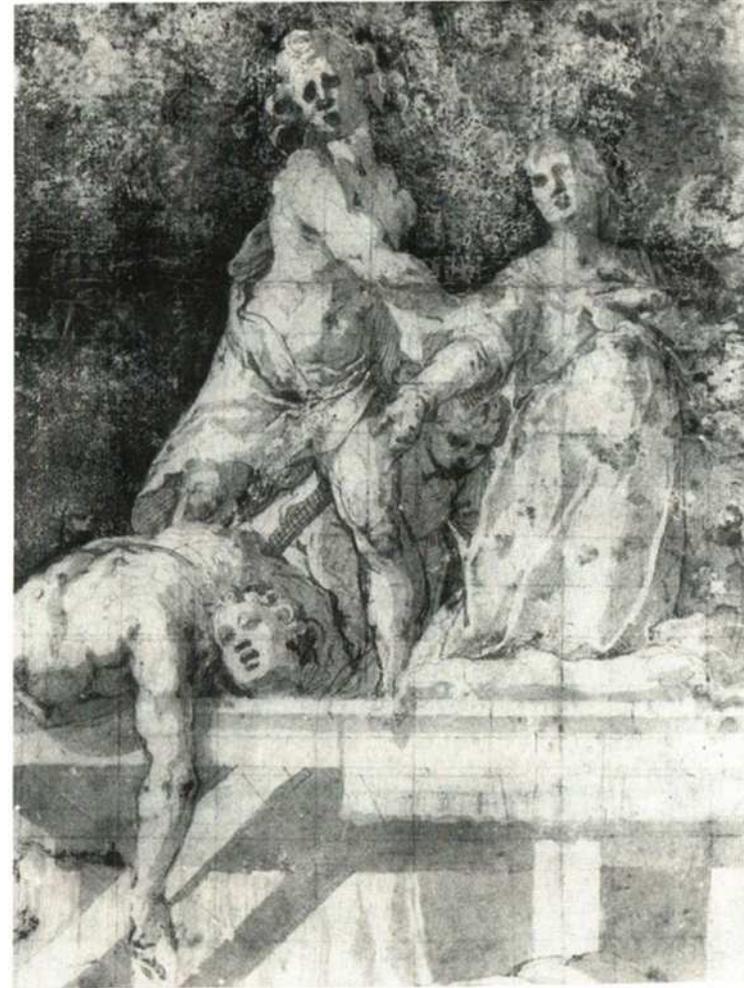


Fig. 74 Bottega di G.B. Trotti, *Studio per Martirio di Santa Felicità*, Montreal, Collezione Ferretti.



Fig. 75 G.B. Trotti e bottega, *Martirio di San Zaccaria*, Salò, Duomo cappella del Santissimo Sacramento.

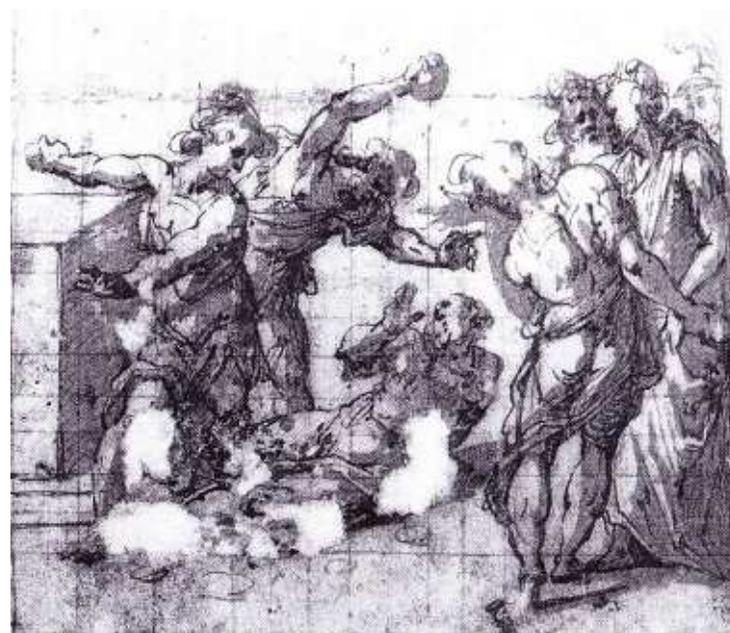


Fig. 76 G.B. Trotti, *Studio per Lapidazione di San Zaccaria*, disegno, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.



Fig. 77 G.B. Trotti, *Studio per Gloria del Paradiso*, disegno, Parma, Galleria Nazionale.



Fig. 78 Bottega di G.B. Trotti, *Studio per la Gloria del Paradiso*, disegno, Edimburgo, Galleria Nazionale.



Fig. 79 G.B. Trotti, *Studio per la Gloria del Paradiso*, disegno, Washington, National Gallery.



Fig. 80 G.B. Trotti, *Studio per la Gloria del Paradiso*, disegno, New York, collezione privata.



Fig. 81 G.B. Trotti e bottega, *Dio Padre e i simboli degli evangelisti*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento.



Fig. 83 G.B. Trotti e bottega, *Santa Domitilla*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento.



Fig. 82 G.B. Trotti e bottega, *Sisto V*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento.



Fig. 84 G.B. Trotti e bottega, *San Vigilio*, particolare del soffitto, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento.

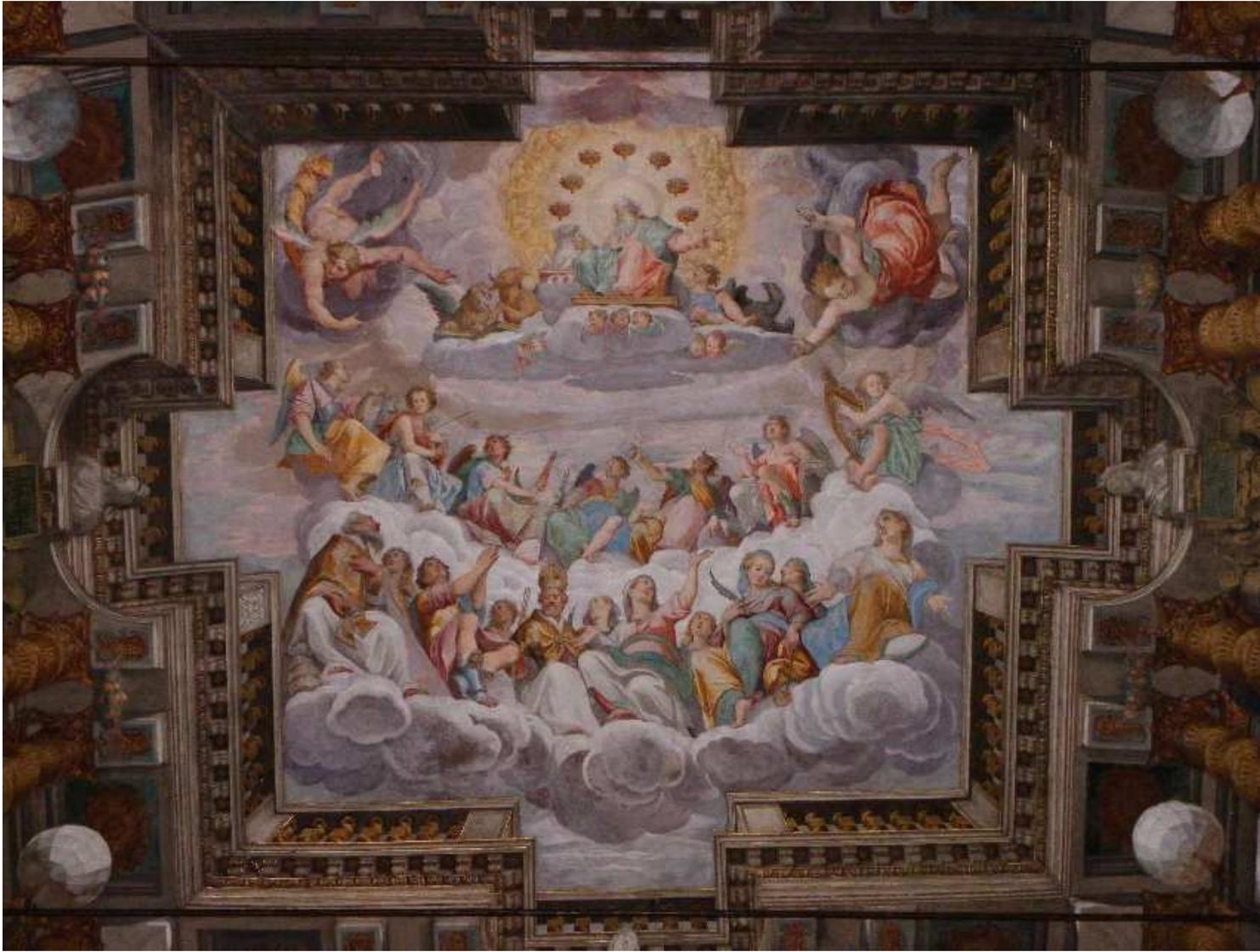


Fig. 85 G.B. Trotti e bottega, *Gloria del Paradiso*, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento, soffitto.



Fig. 86 G.B. Trotti e bottega, *Busto in finto marmo*, particolare della quadratura, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento.



Fig. 87 G.B. Trotti e bottega, *Decorazione prospettica*, dettaglio, Salò, Duomo, cappella del SS. Sacramento.



Fig. 88 E. Lodi, *Studio per una quadratura*, disegno, Parigi, Gabinetto dei disegni e delle stampe del Louvre.

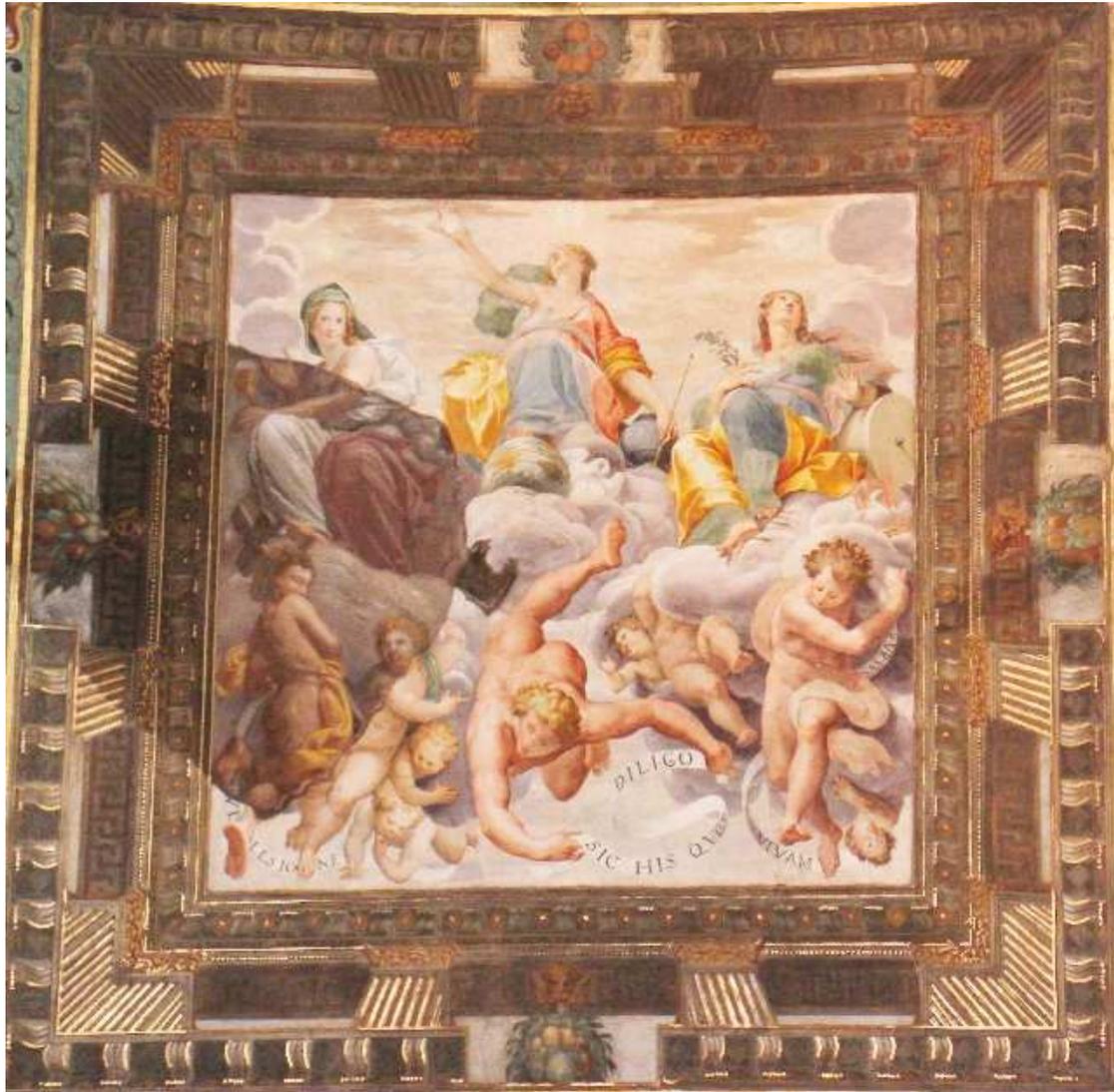


Fig. 89 G.B. Trotti, *Le Virtù teologali*, affresco, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio.



Fig. 90 G.B. Trotti, *Studio per la Speranza*, disegno, Milano, Civiche raccolte del Castello Sforzesco.



Fig. 91 G.B. Trotti,
Angeli, Cremona, chiesa
di Sant'Abbondio,
quarta campata.



Fig. 92 G.B. Trotti,
Angeli, Cremona,
chiesa di
Sant'Abbondio, quarta
campata.



Figg. 93-96 G.B. Trotti e bottega, *Angeli*, decorazione ad affresco,
Piacenza, chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata
Concezione.





Fig. 97 G.B. Trotti e bottega, *Incoronazione e genealogia della Vergine*, Piacenza, chiesa di San Francesco, Cappella dell'Immacolata Concezione, cupola.

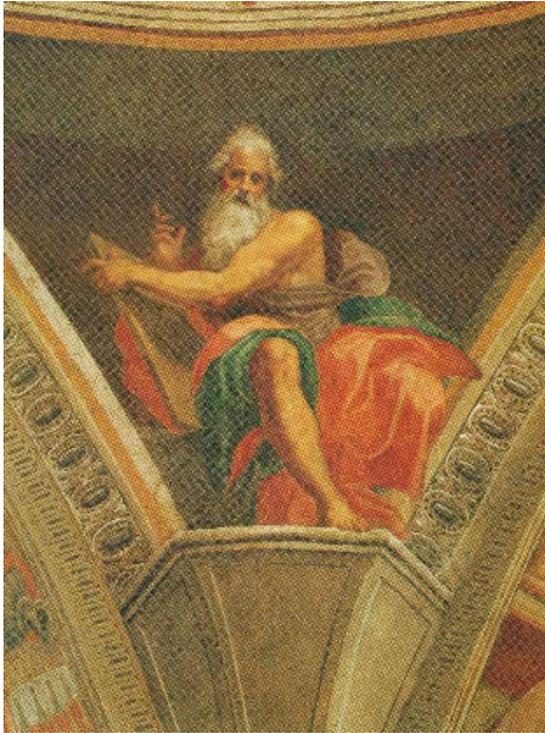


Fig. 98 E. Lodi, *Profeta*, Soresina, chiesa di San Siro, particolare della volta del presbiterio.



Fig. 99-100 G. B. Trotti e bottega, *Sibille*, decorazione ad affresco della cupola, Piacenza, chiesa di San Francesco, Cappella dell'Immacolata Concezione.



Fig. 101 G.B. Trotti e bottega, *Angelo*, Piacenza, chiesa di San Francesco, cappella dell'Immacolata Concezione, cupolino.



Fig. 103 G.B. Trotti e bottega, *Angelo*, particolare della *Gloria del Paradiso*, Salò, Duomo, Cappella del SS. Sacramento.



Fig. 102 O. Samacchini, *Virtù*, Cremona, chiesa di Sant'Abbondio, seconda campata.



Fig. 104 G.B. Trotti - E. Lodi, *Gloria Celeste*, Soresina, chiesa di San Siro, catino absidale.



Fig. 105 G.B. Trotti, *Studio per Gloria Celeste*, disegno, collezione privata.



Fig. 106 E. Lodi, *Studio per Trinità*, disegno, Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 107-107a
E. Lodi, *Studi per
Mansuetudine*, Venezia,
Gallerie
dell'Accademia.



Fig. 108 E. Lodi, *Mansuetudine*, Salò, Duomo,
cappella del SS. Sacramento, dettaglio del sottarco.



Fig. 109 Bottega di G.B. Trotti,
Mansuetudine, Piacenza, chiesa di
San Francesco, cappella
dell'Immacolata Concezione.



Fig. 110 E. Lodi, *Virtù e Evangelisti*, volta del presbiterio, Soresina, chiesa di San Siro.

Fig. 111 E. Lodi, *Incoronazione della Vergine e Profeti*, tazza del presbiterio, Soresina, chiesa di San Siro.

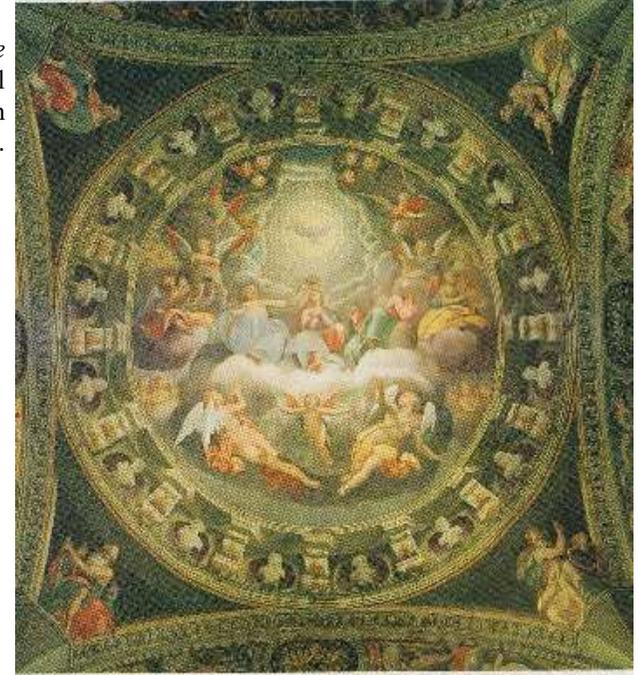


Fig. 112 E. Lodi, *Assunzione e storie della Vergine*, volta del transetto destro, Soresina, chiesa di San Siro.



Fig. 113 G.B. Trotti, *S. Antonio abate tentato*, olio su tela, Cremona, chiesa di Sant'Agostino.

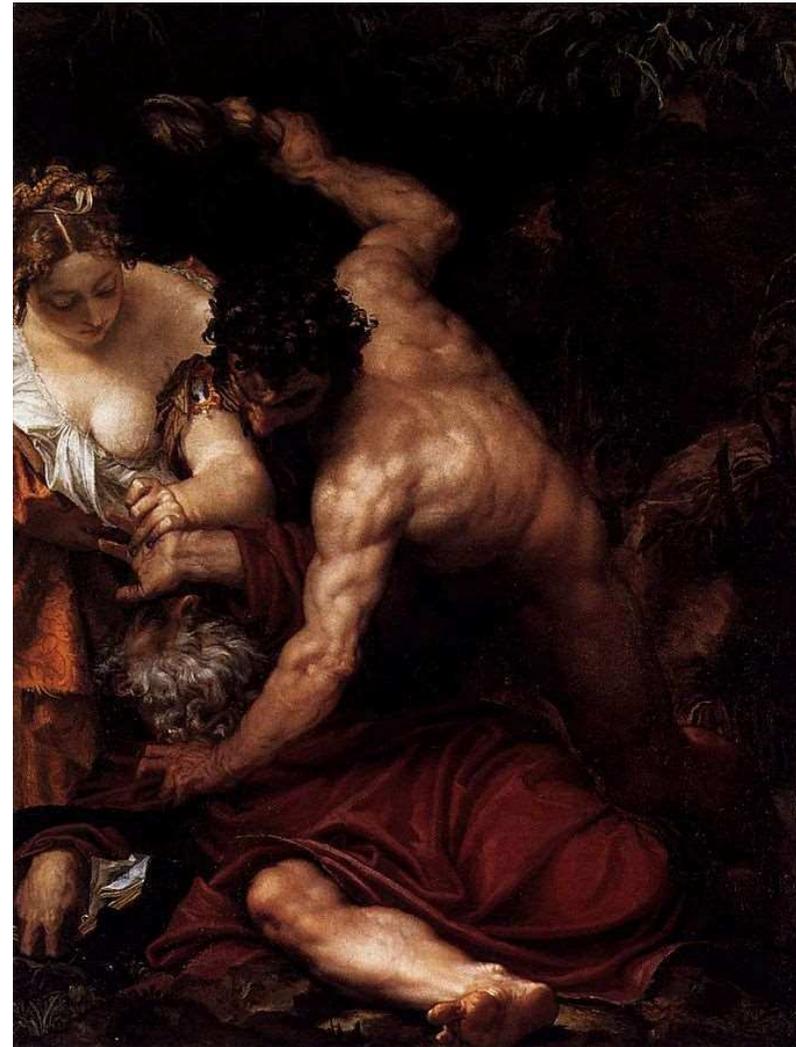


Fig.114 P. Veronese, *Tribolazioni di Sant'Antonio*, olio su tela, Caen, Musée des Beaux Artes.



Fig. 115 G.B. Trotti, *Madonna con Bambino e santi*, olio su tela, Cremona, chiesa di San Pietro al Po.

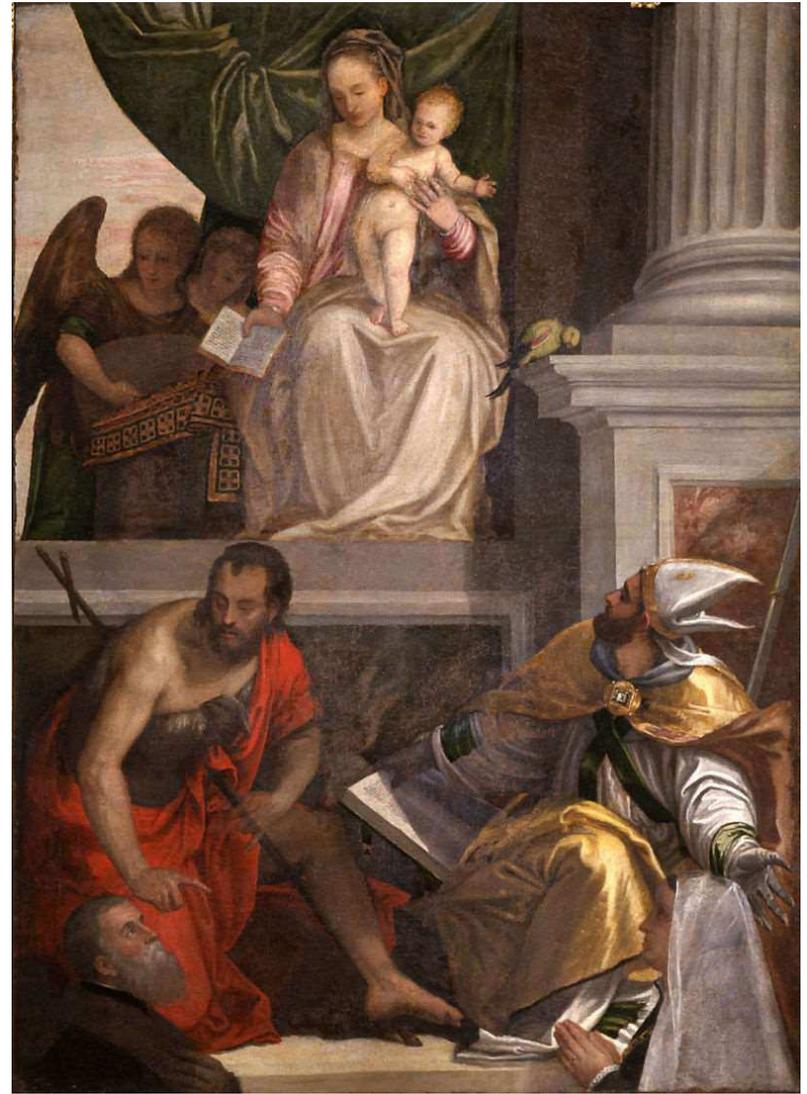


Fig.116 P. Veronese, *Pala Bevilacqua*, olio su tela, Verona, Museo di Castelvechio.



Fig.117 E. Lodi, *Miracolo dell'Ostia profanata*, affresco, Soresina, chiesa di San Siro.



Fig.118 P. Veronese, *I santi Marco e Marcellino portati al martirio*, Venezia, chiesa di San Sebastiano.



Fig. 119 G.B. Trotti, *Martirio di San Pietro da Verona*,
Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.



Fig.120 J.C. Loth, *Martirio di San Pietro da Verona*, copia da
Tiziano, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig.121 G.B. Trotti,
Discesa al Limbo,
olio su tela, Lodi,
Duomo.



Fig.122 G.B.
Trotti, *Congedo di
Cristo dalla
Madre*, olio su
tela, Lodi, Duomo.

Fig. 123 F. Barocci,
Ultima Cena, Cattedrale di
Urbino, 1591.



Fig. 124 F. Barocci,
*Enea fugge da
Troia*, Roma,
Galleria Borghese,
1598.



Fig. 125 G.B. Trotti, *Figura maschile*, disegno, Parigi, Gabinetto dei disegni del Louvre.



Fig. 126 G.B. Trotti, *Figura maschile*, dettaglio della *Discesa al Limbo*, fig. 122, Lodi, Duomo.

Tavole III.VI
Misteri del Rosario

Romanengo



Soresina



Lodi



Rivarolo M.



Scandolara R.



Disegni



G. B. Trotti, *Annunciazione*,
Londra, British Museum.

Romanengo



Soresina



Lodi



Rivarolo M.



Scandolara R.



Disegni



G.B. Trotti, *Visitazione*, disegno, Copenaghen.

Romanengo



Soresina



Lodi



Rivarolo M.



Scandolara R.



Disegni



Seguace di G.B. Trotti, *Adorazione dei pastori*, Sotheby's.

Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



Seguace di G.B. Trotti,
Presentazione al Tempio,
Uffizi.



Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



Seguace di G.B. Trotti,
Disputa tra i dottori,
Uffizi.



Romanengo



Soresina



Lodi



Rivarolo M.



Scandolara R.



Disegni



Seguace di G.B. Trotti,
Cristo orante, Milano,
Castello Sforzesco.

Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



7. FLAGELLAZIONE

Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



Romanengo



Soresina



Lodi



Rivarolo M.



Scandolara R.



Disegni



G.B. Trotti, *Caduta di Cristo sotto la Croce*, British Museum.



Seguace di G.B. Trotti, *Caduta di Cristo sotto la Croce*, Royal collection.



Seguace di G.B. Trotti, *Caduta di Cristo sotto la Croce*, Louvre.

Romanengo



Soresina



Lodi



Rivarolo M.



Scandolara R.



Disegni

Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



G.B. Trotti, *Studio per Ascensione*, Royal collection.



G.B. Trotti, *Cristo risorto*, mercato antiquario.

Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



G.B. Trotti, *Pentecoste*,
Royal collection.



G.B. Trotti,
Pentecoste,
Biblioteca
Ambrosiana.



Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni



Romanengo

Soresina

Lodi

Rivarolo M.

Scandolara R.

Disegni

