

8. Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo

Alessandro Nova

Problemi per una storia della scultura cremonese

Nell'affrontare lo studio della scultura lombarda del Rinascimento si devono superare tre ostacoli principali: la dispersione e frammentarietà, *ab antiquo*, del patrimonio; la penuria di fonti storiografiche precedenti alla sua alienazione; il carattere collaborativo della bottega lombarda e il conseguente prevalere delle maestranze e degli aiuti sulle personalità artistiche. Soprattutto quest'ultimo aspetto ha in parte compromesso l'interesse della critica moderna, maggiormente sollecitata dalla tangibile concretezza di un personaggio storico che dal sottile anonimato di un ambiente. Nel 1943 Costantino Baroni lamentava come la scultura lombarda del Rinascimento fosse un terreno di ricerca tanto infido quanto inesplorato¹. Da allora gli studi, soprattutto quelli sulla Certosa di Pavia, sono progrediti, ma siamo ancora lontani dalla precisa definizione di un quadro d'insieme coerente, e questa mancanza di certezze per quanto concerne le arti plastiche sui maggiori eventi della scena artistica lombarda si è inevitabilmente riflessa sulla nostra conoscenza, inadeguata, delle realtà locali.

La situazione di Cremona non fa eccezione e il panorama della scultura, dopo la catalogazione dei beni superstiti, è quanto mai desolato e frammentario. Ad esempio, fra le opere di maggiore impegno eseguite durante i primi quattro decenni del Cinquecento si sono conservati cinque monumenti sepolcrali o arche, due camini e quattro statue di grandi dimensioni; si tenga inoltre presente che quattro dei cinque sarcofagi non sono più conservati nel loro luogo di origine e che solo uno di essi non presenta problemi attributivi. Le ragioni di tanta scarsità sono molteplici. La scultura, soprattutto quella in marmo, aveva dei costi elevati e richiedeva maestranze specializzate, una bottega organizzata e una struttura commerciale piuttosto complessa (selezione dei blocchi; trasporto, lavorazione e montaggio degli stessi) che spesso trasformava l'artista in *entrepreneur*. Erano pertanto gli stessi materiali e l'articolata organizzazione del lavoro a richiedere lunghi tempi di esecuzione e il congelamento di considerevoli risorse finanziarie, due caratteristiche che necessitavano a loro volta di indispensabili condizioni di equilibrio economico e politico. Tuttavia nella Cremona della prima metà del XVI secolo si verificò una congiuntura sfavorevole alle allogazioni scultoree e se l'attività in questo campo continuò nel segno della tradizione quattrocentesca almeno sino al 1509, vale a dire sino al termine del dominio veneziano, non si può dimenticare come il funesto quadro di grave instabilità politica – con il continuo alternarsi per circa un trentennio di domini sforzeschi, veneziani, francesi e imperiali e il conseguente drenaggio fiscale – abbia avuto delle ripercussioni negative sull'attività artistica della città e in primo luogo su quella plastica. Una cronaca anonima di quegli anni, dopo aver ricordato le calorose accoglienze riservate dai cremonesi ai sempre nuovi padroni e le solenni entrate di Ludovico il Moro (1498), dei veneziani (1499), di Luigi XII (1509), di Massimiliano Sforza (1512) e ancora dei francesi (1515), registra sotto la data del 30 marzo 1516: «se

teneva serato le porte [e] tutte le botteghe de ogni sorte per [ordine del] castelano, et li medici et li artisti fugevano»².

Gli influssi negativi della situazione politico-economica non devono però essere sopravvalutati poiché l'aristocrazia cremonese, giurando fedeltà di volta in volta a veneziani, francesi e spagnoli, tenne saldamente in pugno il governo locale e costituì un elemento di continuità con il più recente passato sia nel campo amministrativo sia in quello artistico. Infatti, oltre ai sepolcri Plasio, Trecchi e Allia (o Ala), tuttora esistenti, alcuni atti notarili ricordano le allogazioni di quelli commissionati nei primi decenni del Cinquecento da membri delle famiglie Cavalcabò, Raimondi e Fodri, mentre nel corso del secolo si aggiunsero i monumenti sepolcrali degli Stanga, degli Sfondrati e dei Picenardi.

Le famiglie qui elencate formarono, anche attraverso l'intreccio di parentele, una sorta di oligarchia e non vi è ragione di dubitare che anche le altre grandi casate appartenenti a questo stesso ambito – come i Meli, i Ferrari o i Tinti – si comportassero nello stesso modo, sebbene le fonti non ci abbiano tramandato in alcuni casi la notizia della fondazione di cappelle gentilizie di loro patronato.

L'attuale povertà del patrimonio scultoreo rinascimentale di Cremona non è dunque solo dovuta a un ridimensionamento della committenza causato dai turbolenti eventi politici, ma anche alla distruzione e dispersione di queste arche funebri nel corso delle ristrutturazioni barocche delle chiese – è il caso di Sant'Agostino – e delle soppressioni dei conventi come San Francesco o San Vincenzo.

Naturalmente la parziale dispersione del patrimonio non è il solo ostacolo che si frappone alla ricostruzione di un quadro circostanziato della produzione plastica a Cremona nel XVI secolo. Importanti arche sepolcrali tuttora esistenti, come quelle dei Santi Pietro e Marcellino in Duomo o di Giovan Battista Plasio in Sant'Agostino, vennero rabberciate nel XVII secolo e non è sempre facile determinare le aggiunte e le modifiche introdotte da questi interventi: ad esempio, la prima è stata goffamente riadattata nella cripta della cattedrale con elementi di varia provenienza, mentre la seconda, pur risultando sostanzialmente integra, è oggi inserita in un contesto che le è totalmente estraneo poiché la cappella di San Nicolò da Tolentino in cui è conservata venne ricostruita nel 1736-1737. Pertanto al numero esiguo di opere giunte sino a noi si devono aggiungere i problemi posti dalla loro condizione frammentaria e dall'attuale collocazione che non corrisponde quasi mai a quella originaria: le tombe Trecchi e Stanga, un tempo nella chiesa di San Vincenzo, sono oggi in Sant'Agata e non sappiamo come esse si inserissero nell'ambiente circostante o quali fossero esattamente le loro strutture. La prima sembra completa malgrado il coronamento barocco, ma la seconda, pur intatta, è stata maggiormente danneggiata dal trasloco nella nuova chiesa: infatti l'iscrizione commemorativa che gira attorno al sepolcro Stanga è un indizio di come l'opera si erigesse in origine al centro di una cappella in modo da essere visibile da tutti i quattro lati³.

Le opere conservate non sono dunque solo frammenti di complessi più vasti, ma anche monumenti avulsi dall'ambiente per cui vennero progettati e le nostre scarse conoscenze sulla loro struttura, nonostante i dettagliati contratti relativi a un'opera impegnativa come l'arca dei Santi Pietro e Marcellino, e sul loro rapporto con lo spazio circostante rendono vano ogni sforzo di recupero della loro immagine originaria, una linea di ricerca resa del tutto impraticabile dal silenzio delle guide locali sempre maggiormente interessate al ricordo dei dipinti.

La mancanza di una serie omogenea di opere, la loro frammentarietà e il disinteresse dei primi scrittori d'arte complicano l'esercizio attributivo. Tuttavia in questo campo si deve in parte ridimensionare il problema dell'autografia. Uno studio approfondito dei contratti di allogazione e del modo in cui era organizzata la bottega di uno scultore lombardo del primo Rinascimento ci restituirebbe la figura di un artista impresario più preoccupato a procacciarsi delle committenze che a soddisfarle di persona. Non era raro che gli artisti si riunissero in società e documenti contemporanei ci informano sulla possibilità di una collaborazione fra scultori affermati come il Bambaia, Girolamo Della Porta e Cristoforo Lombardo a un'opera allogata a un loro collega, Gian Giacomo Della Porta⁴; tuttavia era più frequente il caso di opere eseguite dagli aiuti in nome del maestro, al quale era a volte concesso il diritto di assentarsi dal cantiere. Sarebbe interessante possedere uno studio statistico sugli obblighi di residenza imposti agli artisti e sulle loro libertà di movimento. Spesso erano bloccati dalla precisa richiesta di una loro presenza continuata sul luogo di esecuzione dell'opera, ma a volte riuscivano a ottenere speciali privilegi: ad esempio, quando nel 1525 Gian Giacomo Della Porta venne incaricato di realizzare una nuova arca per le reliquie dei Santi Pietro e Marcellino, due clausole del contratto prevedevano che gli venissero rimborsate le spese dei viaggi e che alcune delle statue potessero essere eseguite a Milano e poi spedite a Cremona⁵.

La notizia del possibile invio di opere d'arte da una città all'altra chiarisce alcuni aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo. Purtroppo la documentazione in nostro possesso non ci consente di stabilire quanto questa prassi fosse estesa, ma è sufficiente a illuminare uno dei modi in cui potevano essere trasmessi modelli iconografici e tipologie strutturali già sperimentati in altri centri del ducato e a spiegare una delle cause del diffondersi nella regione di un linguaggio comune a scapito della formazione di scuole locali⁶. Per crescere, queste ultime hanno bisogno di condizioni particolari quali l'esistenza di un cantiere organizzato – e il Duomo, che avrebbe potuto esserlo, per la scultura non lo fu – e di una committenza assidua e consistente. A Cremona invece gli interventi furono saltuari, non programmati e pertanto di importazione. Per questo motivo la città mantenne per quasi mezzo secolo, dal 1480 al 1530 circa, un rapporto privilegiato con il cantiere della Certosa. In questo caso non si trattò di importare delle opere già

realizzate, bensì di favorire un flusso continuo di artisti: ai nomi più noti dell'Amadeo, di Gian Cristoforo Romano e del Briosco vanno infatti aggiunti quelli di Rinaldo De Stauli e di Alberto da Carrara, oltre all'ingaggio, finito nel nulla, di Gian Giacomo Della Porta; contatti che videro Cremona quasi sempre debitrice nei confronti del cantiere pavese⁷. Questi rapporti cessarono con l'avvento dei Campi che imposero una svolta in linea con il manierismo importato da Giulio Romano a Mantova e con il suo abbondante uso di stucchi, ma per i primi decenni del XVI secolo l'assunzione di artisti provenienti dalla Certosa consentì alla città di essere partecipe dei fermenti più attuali della cultura artistica lombarda del tempo. Come abbiamo già ricordato, il carattere episodico delle allogazioni scultoree del primo Cinquecento indica l'assenza di grandi committenti in grado di favorire lo sviluppo di un gusto e di un linguaggio autonomi, che pure si erano espressi sul volgere del secolo precedente nelle ricche decorazioni in cotto. Tuttavia, quanto venne realizzato in quegli anni fu commissionato da un gruppo sociale ben definito formato da una nobiltà di amministratori, causidici e notai che costituì sin dall'inizio del secolo una struttura economico-corporativa analoga a quella rilevata dal Politi nella Cremona del tempo di Filippo II⁸. Un gruppo ristretto e omogeneo, fra cui veniva scelta la maggior parte dei decurioni della città, che eresse numerosi palazzi fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Alcuni di essi furono affidati alle cure di una società formata dall'architetto e ingegnere ducale Francesco detto Riccio Della Torre, dall'architetto Francesco Pampurino e dallo scultore Giovanni Pietro da Rho, e di cui faceva quasi certamente parte anche il celebre capomaestro-architetto cremonese Bernardino De Lera. L'esistenza di questa società di artisti è ricordata da un curioso documento, gli atti di un processo per bestemmia e usura intentato contro i tre artisti nel 1509. I testi a discarico che sfilarono di fronte al giudice sostennero l'innocenza dei «magistri», tutti uomini onesti, e ricordarono la loro attività in «diversa Edeficia», fra cui i palazzi di Eliseo Raimondi, Cristoforo Stanga, Lodovico e Francesco Meli, Alberto de Dovaria, Pietro Martire Ferrari (che compare anche fra i testimoni a loro favore), Luigi Tinti e Francesco Lamo, oltre alle opere nella chiesa di San Francesco e per la cattedrale. Inoltre, affermarono i testimoni, i tre artisti godevano di buona reputazione presso i Trecchi, Lodovico Sfondrato, Dalmasio de Burgo, Giovanni Battista Stanga e altre nobili famiglie, quella stessa oligarchia cioè a cui si devono i più importanti monumenti sepolcrali della città⁹. Il documento evidenzia ancora una volta il ruolo giocato dalla «società» nella vita artistica rinascimentale e ci restituisce preziose notizie sull'attività di Giovanni Pietro da Rho descritto negli atti come «magistro», «lapicida» e «pichapetra» esperto nell'ornare «de figuris marmoribus et alijs similibus et alijs necessarijs» gli edifici progettati dai suoi soci. Il Da Rho, che insieme al fratello Gabriele aveva scolpito l'esuberante portale di palazzo Landi a Piacenza e che aveva partecipato alla realizzazione della sontuosa Porta Stanga oggi

al Louvre, fu insieme a Giovan Gaspare Pedoni il più importante scultore residente in città a cavaliere fra XV e XVI secolo. Dal 1488, anno in cui venne ingaggiato da Benedetto Fodri e da Cristoforo e Marchesino Stanga, divenne di fatto un cittadino di Cremona dove mantenne in auge, nel primo decennio, il tradizionale monumento funebre a formelle rappresentando un elemento di continuità stilistica al servizio di quel potere aristocratico che assicurò alla città un trapasso indolore dai vecchi ai nuovi equilibri politici¹⁰.

Dal Quattrocento al Cinquecento

Giovanni Pietro da Rho (1500-1513)

Sin dalle opere giovanili come il portale di palazzo Landi (1481-1483), il Da Rho aveva rivelato pregi e difetti del suo stile: la fastosa esuberanza decorativa e il fantasioso repertorio ornamentale garantivano un gradevole effetto d'insieme, ma non mascheravano l'impaccio sofferto nel realizzare gli elementi figurativi. Lo stesso avvenne a Cremona dove lo scultore, a suo agio nella copiosa decorazione di porte e colonne, si dimostrò riluttante a rinnovare lo schema dell'arca sepolcrale fissato dalla consuetudine. La collaudata struttura dell'urna veniva costantemente replicata: a sinistra si collocava il santo a cui era dedicata la chiesa (ad esempio, *Sant'Agostino e il fanciullo sulla riva del mare*, *Le stimmate di San Francesco*), al centro la Natività e a destra un San Girolamo. La continua presenza di San Girolamo in questi monumenti sepolcrali denota una speciale devozione. A Cremona gli erano dedicate numerose cappelle e persino quella molto importante del Santissimo Sacramento in Duomo, che un tempo custodiva l'arca di Sant'Areldo la cui formella con il San Girolamo firmata dall'Amadeo ma eseguita da un aiuto fu il prototipo delle versioni scolpite dal Da Rho e dai suoi seguaci, era originariamente intitolata al Dottore della Chiesa¹¹. Da lui prese il nome l'ordine che reggeva il convento di San Sigismondo, i Gerolomini, particolarmente caro a Bianca Maria Visconti ed è probabile che sia stata questa profonda devozione della «Ducissa Cremonae» per i monaci betlemite di San Girolamo a promuovere il culto locale per l'autore della *Vulgata* e a favorire la sua frequente comparsa sulla fronte dei sepolcri cremonesi¹².

La tomba in Sant'Agostino di Giovan Battista Plasio, spentosi quasi novantenne nel 1497, è il solo monumento di questo genere ad essersi conservato in parte integro¹³. La severa figura dell'astronomo, matematico e filosofo, che per molti anni insegnò nel *Phrontisterium* ferrarese su invito di Leonello d'Este, impugna gli oggetti quotidiani della sua erudizione, un astrolabio nella destra e nella sinistra un libro su cui sono scolpite le parole *SVPERATA TELLVS SIDERA DONAT*¹⁴. Seduto su una panca, il volto assorto, Gian Battista ricorda la figura dell'umanista patavino Pietro Rocabonella gettata dal Bellano nell'ultimo decennio del Quattrocento e conservata nella chiesa di San Francesco a Padova, ma i lineamenti scavati nel marmo sono più rozzi e impacciati. L'opera venne commissionata dal figlio Eliseo e fu terminata nel 1501 come ricordano le iscrizioni scolpite sull'urna

sepolcrale. Purtroppo il contratto di allogazione non è stato ancora rintracciato e l'attribuzione del monumento al cremonese Lorenzo Trotti e a Giovan Pietro da Rho fu avanzata solo molto dopo l'esecuzione dell'opera: al primo l'assegnò nel XVII secolo il sospetto Bresciano nella sua *Storia sacra* e da allora il nome del Trotti è rimasto legato alla tomba Plasio malgrado l'autorevole opinione contraria di Angelo Monteverdi, mentre l'ascrizione a Giovan Pietro da Rho risale addirittura ai primi anni del nostro secolo¹⁵. Ambedue le proposte lasciano qualche perplessità: Lorenzo Trotti, come vedremo, probabilmente non fu uno scultore, bensì un capomaestro; mentre lo stile dei bassorilievi è solo superficialmente affine a quello del Da Rho. Eppure il nome dello scultore milanese, aiutato da un anonimo collaboratore a cui vennero affidate le tre formelle, è quello più convincente. Le pieghe dell'abito dell'astronomo corrispondono ai medesimi particolari delle sue opere documentate come i rilievi di palazzo Landi; inoltre, due anni dopo la fine dei lavori gli venne commissionato (1503) da Giovanni Cavalcabò un monumento sepolcrale di analoghe proporzioni e iconografia da collocarsi in San Francesco: fra i testimoni all'atto di allogazione vi era Eliseo Plasio e mi sembra probabile che la sua presenza fosse dovuta al fatto di aver commissionato allo stesso artista un'opera pressoché identica due o tre anni prima¹⁶. L'ultimo problema posto dal monumento Plasio riguarda la sua collocazione originaria. Secondo una nutrita guida della chiesa, l'opera si appoggiava alla parete di una delle navate minori; smembrata e ricomposta nel XVII secolo, fu collocata, forse nel 1736-37, nella quarta cappella a destra, dove si trova tuttora¹⁷.

Questa ricostruzione degli avvenimenti è però del tutto arbitraria poiché l'Arisi aveva già visto la tomba Plasio in questa cappella nel 1702 e in realtà essa si ergeva in questo stesso ambiente sin dal 1501: infatti l'11 aprile 1502 il notaio Piasino Plasio rogò in favore del convento di Sant'Agostino un atto di donazione, di cui si faceva carico Eliseo, per una messa giornaliera perpetua da celebrarsi nella cappella di Sant'Anna, vale a dire la quarta cappella a destra che dal 1603 assunse il titolo, tuttora in vigore, di San Nicolò da Tolentino¹⁸. La struttura venne scomposta in epoca imprecisata, ma nel 1672, come attesta un'iscrizione alla base del sarcofago, venne restaurata da Daniele Ala, figlio di Camilla Plasio, ultima discendente della nobile famiglia cremonese.

Dopo l'esecuzione del perduto sepolcro Cavalcabò già in San Francesco (1503-1505), Giovan Pietro da Rho riprese la sua attività per il Duomo che forse non era stata sospesa, ma semplicemente ridotta. A questo periodo appartengono le quattro statue dei Santi Pietro apostolo, Paolo, Pietro esorcista e Marcellino, nelle nicchie del coronamento della facciata, che gli vennero in parte pagate il 7 ottobre 1507. Sono sculture tozze e massicce, le cui pieghe sono ottenute con solchi profondi. Rispetto alle opere degli anni precedenti si nota un impoverimento stilistico che si manifesta, come ha notato il Puerari, nella pesante gonfiezza dei volti e nella grossolana modellazione delle mani¹⁹. L'anno seguente (1508) alcuni fra i

maggiori artisti della città collaudarono il torricino da lui progettato posto all'apice della facciata, ma quello che vediamo oggi venne rifatto al tempo di papa Gregorio XIV²⁰. Il processo per bestemmia e usura non sembra aver compromesso la carriera dello scultore poiché subito dopo era già impegnato a fornire alcune colonne per San Domenico e a collaborare alla cappella di San Martino nella stessa chiesa, forse sotto la direzione di Bernardino De Lera²¹. L'ultimo documento in cui è menzionato risale al 10 ottobre 1513²². Giovan Pietro da Rho si espresse al meglio nel suo ricco repertorio ornamentale, ma denunciò ampiamente i suoi limiti quando dovette affrontare la scultura monumentale. Fu timido nel creare modelli originali e propenso a seguire, forse anche per volontà dei committenti, quelli inventati dall'Amadeo, né riuscì mai a staccarsi da una collaudata e mesta *routine*. Tuttavia nella Cremona di quegli anni svolse un ruolo tutt'altro che secondario sia nel fornire il suo abile mestiere all'autore della Porta Stanga, sia nel mettere a disposizione di una parte conservatrice dell'aristocrazia un modello di monumento sepolcrale vicino alla più antica tradizione lombarda.

Gian Cristoforo Romano e Gian Gaspare Pedoni

Alla rassicurante tipologia preferita dal Da Rho si contrappose un monumento funebre più aulico, caratterizzato dalla profusione di motivi ornamentali e privo della statua del defunto, che ebbe il suo esempio più nobile nel sarcofago di Pietro Francesco Trecchi oggi in Sant'Agata, realizzato fra il 1502 e il 1505. Il Trecchi fu un uomo alquanto riservato, ma in compenso conosciamo le sue ultime volontà. Nel testamento rogato il 16 maggio 1502 egli ordinò al fratello e erede universale Giacomo Trecchi di far eseguire un'arca in marmo di Carrara da porre all'altare di San Girolamo nella chiesa di San Vincenzo a Cremona «iuxta designum existens in domo»²³. Pertanto il progetto dell'urna era stato tracciato prima della sua morte; tuttavia fu il fratello Giacomo a farlo mettere in opera. Già ricordato nel 1479, Giacomo Trecchi fu una figura chiave della vita cremonese fra Quattro e Cinquecento: per lui Gian Donato Calvi eresse nell'ultimo decennio del XV secolo il prestigioso palazzo a Sant'Agata dove vennero alloggiati, per un curioso diritto-dovere che esentava la famiglia dalle tasse, tutti i più grandi signori di passaggio a Cremona, da Luigi XII (1512) a Carlo V (1541), da Filippo II (1551) a Rodolfo d'Asburgo (1563)²⁴. La costruzione del palazzo va in parte ricondotta alla nomina di senatore ducale accordatagli da Ludovico il Moro nel 1496: la pergamena d'investitura lo descrive come uno dei primi cittadini di Cremona, un riconoscimento confermato dall'inclusione del suo nome fra quelli intarsiati nel magnifico coro del Platina, dalla carica di decurione e dalla missione diplomatica a Venezia, insieme ad altri undici nobili cittadini, per ottenere conferma di alcune convenzioni stipulate con i rappresentanti della Repubblica²⁵. Inoltre indirizzò alcune lettere al segretario ducale Bartolomeo Calco, in parte per raccomandare il cognato Pasquino Stanga²⁶.

Giacomo Trecchi, morto nel 1505, svolse pertanto un ruolo fondamentale nella difficile epoca che segnò il passaggio dal dominio sforzesco a quello veneziano, ma ciò che più conta nel nostro contesto furono i suoi contatti con l'ambiente milanese. Infatti, frequentando la corte di Ludovico il Moro avrebbe potuto conoscere lo scultore Gian Cristoforo Romano a cui il Michiel attribuì la tomba Trecchi; un incontro senza dubbio favorito da Marchesino Stanga che ebbe l'artista al proprio servizio nel 1491²⁷.

L'autografia dell'opera non è mai stata messa in discussione e la testimonianza del Michiel e i caratteri formali dell'arca giustificano l'attribuzione del progetto a Gian Cristoforo Romano.

L'esecuzione materiale del sepolcro va però attribuita a un'altra mano: come abbiamo visto, il disegno venne tracciato prima del 1502, ma l'urna fu scolpita in un periodo in cui Gian Cristoforo soggiornò principalmente a Mantova alla corte di Isabella d'Este. È vero che lo scultore si trovava a Milano nel 1505 e non si può escludere che si sia recato a Cremona per controllare la realizzazione della tomba, ma è assai verosimile che l'esecuzione degli ornati fosse affidata all'arte minuziosa di un collega²⁸. Infatti una notizia tramandata dai *Ricordi ovvero Ammaestramenti* di monsignor Sabba Castiglione, curiosamente sottovalutata dagli studiosi che si sono occupati del Romano, ci informa che «nella età sua più verde e più fiorita, fu assalito d'incurabile infermità»²⁹. Se analizziamo le sue opere documentate, si nota come l'artista fosse poco avvezzo alla polvere del marmo e più incline a fornire disegni progettuali. Nel 1491 lo scultore scriveva a Isabella d'Este che avrebbe soddisfatto al più presto i suoi desideri non appena fossero giunti i marmi necessari a «compiere l'opera de messer Marchesino Stanga» poiché poteva lasciarne il disegno in mano ai suoi lavoratori³⁰. I rilievi della tomba di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa spettano principalmente ai suoi soci e a questo proposito val la pena di ricordare una notizia pressoché ignorata dalla letteratura sul monumento pavese: nel 1494, epoca a cui risale il progetto del sepolcro, Gian Cristoforo si fece garante di Benedetto Briosco³¹. Quando qualche anno dopo Isabella d'Este si fece disegnare dallo scultore romano la porta del suo celebre camerino, fu costretta a rivolgersi per le parti scultoree all'Antico, che tuttavia declinò l'offerta. Lo stesso avvenne per l'arca della beata Osanna Andreasi, spentasi a Mantova nel 1505: Isabella commissionò un progetto a Gian Cristoforo Romano e una volta ottenutolo lo implorò di lasciare «tal ordine che li muratori non [potessero] errare né manchar de finirla»³². Se questo era il comportamento tenuto con uno dei più potenti e capricciosi mecenati del tempo, è lecito dubitare che il Romano abbia effettivamente scolpito l'arca di Pietro Francesco Trecchi. Gian Cristoforo amò più progettare che realizzare le proprie sculture: fu un ricercato medaglista, uno studioso di antichità, un poeta e un musicista, insomma un tipico artista cortigiano, ricordato nel celebre libro del Castiglione. La raffinata esecuzione della tomba Trecchi, adorna di foglie e di frutta, va invece probabilmente attribuita a Giovanni Gaspare

reliquie dei martiri si trovassero ancora nell'«archam antiquam» collocata sull'altare maggiore di San Tommaso⁵¹, ma probabilmente non fu neppure uno scultore. Nei documenti è detto lapicida e tagliapietre, termini che nell'ambiguo linguaggio dell'epoca possono indicare sia uno scultore che un semplice scalpellino; tuttavia, nelle opere documentate a cui partecipò lo vediamo impegnato in un ruolo da capomaestro assunto per realizzare importanti progetti disegnati da altri artisti come, ad esempio, l'Arengario (1507), il chiostro di San Pietro al Po (1508-1513) e il fonte battesimale del Battistero (1520-1528)⁵².

Le peripezie dell'arca non erano però ancora terminate. Nel 1585 Antonio Campi scrisse che la chiesa di San Tommaso stava per crollare e aggiunse: «intendo che si deono trasferire [le reliquie dei Santi Pietro e Marcellino] nella Chiesa Cathedrale»⁵³. Finalmente all'inizio del Seicento si presero i primi accordi per la traslazione, mentre nel 1602 furono ritrovate nei depositi della chiesa le formelle del Briosco che nel frattempo erano state smarrite. L'anno seguente si ordinò l'erezione di un'arca più degna nel Duomo: il luogo prescelto fu l'altare maggiore della sottoconfessione che in quegli stessi anni venne ripristinata dal capomaestro Francesco Laurenzi sotto la direzione dell'architetto Giovan Battista Maloio. La cripta venne completata nel 1606, ma il nuovo altare fu terminato dallo scultore Matteo Galletti soltanto nel 1609 come indica l'iscrizione sul retro dell'arca. A lui si devono l'arrangiamento dei rilievi scelti anche fra quelli conservati in Camposanto come ad esempio l'*Uomo di dolore*, le strutture in marmi policromi, le zampe feline alla base del sarcofago e gli elementi che lo sormontano⁵⁴.

L'opera non può essere considerata una scultura del Briosco dato il numero e la pesantezza delle interpolazioni, né una struttura cinquecentesca: si presenta invece come un ibrido abbastanza sgradevole oppresso da un ambiente angusto reso ancor più cupo dagli interventi del primo Novecento. Tuttavia la freschezza delle invenzioni narrative del Briosco è ancora intatta: l'esecuzione dei cinque riquadri scolpiti fra il 1506 e il 1508 lascia trasparire l'intervento degli aiuti, fra cui vi fu quasi certamente il figlio Francesco⁵⁵, ma l'eleganza decorativa del sarcofago e quella descrittiva delle formelle sono caratteristiche del maestro. Come è già stato osservato, il voler distinguere le diverse mani che contribuirono alla realizzazione di opere siffatte è spesso arbitrario, ma le figure dei due santi, a cui vennero forse aggiunti gli attributi, condividono la grazia e la delicatezza delle migliori opere del Briosco: sono figure esili e levigate che nel loro riserbo danno forma a uno stile «cortese» a cui attinse con profitto il Bambaia.

L'arca dei Santi Pietro e Marcellino non ebbe pace neppure dopo questa definitiva sistemazione: nel 1610 alcune figure delle formelle vennero decapitate e private delle braccia da un anonimo vandalo, un atto ripetutosi nel 1629 malgrado la cancellata di protezione commissionata nel 1613⁵⁶. I gravi danni subiti non ostacolano la lettura iconografica dei bassorilievi che sono disposti nell'ordine dei

fatti narrati a partire da quello inserito nel mezzo della fronte. Dopo l'*Uomo di dolore* segue, sulla destra, San Pietro che, arrestato nello sfondo e uscito miracolosamente di prigione, esorcizza Paolina, figlia ossessa del carceriere Artemio. Il terzo, sul lato destro della cassa, raffigura probabilmente il battesimo della famiglia di Artemio. Il quarto illustra l'interrogatorio dinanzi al giudice Sereno e il quinto la decollazione dei santi, mentre gli angeli nello sfondo ne raccolgono in cielo le anime. Il sesto, sul lato sinistro dell'arca, rappresenta il trasporto dei due corpi e la loro sepoltura. L'ultimo ricorda la leggenda delle colombe: secondo quanto narra Antonio Campi, durante la battaglia di Castelleone le donne di Cremona si raccolsero in San Tommaso a pregare; la lotta con i milanesi volgeva al peggio quando «si videro miracolosamente uscire due candidissime colombe dall'arca di quei due santi, che per la porta di detta chiesa se ne volarono verso l'essercito de' cremonesi, et non molto dopo ritornarono [il bassorilievo registra sia l'uscita, a destra, che il ritorno, a sinistra, dei due volatili]... et nello istesso tempo si videro nel campo de' cremonesi due soldati a cavallo, con candide sopraveste, i quali andarono innanzi all'ultima squadra che, essendo entrata con così forte scorta nella zuffa, pose in rotta i nemici»⁵⁷.

I corpi dei santi vennero traslati in solenne processione nel 1614, cinque anni dopo il compimento dell'arca del Galletti. Vi era una ragione precisa per questo ritardo: in vista del sinodo diocesano del 1614 bisognava dotare anche gli altri altari della cripta. Per questa occasione il vescovo di Cremona organizzò una cerimonia spettacolare, descritta dal Merula, in cui non solo le reliquie dei Santi Pietro e Marcellino vennero avvolte in tessuti serici e chiuse in una cassetta di piombo, ma anche quelle di Sant'Imerio, Sant'Areldo, Sant'Omobono, Sant'Archelao, San Facio e dei Santi Babila e Simpliciano, tutte deposte nei sacelli ai piedi dei cinque altari⁵⁸. La cattedrale era già da tempo divenuta un sacrario cittadino dove venivano raccolte le più importanti reliquie provenienti dalle altre chiese di Cremona⁵⁹; ma questa volta il rinnovamento voluto dal vescovo Brivio aveva senza dubbio un significato di propaganda: la rifondazione della cripta, la dotazione degli altari, l'emanazione di una grida che imponeva ai cittadini e «particolarmente a Nobili» di ritornare a Cremona per partecipare alla processione pena una multa, lo splendore della cerimonia e l'intenso impegno organizzativo non si spiegano senza un disegno preciso. L'imponenza dell'avvenimento voleva innanzi tutto amplificare l'attività episcopale nella diocesi, ma al contempo si poneva come alternativa sacra agli ardentosi catafalchi dei funerali di Stato che avevano segnato il momento più spettacolare della vita pubblica cremonese nella seconda metà del XVI secolo.

La svolta manierista dei Campi e le esequie di Stato

A partire dal quinto decennio anche la produzione plastica cremonese si rinnovò alla luce dei modelli centro-italiani già sperimentati nell'affollata bottega di Giulio Romano a Mantova e perfezionati dal

che in quegli anni Antonio andava progettando per la piazza maggiore della città, l'artista si avvicinò ai modelli tosco-romani prendendo al contempo le distanze dall'asse mantovano-parmense che tanta parte aveva avuto nella formazione dei maestri cremonesi della prima metà del Cinquecento. Il progetto di un colosso in bronzo destinato alla piazza del Duomo faceva parte di quel consapevole *revival* di un costume del mondo antico che aveva conosciuto un impressionante rinascimento nell'intera penisola: a questo proposito l'esempio del *David* di Michelangelo era stato cruciale e non meno di cinquanta statue colossali vennero eseguite o progettate in Italia e in Francia nel corso del XVI secolo, fra cui va ricordato come precedente iconografico del progetto cremonese l'Ercole scolpito (1544) da Bartolomeo Ammannati per il palazzo del medico padovano Marco Mantova Benavides⁷⁴. Il colosso non venne realizzato, ma le due statue di San Pietro al Po sono una chiara testimonianza dell'eccellente livello raggiunto dai Campi nel rielaborare i modelli a cui s'ispirava. Il gigantismo delle figure è meno sorprendente se lo interpretiamo come un esperimento sollecitato dalla sfida dell'Ercole, iniziata nel 1573 e protrattasi, a detta di Desiderio Arisi, sino alla morte (1587); tuttavia Antonio non si accontentò di un aggiornamento esteriore sulle tipologie tosco-romane, poiché l'acuta soluzione dei santi-cariatide rivela come lo scultore avesse compreso l'essenza dell'artificio manierista che non si arresta all'ideazione di un'ingegnosa sottigliezza formale: le due colonne «fuor di piombo» consentono infatti all'artista di realizzare un gioco intellettuale di consumata perizia, poiché San Pietro e San Paolo sono le colonne su cui poggia la Chiesa cattolica. Il Campi fu sempre interessato alla scultura, dalle giovanili prove in Santa Margherita agli stucchi di Torre Pallavicina, dagli interventi in San Sigismondo ai progetti della maturità. Tuttavia i primi quindici anni della sua attività di plastificatore s'intrecciarono alle opere del fratello Giulio e non è sempre possibile distinguere con sicurezza le due mani, anche perché la loro comunione dei beni sino al 1560 consentì che opere eseguite da Antonio come la pittura «et stucho» della volta della cappella di San Giovanni Battista in San Sigismondo venissero pagate al fratello maggiore⁷⁵. I due ovali modellati da Antonio sulle pareti della stessa cappella intorno al 1580, dopo la morte di Giulio, non sono purtroppo paragonabili con le problematiche figure nei pennacchi della navata di San Sigismondo. Nei primi gli elementi di un repertorio classicheggiante ormai digerito si fondono con i particolari realistici – la porta della prigione in legno grezzo; la camicia del paggio a braccia aperte – sempre più presenti nella sua pittura; le seconde, eseguite in collaborazione con Giulio intorno al 1560, documentano una fase intermedia in cui Antonio non ha abbandonato del tutto la matrice parmense delle prime opere, ancora avvertibile nella volta della cappella di San Giovanni Battista, ma si è già impadronito di un linguaggio vagamente michelangiolesco⁷⁶. I due fratelli avevano da poco compiuto un viaggio di studio in Italia centrale da cui erano ritornati con una serie

di modelli delle tombe medicee in San Lorenzo che riutilizzarono immediatamente nella decorazione della navata di San Sigismondo: la figura muliebre sull'arco della quinta campata sinistra e il giovane nel pennacchio della sesta campata destra sono citazioni quasi letterali dall'*Aurora* e dalla *Notte*, mentre i torsi muscolosi, le gambe accavallate e i volti barbuti degli anziani sono ispirati dal *Giorno* e dal *Crepuscolo*. Si tratta però di un michelangiolismo superficiale: la struttura muscolare dei modelli è frantesa a favore di un'esposizione analitica di vene e tendini che in Michelangelo non raggiunse mai un realismo così accentuato⁷⁷. Malgrado la grottesca mancanza di misura nelle membra di queste figure, i Campi seppero mantenere in equilibrio il rapporto fra decorazione plastica e pittorica nel pieno rispetto dello spazio architettonico. Ed è questo senso dell'unità che si respira nelle loro opere a separare nettamente la volta della cappella di San Giovanni Battista e persino gli stucchi (1568-1570) del mantovano Bartolomeo Conte eseguiti nel tiburio di San Sigismondo su disegno di Bernardino Campi dall'esuberanza ornamentale prediletta dal Bombarda⁷⁸.

Giovanni Battista Cambi, aiutato dal figlio Sinidoro e dal nipote Brunoro, fu insieme ad Antonio Campi il più importante scultore attivo a Cremona nella seconda metà del Cinquecento e la sua fama è «testimoniata», per così dire, dal numero di opere che gli vengono erroneamente attribuite quali il monumento Sfondrato e le cappelle del Santissimo Sacramento e della Madonna del Popolo. La sua formazione è ancora misteriosa, ma le opere mature di San Sigismondo denotano, come ha osservato la Ferrari, contatti con l'ambiente parmense. Il Lamo gli attribuì nella chiesa dei Gerolomini la volta della cappella dei Santi Filippo e Giacomo (quinta a destra), ma gli stucchi geometrici sono troppo sobri e lontani dalle opere documentate del Bombarda. Gli spettano invece la volta della cappella delle Sante Cecilia e Caterina (terza a sinistra) dove il fantasioso bagaglio ornamentale di figure slanciate, festoni e cammei rivela la sua mano, la volta della cappella di San Girolamo (sesta a destra), i cui affreschi di Camillo Gavassetti risalgono al XVII secolo, e la volta della cappella di Sant'Ignazio (seconda a destra)⁷⁹. Il consenso riscosso da questi stucchi, eseguiti fra il 1562 e il 1567, è testimoniato dal prestigioso incarico, ricevuto nel 1570, di decorare la volta dello scurolo del Duomo di Milano su disegno di Pellegrino Tibaldi: tuttavia l'estro ornamentale dell'artista non piacque e i suoi stucchi vennero gettati a terra per essere sostituiti da quelli del Brambilla⁸⁰. In quello stesso 1570, contemporaneamente ai lavori milanesi, modellò due statue di stucco alte quasi tre metri destinate a decorare l'organo del Duomo di Cremona: secondo un'appropriata iconografia esse rappresentavano re David e Santa Cecilia⁸¹. Lo scultore cremonese svolse la sua ultima attività (1576-1577) a Venezia, forse chiamato da Cristoforo Sorte che nelle sue *Osservazioni* dimostrò di conoscere le opere dei Campi in San Sigismondo. In quegli stessi anni il Sorte era attivo a Palazzo Ducale dove progettò i soffitti per le sale del Senato e del Maggior Consiglio. Il

Cambi fu invece chiamato a operare nella sala degli Antipregadi, oggi nota come la sala delle Quattro Porte, dove modellò la magnifica decorazione in stucco: la testimonianza di Francesco Sansovino secondo cui «il compartimento [del soffitto] fu di mano d'Andrea Palladio, gli stucchi del Bombarda, e d'altri scultori le pitture di Jacomo Tintoretto, e l'invenzione di colui che scrive le presenti cose» è stata sostanzialmente confermata dai documenti e i disegni degli stucchi vanno attribuiti allo stesso Bombarda⁸². In modo analogo gli va restituita l'ideazione delle opere plastiche nella volta della cappella di Santa Cecilia in San Sigismondo affrescata da Bernardino Campi tra il giugno del 1564 e il novembre del 1565: la ricchezza degli ornati nasconde le costole della volta tradendo il crescente gusto dell'artista per l'eccesso decorativo che trovò il suo apice nelle ornamentazioni protobarocche di Venezia. Non ci si deve pertanto stupire che sino a pochi anni addietro gli venissero attribuite le secentesche decorazioni delle due cappelle del Duomo.

Dopo la metà del secolo si affermò a Cremona un nuovo tipo di monumento sepolcrale formato da un obelisco-piramide, motivo che compare, pur in forma ridotta, anche a coronamento dell'altare Ala e della secentesca arca dei Santi Pietro e Marcellino.

L'obelisco e la piramide, due termini equivalenti nell'ambiguo linguaggio rinascimentale, erano ben noti simboli funerari già utilizzati su rovesci di medaglie e nella decorazione di cappelle sepolcrali sin dall'inizio del Cinquecento; tuttavia a partire dal settimo decennio questo motivo conobbe una nuova fortuna in tutti i domini dell'impero, un successo dovuto all'eco suscitata dalle solenni esequie organizzate a Bruxelles nel dicembre 1558 per commemorare la scomparsa di Carlo V⁸³. Gli ambasciatori presenti alla cerimonia spedirono in Italia vivide descrizioni del grandioso spettacolo, mentre Christophe Plantin stampò immediatamente un opuscolo, illustrato con incisioni eseguite su disegni di Hieronymus Cock, la cui prima edizione in latino (1558) venne subito affiancata dalle traduzioni italiana (1559), francese e fiamminga⁸⁴. I funerali di Stato dell'imperatore divennero così un modello imprescindibile per analoghe cerimonie principesche e poiché il catafalco eretto nella cattedrale di Bruxelles era sormontato da una piramide composta da tremila candele, il motivo acquistò per qualche decennio una rinnovata popolarità. In effetti lo splendore sinistro di questo avvenimento voluto dal complesso cerimoniale della corte spagnola affascinò l'intera Europa e ne cogliamo i riflessi persino a Cremona. Il sepolcro di Francesco Sfondrato nel Duomo è comunemente datato 1550, anno a cui risale la morte del cardinale, ed è attribuito a Francesco Dattaro per il disegno e a Giovan Battista Cambi per l'esecuzione. Tuttavia, secondo quanto attesta un documento del terzo *Liber provisionum*, l'opera venne commissionata al lapicida Sebastiano Nani il 25 novembre 1558. Lo scultore, attivo nella cattedrale insieme al figlio Angelo durante la seconda metà del XVI secolo, collaborò spesso con il Dattaro: sembra pertanto probabile

che la tradizionale attribuzione del progetto sia corretta, tanto più che Francesco era stato nominato architetto del Duomo l'anno precedente⁸⁵. L'imponente monumento funebre fu la prima opera in cui a Cremona venne utilizzato il simbolo dell'obelisco-piramide e non sembra azzardato connettere questa scelta con l'impressione suscitata dal solenne evento imperiale. La notizia delle esequie di Carlo V, giunta un mese dopo l'allogazione dell'opera, deve infatti aver profondamente colpito i massari esortandoli a richiedere una soluzione formale più aggiornata; un gesto giustificato dagli stretti rapporti intercorsi fra lo Sfondrato e l'imperatore: prima di intraprendere la carriera ecclesiastica, Francesco era stato un fedele collaboratore del sovrano che gli aveva fra l'altro affidato il delicato governo di Siena⁸⁶. Il sepolcro venne eretto nel braccio destro del transetto all'angolo con la cappella del Santissimo Sacramento e il Dattaro, se veramente a lui si deve assegnare il progetto, arricchì le facce della piramide con un'impresa e con dei candelabri ardenti, probabilmente un ricordo delle migliaia di candele che sormontavano il lugubre catafalco di Carlo V⁸⁷.

Il sepolcro Sfondrato costituì il diretto prototipo del monumento Picenardi, anch'esso attribuito al Dattaro: eretto nella chiesa di San Domenico nel 1577, forse all'esterno della cappella-oratorio del Cristo fondata da Giacomo Picenardi, l'obelisco scomparve con la demolizione dell'edificio avvenuta fra il 1869 e il 1875. Tuttavia possiamo farcene un'idea attraverso un'incisione, sinora trascurata, pubblicata da Nicolò Bettoni (1822). La semplice struttura dell'opera è chiaramente derivata dal maestoso esempio del Duomo, ma il repertorio figurativo che adorna la piramide non si spiega senza l'esperienza di San Sigismondo: la superficie della fronte del monumento è infatti trattata come quella di una lesena su cui campeggiano un elmo, un'ascia, un vessillo, una lorica e due mazze incrociate⁸⁸.

Ovviamente l'influsso dei funerali di Carlo V fu ancora più determinante nell'organizzare analoghe cerimonie in onore di alcuni personaggi illustri di Cremona quali i senatori Paolo Ala, morto nel 1563, e Sigismondo Picenardi, deceduto nel 1581. Le esequie del primo, celebrate solo quattro anni e mezzo dopo la scomparsa dell'imperatore, sono descritte da Vincenzo Conti in un raro opuscolo che fu utilizzato da Antonio Campi per la sua particolareggiata descrizione nella *Cremona fedelissima*⁸⁹. Lo splendido apparato, riprodotto dalla silografia del frontespizio, venne commissionato a Pietro Martire Sabbioneta a spese del comune: il catafalco era decorato con le figure dipinte dei decemviri romani in allusione all'attività forense del defunto la cui effigie era sormontata dalla Fama alata. Secondo la descrizione la statua del senatore era «fatta de rilievo e vestita de' suoi panni soliti rappresentante l'istesso naturale, qual sedeva sopra una sedia guarnita in veluto pavonazzo in mezzo del sudetto letto funebre». La struttura era coperta da panni neri con le insegne della famiglia Ala e illuminata da ceri accesi, e naturalmente non mancavano quattro piramidi da cui esalavano profumi d'incenso⁹⁰.

Il mio più sincero ringraziamento a Giulio Bora, Maria Teresa Fiorio, Robert Miller e Janice Shell per aver discusso alcune questioni affrontate nel presente saggio e a Evelyn Welch per l'aiuto prestatomi nella ricerca bibliografica preliminare.

1. C. Baroni, 1943, p. 190. Sulla collaborazione nella bottega lombarda, che pone problemi analoghi a quella dei Rossellino, cfr. J. Pope-Hennessy-R. Lightbown, 1964, vol. II, pp. 373 e 540.

2. F. Robolotti, 1876, pp. 226-227. Per le entrate cfr. lo stesso a pp. 193, 196, 207, 216 e 225.

3. Il giurista Giovanni Battista Stanga — figlio di Giovan Francesco e pertanto da non confondere con l'omonimo figlio del più celebre Marchesino Stanga — morì nel 1538, anno scolpito ai piedi delle colonne del monumento funebre che accoglie le sue spoglie e quelle della moglie Costanza Meli. Il sepolcro in marmo di Brescia, sorretto da due copie di colonne binate, fu commissionato dai figli Gerolamo e Giovan Francesco per la chiesa di San Vincenzo. Intorno al 1789 l'opera venne trasferita a Sant'Agata dove fu collocata all'ingresso della sacrestia nella navata sinistra (L. Stanga, 1895, tavv. XXVI, XXXV e XXXVI. Secondo F.T.A. Vairani, 1976, p. CC, n. 1445, l'opera fu traslata a Sant'Agata nel 1789). L'attribuzione della tomba a Vincenzo Lanfranco risale all'Arisi (cfr. G. Grasselli, 1827, p. 145), la cui opinione è stata ripetuta sino al Lucchini: quest'ultimo l'assegnò al lapidica Vincenzo seu Lanfranco attivo nel cantiere del Duomo, ma nella stessa opera ricordò che il monumento era attribuito a Lorenzo Trotti (cfr. L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, pp. 115 e 94). Il Puerari ha recentemente riproposto l'attribuzione al Trotti (A. Puerari, 1971, p. 132), ma non vi sono elementi per suffragare questa ipotesi o quella di maestro Vincenzo. L'iscrizione, a lettere un tempo dorate, è la seguente: IO. BAP. STANGAE. IVRISC. EQ. OR. V.B.F. ET STANGAE (fronte) // CONSTANTIE MELIAE (fianco destro) // M. SANCTISS. FECER. FILII PIIS PARENTIB. M. VIXER. VNA (lato verso il muro) // ANN. LX SINE QVERELA (fianco sinistro) (cfr. I. Stanga, 1895, tav. XXVI).

4. Cfr. il documento pubblicato da L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 101, ma da lui interpretato in modo scorretto; inoltre, la data dell'atto (17 febbraio

1524) è in stile cremonese, vale a dire *ab incarnatione*.

5. *Ibid.*, pp. 100-101. Nel secolo precedente, sempre per quanto concerne Cremona, i contratti dell'Amadeo per le arche dei Martiri Persiani, di Sant'Arealdò e di Sant'Imerio devono aver contenuto clausole analoghe poiché durante il cosiddetto periodo cremonese l'artista è documentato più volte alla Certosa di Pavia: quattro nel 1480, quattro nel 1481, una nel 1482, una nel 1483, due nel 1484 (cfr. C.R. Morscheck Jr., 1978, p. 43); inoltre, dal 1480 Amadeo fu architetto capo del Duomo di Milano (*ibid.*, p. 216) e pertanto non gli venne certamente imposto di risiedere a Cremona. Per l'obbligo di presenza sul luogo cfr. invece la convenzione (1492) stipulata da Antonio Mantegazza con la Certosa di Pavia (G.A. Dell'Acqua, 1950, p. 139).

6. Già nel 1461 venne collocata nel Duomo di Cremona un'arca marmorea costruita a Milano per contenere le reliquie dei Santi martiri Babila e Simpliciano (F. Novati, 1887, pp. 150-151).

7. Per l'attività di questi artisti alla Certosa cfr. R. Bossaglia, 1968, pp. 41-80 e in particolare p. 48 per il De Stauli e p. 58 per Alberto Maffiolo. Su quest'ultimo, attivo a Parma, alla Certosa e a Cremona cfr. C. Bonetti, 1927, pp. 114-126 e C. Bonetti, 1930, p. 345. A. Puerari, 1971, p. 131, gli attribuisce dubitativamente i due tondi vicino alle quattro statue dei santi protettori della città poste a coronamento della facciata del Duomo.

8. G. Politi, 1976, p. 27.

9. Citazioni da questo documento furono ripetutamente pubblicate da F. Malaguzzi Valeri (1901^a, p. 11; 1901^b, pp. 282-283; 1904, p. 310) che però non utilizzò tutte le preziose informazioni in esso contenute. Al tempo di Malaguzzi gli atti del processo erano conservati nel fondo *Autografi, artisti diversi* dell'Archivio di Stato di Milano, ma oggi sono stati di nuovo rintracciati da Aurora Scotti nel fondo *Comuni* (cartella 33, secondo allegato: *dal 1512 al 1569*) dello stesso archivio.

10. Sulla prima opera nota del Da Rho, la porta di palazzo Landi a Piacenza, cfr. G. Fiori, 1968, pp. 133-134. Il grandioso portale Stanga vanta una vasta letteratura che qui non può essere discussa: basti ricordare che il progetto

è stato attribuito a quasi tutti i maggiori architetti-scultori dell'epoca, che nessuna di queste proposte fornisce una soluzione convincente e che secondo gli atti del processo del 1509, sinora trascurati, l'architetto-ingegnere Francesco detto Riccio Della Torre e Giovan Pietro da Rho erano stati attivi «in domo nunc quondam magnifici domini Cristofori Stangha», il proprietario del palazzo (Milano, Archivio di Stato, *Fondo Comuni*, cartella 33, secondo allegato, fol. 4v). Per l'attività di Giovan Pietro da Rho per Benedetto Fodri a Cremona cfr. C. Bonetti, 1930, p. 342.

11. C. Pellegrini, 1902, p. 86.

12. Bianca Maria «magnum gerit devotionem» verso i Gerolomini (M.L. Ferrari, 1974^a, p. 142, nota 53). Anche Sant'Agostino era una chiesa cara alla duchessa (W. Terni de Gregory, 1953, p. 326) ed è forse in suo omaggio che la formella destra dell'arca Plasio in questa chiesa rappresenta *San Girolamo*.

13. Tutti gli scrittori cremonesi, fra cui Antonio Campi (1585, p. lii) riportano il 1492 come data della sua morte, ad eccezione di L. Cavitelli, 1588, c. 223v, che la fa risalire al 1° febbraio 1497. L'informazione del Cavitelli è più attendibile: innanzi tutto la data è più vicina all'esecuzione dell'opera; inoltre essa è così precisa da indurre a ritenere che egli abbia avuto fra le mani un documento originale o che abbia interpellato un membro della famiglia Plasio.

14. Altre iscrizioni sul monumento. Cimasa: A.L.C.V.M.A.A.T. (che secondo M. Monteverdi, 1953, p. 35 nota, va sciolta così: Animo [?] Libens Contra Votum Memoriam Absolvit Aeterno Titolo); sotto la voluta sinistra: 1501; al centro: CONSUMATE ASTR OMNISQUE DOCTRINE ET SCIENTIE LV MEN. BAPTISTA PIASIVS HIC REQVIESCIT; sotto la voluta destra: ELISEVS F. P.P.I. Sotto le tre formelle: RESTITVIT EX AVITO MARCHI DANIEL ALA MILITVM TRIBVNVS CAMILLE PLASIE FILIVS 1672. Nei tondi agli angoli dei pennacchi sottostanti: B [APTISTAE] P [LASIVS]. Cornici e iscrizioni erano dorate: alcune tracce della doratura sono ancora visibili. Una cimasa simile a quella del sepolcro Plasio corona anche l'elegante sarcofago di Sigismondo Borgo, morto in pubertà nel 1529: l'opera è ora nel cortile di palazzo Affaitati.

15. Il riferimento al Bresciano per l'attribuzione al Trotti è in G. Grasselli, 1827,

p. 270, opinione ribadita da alcune guide come quella di P. Maisen, 1866, p. 136, dove il nome è storpiato in Trolli. Questa attribuzione tradizionale venne contestata da A. Monteverdi, 1909, p. 194, nota 2 e p. 499, che all'inizio del secolo fu il più acuto studioso della scultura cremonese rinascimentale. Per Giovanni Pietro da Rho cfr. A. Venturi, 1908, p. 913, attribuzione accolta con riserva da A. Monteverdi, 1909, p. 194, nota 2. In seguito si è andata affermando la teoria di una loro collaborazione: cfr. M. Monteverdi, 1953, pp. 23 e 34; A. Puerari, 1971, pp. 131-132; e A. Puerari, 1976^a, p. 43.

16. Il documento, ignorato dalla letteratura sul Da Rho, è stato pubblicato da C. Bonetti, 1927, pp. 126-131. Secondo il contratto di allogazione l'artista promise di eseguire l'opera in due anni «iuxta designum seu formam per ipsius Magistrum Johannem Petrum factum ac prefato domino Johanni datum et traditum». L'arca in marmo di Carrara e pietra «botesino» era decorata con tre bassorilievi (le *Stimmate di San Francesco*, la *Natività* e *San Girolamo*) e dalle effigi di Giovanni Cavalcabò e della sua consorte.

17. M. Monteverdi, 1953, pp. 24 e 34 nota F.

18. F. Arisi, 1702-1741, vol. I, p. 333. Per il lascito di Eliseo cfr. Archivio di Stato di Cremona, atti del notaio Piasino Plasio, filza 195, 11 aprile 1502, fol. 1v: «Id circho et ibique spectabilis vir gnosus vir dominus heliseus de piaysis filius spectabilis et medice doctor domini Magnifici Baptiste vicinie sancti Iacobi in Brayda [vuole far celebrare] in perpetuum unam missam ad dictum altare dne sancte Anne». Che la cappella di Sant'Anna, in seguito intitolata a San Nicolò da Tolentino (M. Monteverdi, 1953, p. 23), fosse la cappella della famiglia Plasio è confermato dalla lapide che ricorda i nomi di Piasino e Franceschetto Plasio oltre ai coniugi Nicola Plasio e Lavinia Trecchi (F.T.A. Vairani, 1976, p. LXXVIII, n. 487). La famiglia era legata agli Agostiniani e Giovan Battista ebbe come precettore in Loggia il monaco Nicolino da Cremona (F. Arisi, 1702-1741, vol. I, p. 333).

19. Un tempo attribuite al mitico Bramante Sacca (L. Cicognara, 1816, pp. 71-185, nota 1), vennero restituite al Da

Rho da G. Grasselli, 1818, pp. 10-11. Quest'ultimo pubblicò tre documenti tratti da un manoscritto conservato in casa Picenardi che ricordavano gli esborsi per l'acquisto dei marmi (14 giugno 1507), il trasporto dei blocchi (31 luglio 1507) e il pagamento al Da Rho per collocare le quattro statue al loro posto (7 ottobre 1507). Tuttavia, poco più di due mesi non sembrano un periodo sufficiente a realizzare statue di grandi dimensioni. Per il giudizio negativo sul valore delle sculture cfr. A. Puerari, 1971, p. 131. Senza un esame diretto delle opere è impossibile esprimere un giudizio sull'autografia delle quattro statue e non si può escludere l'ipotesi che, esposte alle intemperie, venissero in seguito sostituite.

20. Per il documento cfr. C. Bonetti, 1913, p. 393 nota. Per il rifacimento tardo-cinquecentesco cfr. F. Malaguzzi Valeri, 1901^b, p. 273.

21. Per Da Rho in San Domenico cfr. F. Malaguzzi Valeri, 1901^b, p. 284 e B.C. Kreplin, 1921, p. 141. Il contratto (8 dicembre 1514) per il completamento della cappella di San Martino affidato dalla famiglia Pallavicini a Bernardino De Lera e Daniele de Capellanis «ambo Architectores» è nell'Archivio di Stato di Milano, *Fondo Religione, Parte Antica*, busta 4286.

22. Nei libri del Duomo (cfr. B.C. Kreplin, 1921, p. 141). Tuttavia l'anno seguente era forse ancora operoso in San Domenico (cfr. nota 21).

23. Di solito l'opera viene datata 1502, ma l'iscrizione PETRI FRANCISCI ANTIQVE // AT PRECLARE TRECCHIORVM SOBOLIS // SACRVM ANNO CHRISTI MDII // DIE XXIII MAI si riferisce al giorno della morte. È certo che l'erede e esecutore testamentario, Giacomo Trecchi, ordinò immediatamente l'esecuzione del progetto, ma un'arca di queste dimensioni (altezza: 3,20 m; lunghezza: 4,70 m; profondità: 2,20 m) richiede almeno uno o due anni di lavoro. M. Caffi, 1883, p. 386, nota 1, che riporta le parole del testamento citate nel testo, datò l'opera al 1511 seguendo la testimonianza di un manoscritto secentesco indicatogli dal Signori, ma è ovvio che l'anonimo estensore del codice cartaceo male interpretò la data romana scolpita sulla fronte dell'arca. Il Caffi inoltre non si accorse che Gian Cristoforo Romano, a cui aveva attribuito l'opera sulla scorta dello stesso mano-

scritto, nel 1511 si trovava già a Loreto dove morì il 31 maggio 1512 (A. Venturi, 1888, pp. 154-158).

24. Per il Calvi cfr. G. Grasselli, 1827, p. 71; su palazzo Trecchi cfr. A. Giussani, 1937, pp. 351-386. Per un altro palazzo Trecchi di fianco a Sant'Agata cfr. la mappa di Cremona di Antonio Campi nella *Cremona fedelissima*, 1585. Secondo Giussani (1937, p. 364) il diritto-dovere di ospitare i principi cessò nel 1564, ma il 7 agosto 1567 i fratelli Trecchi indirizzarono un memoriale al Governatore di Milano, il duca di Albuquerque, per ricordargli il «grandissimo disturbo e spesa» sopportati dalla famiglia nell'ospitare personaggi di rango (Milano, Archivio di Stato, *Cancellaria dello Stato*, busta 274, estate 1567) e nel 1574 alloggiarono il re di Polonia (G. Politi, 1976, p. 190, nota 31).

25. Su Giacomo Trecchi cfr. F. Arisi, 1702-1741, vol. I, p. 351; I. Stanga, 1895, p. 28; C. Bonetti, 1919, pp. 23 e 25; A. Giussani, 1937, pp. 354-356.

26. Copie moderne di queste missive (dal gennaio al dicembre 1479) si trovano nella cartella 18 dell'Archivio Trecchi, un tempo nel Castello di Maleo ma oggi passato nell'Archivio di Stato di Cremona.

27. [M. Michiel], 1800, p. 37. Sul rapporto G.C. Romano-M. Stanga cfr. A. Venturi, 1888, p. 52.

28. Per l'attribuzione a G.C. Romano cfr., oltre al già citato Michiel, G. Grasselli, 1818, p. 71; M. Caffi, 1883, *passim*; A. Venturi, 1888, pp. 108-109; R. Filangieri di Candida, 1934, pp. 552-553; A. Puerari, 1971, p. 134. Per il soggiorno milanese cfr. A. Venturi, 1888, p. 109.

29. Sabba da Castiglione, 1560, c. 56v, ricordo 109 e C. de Fabriczy, 1888, p. 107.

30. A. Venturi, 1888, p. 52.

31. A. Venturi, 1888, p. 55. Nel saldo del 1497 si allude ai «soci» del Romano (R. Bossaglia, 1968, p. 59).

32. Per l'invito all'Antico cfr. A. Venturi, 1889, p. 285. Per l'arca Andreasi cfr. A. Venturi, 1888, p. 115, nota 1: quest'opera perduta era però priva di decorazioni plastiche.

33. I bellissimi putti dell'arca Trecchi sono un importante elemento, sia formale che simbolico, dell'opera (D. Sant'Ambrogio, 1892, p. 919). Dopo il

trasferimento a Sant'Agata le due piccole sculture vennero rimosse e collocate nel palazzo di famiglia: per questa ragione mancano nell'incisione di *Le tombe ed i monumenti illustri d'Italia*, 1822-1823, vol. I, tav. XXXVI, pubblicato da Nicolò Bettoni. I genietti sono riprodotti in un'incisione del 1883 (M. Caffi, 1883), ma si tratta di una ricostruzione poiché cinque anni più tardi mancavano dal monumento (A. Venturi, 1888, p. 109; lo stesso M. Caffi, 1883, p. 386, nota 1, ricorda che erano stati tolti dall'arca).

34. Il documento pubblicato da C. Bonetti, 1919, pp. 31-32, non è mai stato discusso dalla letteratura sull'artista e nemmeno dallo stesso Bonetti. Su Antonio Trecchi cfr. F. Arisi, 1702-1741, vol. II, p. 16.

35. Per la fondazione degli Umiliati cfr. G. Aglio, 1794, p. 93. Nel 1569 la chiesa passò ai Chierici Regolari detti di San Paolo Decollato (A. Campo, 1585, p. lxvi). Il coronamento barocco fu terminato dopo il 1661 (M. Caffi, 1883, p. 386, nota 1). Sulla data del trasferimento da San Vincenzo a Sant'Agata l'opinione delle *Guide* cremonesi non è unanime; probabilmente fu collocata nella nuova chiesa intorno al 1789 quando si spostò anche il sepolcro Stanga (cfr. sopra la nota 3). Nel 1796 l'opera era «nuper» trasferita a Sant'Agata (F.T.A. Vairani, 1796, p. CXCVII).

36. L'attribuzione a G.C. Romano è di A. Puerari, 1967, p. 21: a p. 133, nota 12 bis l'autore propone la data 1511, ma allora lo scultore si trovava già a Loreto. L'attribuzione è stata ribadita da A. Puerari, 1976^a, pp. 42-43. Per copie dal Rossellino identiche alle Madonne di Cremona cfr. J. Pope-Hennessy e R. Lightbown, 1964, pp. 132-134 e figg. 127 e 129. Sulle riproduzioni in terracotta, stucco e cartapesta, destinate a un mercato minore, di originali in marmo cfr. due stimolanti saggi di J. Pope-Hennessy, 1980, pp. 135-154 e pp. 223-270. Sulla tecnica dei rilievi in terracotta del Quattrocento cfr. S. Rees-Jones, 1978, pp. 95-113.

37. G. Vasari-G. Milanese, 1878-1885, vol. VI, pp. 503-504: «Giovanni Pedoni, che ha fatto molte cose in Cremona ed in Brescia; e particolarmente in casa del signor Eliseo Raimondo, molte cose che sono belle e laudabili». La sua prima opera nota, i capitelli del cortile

di palazzo Raimondi le cui colonne erano ancora murate nel 1894 (cfr. L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 91), denotano una personalità artistica già matura: uno di essi reca la data 1499 e la firma in cui lo scultore si dice originario di Lugano. L'ultimo documento in cui viene ricordato risale al 3 ottobre 1520, giorno in cui Paolo Sacca e «Zoa de Pedon» collaudarono le cinque arcate del portico della Bertazzola (C. Bonetti, 1919, p. 33). A. Brescia lavorò nell'atrio del palazzo della Loggia (A.G. Meyer, 1897-1900, vol. II, p. 254) e gli viene generalmente attribuita parte della facciata di Santa Maria dei Miracoli (A. Peroni, 1963, vol. II, p. 766). A Lugano alcuni gli hanno dubitativamente assegnato i fregi della facciata di San Lorenzo (ad esempio M. Caffi, 1886, p. 887 e A.G. Meyer, 1897-1900, vol. II, p. 254) e parte della cappella annessa al convento di San Francesco ma poi smantellata nel 1820 e trasferita a Moncucco presso Monza (D. Sant'Ambrogio, 1893, pp. 75-78). A Lodi gli vennero ascritti un camino in pietra arenaria nel Museo Civico (B. Martani, 1883, p. 35, n. 79) e il monumento a Bassiano da Ponte nella prima cappella destra del Duomo (L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 91): il primo, proveniente dalla sala dei Rettori dell'Opera di Santa Maria Incoronata (M. Caffi, 1885, p. 70), è stato poi assegnato a Giovan Pietro Ghisolfi (*Guida di Lodi*, 1971, p. 49) e riattribuito con un punto interrogativo al Pedoni da G.C. Sciolla, 1977, p. 34, n. 111; il secondo è oggi assegnato al Fusina, ma come ha notato J. Shell in una comunicazione orale l'opera venne eseguita da un artista meno abile. La presunta attività di Giovan Gaspare e del figlio Cristoforo alla Certosa di Pavia (G. Mongeri, 1875, p. 104) non è documentata.

38. La provenienza del camino da palazzo Raimondi, dove si trovava in una sala al pianterreno (E. Gussalli, 1912, p. 184), è confermata dalle imprese di Eliseo scolpite sulle colonne che corrispondono a quelle intagliate nei capitelli del cortile. L'opera è firmata sulla sinistra IHÖES GOSPAR EVPEDON FECIT IHII. Le ultime quattro lettere sono sempre state comprensibilmente interpretate come una data: i più pensano al 1502 (cito fra i tanti L. Cicognara, 1816, p. 186 e S. Vigezzi, 1928-1930, vol. II, p. 80, nota 1), L. Lucchini (1894-1895, vol. I, p. 93)

ha optato per il 1511, altri sono rimasti indecisi fra le due date (A.G. Meyer, 1897-1900, vol. II, p. 236), mentre l'Aglio (1794, p. 40) ha persino proposto il 1411. Sebbene non sia certo che le quattro lettere si riferiscano a una data, è probabile che esse vadano lette 1511: infatti in carte d'archivio dell'epoca il 5 può prendere una forma simile a quella dell'H; mentre se leggiamo la prima I come un numero arabo non possiamo leggere le ultime due come unità romane. Pertanto se queste lettere indicano una data essa è 1511 e non 1502. Nella parte centrale dell'architrave è scolpito un rilievo che rappresenta la *Carità Romana* con San Pietro nello sfondo: in basso reca la parola PIETATI e deriva da una placchetta eseguita nell'Italia settentrionale (E. Molinier, 1886, vol. II, p. 63, n. 444). Sulle opere del Museo Civico cfr. A. Puerari, 1976*, p. 41, nn. 166-167, pp. 58-59, n. 38, e p. 57, n. 36.

39. Giovan Pietro s'iscrisse al collegio dei notai nel 1508 (V. Lancetti, 1819-1822, vol. I, p. 136). Per alcuni contratti concernenti opere d'arte cfr. C. Bonetti, 1917, pp. 580-584 e C. Bonetti, 1919, p. 70. È probabilmente lo stesso notaio che rogò, dal 1546 al 1559, alcuni atti relativi all'acquisto di terreni da parte dei fratelli Campi (G. Bora, 1977, p. 75, nota 9). Se l'identificazione è corretta, morì nel 1560 (G. Politi, 1976, p. 79). Numerosi membri della famiglia portarono questo nome fra cui un figlio dello stesso Giovan Pietro (V. Lancetti, 1819-1822, vol. I, p. 136 e C. Bonetti, 1917, pp. 591, 613, 616, 620, 622 e 623).

40. D.O.M. // ANDREAE ALLIAE EQVITI // TER PATRIAE PROTECTORI // IO. PETRVS ALLIAEQVES // PATRVO // V.F. MDXIII (A. Puerari, 1971, p. 135).

41. L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 89 e A. Puerari, 1971, p. 134. Il putto alato aggiunto alla base dell'urna (A.G. Meyer, 1897-1900, vol. II, p. 236, nota 4) è un indizio che induce a ipotizzare uno spostamento dell'opera precedente a quello ottocentesco.

42. Secondo le volontà testamentarie di Eliseo Raimondi (6 giugno 1508) e di Benedetto Fodri (9 febbraio 1522), gli eredi dovevano erigere cappelle e sepolcri rispettivamente nelle chiese di San Francesco e San Pietro al Po. Nel testamento (notaio Della Fossa) Eliseo dispose che fossero erette a sue spese e su suo disegno la cappella dell'altar mag-

giore e le due laterali, che venisse commissionato un coro ligneo più bello di quello di San Domenico eseguito da Paolo Sacca e che venisse innalzata una tomba marmorea, sempre su suo disegno, per contenere le spoglie di Francesco e Giovanni Raimondi (E. Gussalli, 1912, pp. 181 e 183). In realtà il progetto della cappella era stato tracciato in collaborazione con Antonio Bocoli e la costruzione era stata affidata a Bernardino De Lera già nel maggio del 1508 (C. Bonetti, 1919, p. 32). Nel processo per bestemmia e usura del 1509 (Milano, Archivio di Stato, *Fondo Comuni*, cartella 33, fol. 4v) la chiesa di San Francesco è detta «noviter» costruita da Eliseo Raimondi: l'architetto della tribuna era Francesco Pampurino. Nel 1520 Evangelista Rondo compare in un nuovo contratto per la cappella Raimondi in San Francesco (C. Bonetti, 1927, p. 132). Gli eredi di Benedetto Fodri, i figli Bartolomeo e Anton Maria, convennero (12 aprile 1524, notaio Giovan Francesco Sordi) con l'abate di San Pietro al Po di deporre la salma del padre in «arcam marmoream... versus parietem sacristiae dicti Monasterii» (E. Gussalli, 1916, p. 85, nota 3) seguendo un disegno tracciato quando il padre era ancora in vita (C. Bonetti, 1930, p. 348), una prassi che doveva essere piuttosto diffusa visto il precedente di Pietro Francesco Trecchi.

43. In quell'occasione venne anche ordinata l'arca di Sant'Imerio (cfr. A. Monteverdi, 1909, p. 187). Per l'ingegnere, pittore e scultore Pietro (de) Rondo cfr. C. Bonetti, 1917, p. 606 e C. Bonetti, 1927, pp. 131-132.

44. Per le reliquie cfr. C. Bonetti, 1917, p. 574. Il contratto è in L. Courajod, 1885, pp. 22-29. Prima della sua pubblicazione, l'opera era stata attribuita a un altrimenti ignoto Gian Domenico da Vercelli ([M. Michiel], 1800, p. 34), a un mitico Bramante Sacca inventato dal Bresciano e in seguito ricordato da L. Cicognara, 1816, p. 184, oppure persino all'Amadeo (C.C. Perkins, 1868, p. 132). G. Aglio, 1794, p. 29, sembra attribuire le sculture a Giovan Battista Maloio, ma costui fu l'architetto della cripta del Duomo dove l'opera venne traslata all'inizio del Seicento.

45. Cfr. C. Bonetti, 1917, p. 578. La parte superiore della formella sul lato sinistro dell'arca (*La sepoltura dei Santi*

Pietro e Marcellino) è ancora grezza come se l'opera fosse stata abbandonata a metà.

46. *Ibid.* e [M. Michiel], 1800, p. 34.

47. Il contratto fu pubblicato da L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, pp. 99-102, che tuttavia interpretò male il documento: lo datò 1524 (p. 95) e attribuì tutta l'opera oggi esistente al Della Porta. Per una confutazione delle sue opinioni cfr. C. Bonetti, 1917, pp. 580-581.

48. C. Bonetti, 1917, documenti VI e VII e p. 583.

49. Topo d'Archivio [C. Bonetti], 1909, p. 2.

50. *L'Uomo di dolore* venne attribuito all'Amadeo da A.G. Meyer, 1897-1900, vol. II, p. 168, e con più cautela alla sua maniera da F. Malaguzzi Valeri, 1904, pp. 314-315 e E. Signori, 1928, fig. a p. 98; il Puerari, invece, che è il solo a segnalare la provenienza dall'arca di Sant'Arealdo (A. Puerari, 1971, p. 132). lo attribuisce a Lorenzo Trotti: per sostenere questa ipotesi è costretto a supporre «una esecuzione ritardata, ai primi del '500, su disegno o modello dell'Amadeo» (p. 134). L'altra formella ha una vicenda attributiva controversa: F. Malaguzzi Valeri, 1904, fig. a p. 315, l'assegnò al Briosco senza accorgersi che già L. Courajod, 1885, p. 23, nota 1, vi aveva riconosciuto una mano più debole; L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 95 sgg., che rintracciò per primo il contratto di allogazione al Della Porta, attribuì a quest'ultimo tutti i rilievi dell'opera; A. Monteverdi, 1909, p. 499, avanzò con cautela il nome di Lorenzo Trotti, pur notando che non era «uno scultore vero e proprio», a causa dei documenti scoperti dal Bonetti (cfr. nota 49); quest'ultimo invece ritornò all'ipotesi Della Porta interpretando in modo tendenzioso un altro documento da lui rintracciato in cui il tesoriere della fabbrica pagava allo scultore otto scudi ricevuti dagli eredi di Oliviero Asii – colui che aveva dato istruzione nel testamento di commissionare il sesto riquadro mancante – ma la somma è modesta e in ogni caso potrebbe trattarsi di un acconto per un'opera mai eseguita dato che Gian Giacomo venne accusato di appropriazione indebita (C. Bonetti, 1917, pp. 578 e 586); E. Signori, 1928, p. 94, propose il nome di Matteo Galletti, l'artefice che ricostituì l'opera nella sottoconfessione della cattedrale nel

1609; infine A. Puerari, 1971, p. 133, si è pronunciato in favore del Trotti.

51. L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, pp. 104-105 e C. Bonetti, 1917, p. 589.

52. Per l'Arenario Lorenzo si presentò per eseguire «el dessoigno que ipsi [i Commissari] offerebant» (C. Bonetti, 1931, p. 423); il chiostro venne realizzato su modelli di Cristoforo Solari (A. Puerari, 1971, p. 132); il progetto del fonte battesimale fu tracciato da Paolo Sacca (C. Bonetti, 1934*, p. 11).

53. A. Campo, 1585, p. 11.

54. Su Laurenzi cfr. P. Maisen, 1866, pp. 125-126. G.B. Maloio venne sepolto in San Domenico nel 1606 (cfr. l'iscrizione di Vairani in M. Caffi, 1886, p. 888). L'iscrizione sul retro dell'arca è trascritta da C. Bonetti, 1917, p. 573, che narra le ultime vicende dell'opera (pp. 592-599).

55. Francesco venne assunto come lapicida alla Certosa di Pavia nel 1501 (R. Bossaglia, 1968, p. 52). Fra gli artisti che affiancarono Benedetto alla Certosa e che avrebbero potuto aiutarlo a Cremona merita di essere ricordato Gian Giacomo Nava, aiuto del Briosco dal 1498 e ancora presente nel cantiere pavese nel 1515 (R. Bossaglia, 1968, p. 76, nota 37), poiché negli anni in cui vennero scolpiti i rilievi dell'arca non è documentato alla Certosa (cfr. C.R. Morscheck Jr., 1978, p. 83).

56. C. Bonetti, 1917, pp. 599-604.

57. A. Campo, 1585, p. 30.

58. P. Merula, 1627, pp. 145-146. Cfr. anche C. Bonetti, 1917, p. 602 e per le reliquie di Sant'Arealdo A. Monteverdi, 1909, p. 185.

59. Ad esempio, le reliquie di Sant'Omobono erano già state traslate nella cripta nel 1357 (A. Puerari, 1971, pp. 128-131), mentre quelle dei Santi Babila e Simpliciano vi erano giunte da Pieve San Giacomo nel 1460 (F. Novati, 1887, p. 151).

60. Il disegno di Chicago attribuito a Giulio dal Middeldorf e dal Pouncey, e poi dubitativamente a Giulio o Antonio (H. Joachim-S. Folds McCullagh, 1979, pp. 27-28, n. 12), è stato restituito a Giulio da G. Bora, 1981, p. 22 e da G. Cirillo-G. Godi, 1982, p. 36. Un esame diretto del foglio conferma infatti l'attribuzione a Giulio Campi. La data che accompagna l'iscrizione fittizia è MDLXXXIII (Giulio morì nel 1572),

ma la L è probabilmente un *lapsus calami*: una data prossima all'inizio del quinto decennio è convincente da un punto di vista stilistico. Per il disegno del Cittadella cfr. R. Signorini, 1981, p. 6. Per il disegno del Parmigianino cfr. A.E. Popham, 1971, vol. II, n. 378, tav. 214.

61. Per questa tipologia in area lombardo-emiliana cfr. M.T. Franco Fiorio-A.P. Valerio, 1977, p. 126.

62. Sull'organo del Duomo cfr. A. Puerari, 1971, pp. 46 e 172-173. Per le statue di stucco che l'adornavano cfr. sotto la nota 81. Sull'organo di San Sigismondo, intagliato da Paolo Maltempo o Maitempo (su cui cfr. G. Grasselli, 1827, p. 162) e costruito da Gerolamo Mori, cfr. i documenti pubblicati nel fondamentale contributo di M.L. Ferrari, 1974^b, pp. 822-823.

63. Sulla specialità del Sabbioneta cfr. A. Campo, 1585, p. xliii.

64. Per l'interpretazione iconografica della decorazione cfr. G. Bora, 1976, pp. 60-61, con ampie informazioni sul committente.

65. G.B. Zaist, 1774 (ed. A. Puerari, 1976), p. 119.

66. G. Godi-G. Cirillo, 1978, p. 31.

67. Sugli affreschi di Antonio a Santa Margherita cfr. G. Bora, 1977, pp. 54-55. Nella cappella di San Giovanni Battista a San Sigismondo si firma, fra l'ovale in stucco che rappresenta il *Pre-cursore in carcere* e l'affresco del *Battesimo*, «ANTONII CAMPI PLASTICE ET PICTVRA».

68. Sull'altare Ala cfr. G. Bora, 1981, pp. 23-24. Per il disegno preparatorio relativo alla parte superiore cfr. la biografia di Giulio Campi nel presente catalogo.

69. Sull'altare del Santissimo Sacramento cfr. il fondamentale contributo di G. Bora, 1981, pp. 24-27. Per il disegno degli Uffizi cfr. la scheda relativa.

70. Per l'allogazione al Boccaccino cfr. E. Gussalli, 1916, p. 86, nota 1 e C. Bonetti, 1930, p. 349. Lodata dal Vasari (ed. G. Milanesi, 1878-1885, vol. VI, p. 494), la pala del Gatti (per la data cfr. F. Voltini, s.d., p. 40 e la biografia nel presente catalogo) rappresenta la *Natività* con San Pietro in abiti pontificali. G.B. Zaist, 1774 (ed. A. Puerari, 1976), p. 143, la vide ancora all'altar maggiore. Trafugata dai francesi nel 1796, venne restituita nel 1816 e collocata nel luogo

attuale (A. Puerari, 1976^b, p. 155).

71. Per la pala e le date sulle volte del transetto destro (1578) e sinistro (1579) cfr. G. Cirillo-G. Godi, 1982, pp. 25 e 31-32.

72. Per la dedica della chiesa cfr. L. Corsi, 1819, p. 72; G. Picenardi, 1820, pp. 242-243.

73. B. Davidson, 1967, p. 554 e fig. 3.

74. Il senatore Sigismondo Picenardi raccomandò l'impresa dell'Ercole al consiglio comunale in tre lettere oggi nell'Archivio di Stato di Cremona, *Fondo Litterarum*, busta 32, c. 441 (3 dicembre 1573), c. 443 (10 agosto 1573) e c. 445 (8 agosto 1574). La segnalazione è della dottoressa Rita Barbisotti. Il loro contenuto era già noto poiché le parti salienti delle prime due lettere erano state pubblicate da C. Bonetti, 1932, p. 6, che tuttavia aveva indicato un fondo archivistico errato. Per le statue colossali nel Cinquecento cfr. V. Bush, 1976. Sull'Ercole Benavides cfr. C. Davis, 1976, pp. 479-480.

75. M.L. Ferrari, 1974^a, pp. 81 e 159, nota 218: i pagamenti risalgono al 1558.

76. I due ovali della cappella di San Giovanni Battista sono datati intorno al 1577 da M.L. Ferrari, 1974^a, p. 127, ma è preferibile una data posteriore all'esecuzione degli affreschi sulle pareti laterali. Anche G. Cirillo-G. Godi, 1982, p. 38, pensano che il 1577 sia una data troppo precoce. Il 15 giugno 1559 Giulio Campi venne pagato «a conto delle statue di stuccho» della navata (M.L. Ferrari, 1974^a, p. 160, nota 218), mentre nel 1564 iniziarono i pagamenti dei pilastri (M.L. Ferrari, 1974^a, p. 87): l'esecuzione dei busti degli apostoli nella navata, del Redentore, di San Giovanni e della Vergine sulla controfacciata oltre alle ventiquattro statue dei pennacchi deve pertanto essere collocata fra la fine del sesto decennio e l'inizio di quello successivo. Anche i busti del presbitero vanno attribuiti ai due fratelli, mentre quelli dei tre Sforza e di Bianca Maria Visconti nella trabeazione del coro sono precedenti: è probabile che facessero parte del progetto decorativo di Camillo Boccaccino e che la loro esecuzione risalga alla seconda metà del quarto decennio o al più tardi all'inizio di quello successivo. Sono gli anni in cui operano nel cantiere artisti di cultura mantovana come il pittore bolognese Domenico De Siccis (1537-1540) o il

«magister» Andrea Mantovano che entro il settembre 1545 eseguì gli stucchi di tre cappelle della chiesa (cfr. M.L. Ferrari, 1979, pp. 203 e 215, che pubblica anche due disegni relativi ai partimenti delle cappelle, fig. 184, conservati nell'Archivio di Stato di Cremona): non si può pertanto escludere che i quattro busti del coro siano opera di uno stuccatore formatosi nell'ambito di Giulio Romano a Mantova, anche se la loro ieraticità, forse ispirata da modelli precedenti, è aliena dal repertorio dell'allievo di Raffaello. Le ventiquattro statue dei pennacchi della navata vengono attribuite da M.L. Ferrari, 1974^a, figg. 92-97 e 1974^b, p. 811, a Giulio Campi: tuttavia, la maggior parte delle figure e dei busti è più vicina allo stile di Antonio sia nella mancanza di armonia delle proporzioni, sia nell'analitica definizione di particolari come vene e tendini. 77. Per l'ipotesi di un viaggio in Italia centrale cfr. G. Bora, 1977, p. 78, nota 24.

78. Per gli stucchi del tiburio, dorati da Martire Sabbioneta, cfr. A. Lamo, 1774 (ed. A. Puerari, 1976), p. 73. Per le date cfr. M.L. Ferrari, 1974^a, pp. 111-112 e 164, nota 263.

79. Cfr. M.L. Ferrari, 1974^a, pp. 94-97, che attribuisce il disegno degli stucchi della cappella di Santa Cecilia a Bernardino Campi. La voce di G. Pollard, 1974, p. 142, è incompleta. Nuove scoperte archivistiche di Camilla Bellotti consentono di dare un volto alla personalità di Brunoro Cambi che nel 1580 fornì il modello e realizzò le decorazioni a stucco di San Pietro al Po (cfr. la scheda su San Pietro al Po).

80. Cfr. A. Scotti, 1977, p. 244, nota 18.

81. Cfr. il quarto *Liber provisionum* del Duomo nella Biblioteca Civica di Cremona, foll. 10v e 11r, 30 settembre 1570.

82. Sugli stucchi veneziani, oltre a F. Sansovino, 1581, c. 122r, cfr. G. Zorzi, 1953, pp. 132-134 e W. Wolters, 1968, pp. 63-65. Sul Sorte a Venezia cfr. ancora Wolters, 1968, pp. 68-70.

83. Per la medaglia di Emilia Pia di Montefeltro cfr. A. Venturi, 1888, p. 154. Oltre al ben noto esempio della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma, cfr. la tomba Margani a schema piramidale disegnata nel 1532 da Giovan Battista da Sangallo per la chiesa dell'Aracoeli a Roma (P.N. Pa-

gliara, in C.L. Frommel-S. Ray-M. Tafuri-et al., 1984, p. 428, scheda 3.3.8). La piramide è anche l'elemento centrale della tomba di Bernardino Rota e Porzia Capece nella chiesa di San Domenico a Napoli (1563) (A. Venturi, 1935, p. 783, fig. 593).

84. Cfr. E. Borsook, 1965, p. 32.

85. Biblioteca Civica di Cremona, terzo *Liber provisionum*, fol. 115v. Il documento già pubblicato da L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 130, è stato ignorato dagli studiosi. Sulla nomina del Dattaro cfr. L. Lucchini, 1894-1895, vol. I.

86. A. Campo, 1585, p. XXX.

87. Le esequie di Carlo V a Bruxelles ebbero un'eco immediata in Lombardia e a Milano venne eretto un catafalco in Duomo su disegno (1559) di Vincenzo Seregini: la struttura ottagonale era sormontata da una piramide di candele e da un obelisco a sua volta coronato da una sfera (chiara allusione al coronamento dell'obelisco di San Pietro che secondo una credenza allora diffusa avrebbe custodito le ceneri di Giulio Cesare) e dall'aquila bicipite (cfr. A. Scotti, 1977, pp. 105 e 121, n. 90).

88. Sulla distruzione della chiesa cfr. C. Bonetti, 1934^b, pp. 82-100. Sull'attribuzione al Dattaro cfr. L. Lucchini, 1894-1895, vol. I, p. 128. Per l'incisione cfr. *Le tombe...*, 1822-1823, vol. I, pp. 265-268, tav. XXXIV.

89. V. Conti, 1563. Una copia dell'opuscolo, segnalato da Giulio Bora, si trova nella Biblioteca Trivulziana di Milano, segnatura Coll. C. 354/2. Per la descrizione cfr. anche A. Campo, 1585.

90. Il catafalco era alto ventotto braccia e largo dodici, a pianta quadrata (V. Conti, 1563, c. 1v). Per la statua cfr. *ibid.*, c. 8r.

91. Il disegno è stato pubblicato da G. Bora, 1981, pp. 32-33 e da G. Cirillo-G. Godi, 1982, p. 36.

92. Milano, Archivio di Stato, *Fondo Comuni*, cartella 33, terzo allegato, *anni dal 1570 al 1576*, lettera del 14 giugno 1572.

93. Milano, Archivio di Stato, *Fondo Comuni*, cartella 33, quinto allegato, *anni dal 1590 al 1595*, lettera al governatore dell'11 maggio 1590. Per il catafalco del Campori cfr. l'incisione di Alberto Ronco aggiunta al volume di A. Campo, 1585, nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (segnatura S.C.O.IX.2).