

# Evangelismo nell'arte della Cremona del Cinquecento

Sintesi ed immaginazione spaziale in architettura, pittura e scultura, dall'antico all'arte Moderna.

Alberto FALIVA

*Questo testo si occupa di vagliare il ruolo di una presunta corrente spirituale legata all'ambiente artistico cremonese del Cinquecento, orientata verso le manifestazioni religiose che fanno da sfondo all'Evangelismo.*

George LATOUR HEINSEN

*Le architetture rinascimentali cremonesi di Francesco e Giuseppe Dattaro, permettono di ipotizzare una conoscenza di manoscritti inediti di Sebastiano Serlio, e di opere dell'architetto francese Jacques Androuet Du Cerceau, nell'ambito dell'ambiente architettonico e culturale della Cremona del Cinquecento. Le affinità indicate hanno permesso di ipotizzare la presenza di un circolo artistico cremonese, spiritualmente orientato verso manifestazioni di fede paolina, legate alla cerchia spiritualmente inquieta, caratterizzante la sorella del re di Francia, Margherita di Navarra. Inoltre, esse hanno permesso un esame dell'ambiente pittorico cremonese, oltre alla costruzione di paralleli tra il mondo antico Greco-romano, l'arte Quattrocentesca e Rinascimentale, sino ad arrivare all'Impressionismo francese.*

*Parole chiave: Rinascimento, Cremona, Parigi, architetti Francesco e Giuseppe Dattaro, Margherita di Navarra, Evangelismo, Francesco I re di Francia, Sebastiano Serlio, Marco Gerolamo Vida, Giulio Campi, Bernardino Gatti, Roma antica, Grecia antica, Quattrocento toscano, Impressionismo.*

## L'ARCHITETTURA DELLA CREMONA DEL CINQUECENTO

Inizieremo dimostrando la sintesi serlianesca dell'architettura cremonese, quindi dalla facciata della chiesa di San Pietro al Po. Opera dell'architetto Francesco Dattaro, essa è concepita sin dalla metà degli anni Quaranta, ma realizzata, soltanto, a partire dagli anni Settanta del XVI secolo<sup>1</sup>. Si tratta di un'elevazione debitrice del disegno che Sebastiano Serlio appronta per il c.d. Tempio Sacro del suo Quarto Libro, oltre chedelle volute disegnate dallo stesso Bolognese, per il Tempio Bislungo del Quinto Libro (fig.1), mescolate ai capitelli quattrocenteschi della serliana posta al secondo livello.

Appare molto interessante il fatto che molte altre facciate coeve a questa chiesa (ma concepite dai Dattaro intorno agli anni Quaranta del Cinquecento), risultino debtrici delle invenzioni che Serlio propone nella metà del secolo, quando si trova in Francia sotto la protezione di Margherita di Navarra, la sorella di Francesco I re di Francia.

Ci riferiamo naturalmente alla facciata della chiesa di Sant'Abbondio, che rievoca quella di uno dei Templi bislunghi del Quinto Libro di Sebastiano Serlio (fig.2), al cremonese palazzo Barbò, che rievoca il "padiglione diverso dagli altri" del VI libro di Serlio (fig.3), oltre al palazzo Affaitati di Grumello cremonese, che si riferisce al "progetto XV per la campagna" dello stesso VI libro di Sebastiano (fig.4).

Ma soprattutto, ci riferiamo alle elevazioni della corte interna del cremonese palazzo Affaitati, che rimandano senza ombra di dubbio all'altro Tempio Bislungo di Serlio (figg.5 e 6), sempre redatto per il suo Quinto Libro. Si tratta di una serie di coincidenze alquanto singolari. Anche perché, va aggiunto a quanto esposto che persino le plani-



Fig. 1. La facciata di San Pietro al Po di Cremona, ed il Tempio Sacro del Quarto Libro di Serlio.

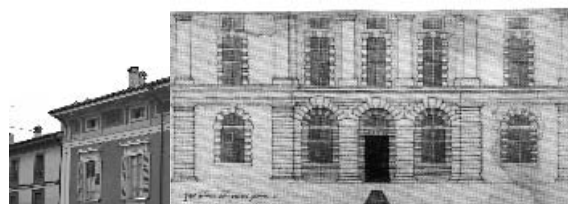


Fig. 2. La facciata di Sant'Abbondio di Cremona, ed il Tempio Bislungo del Quinto Libro di Serlio.

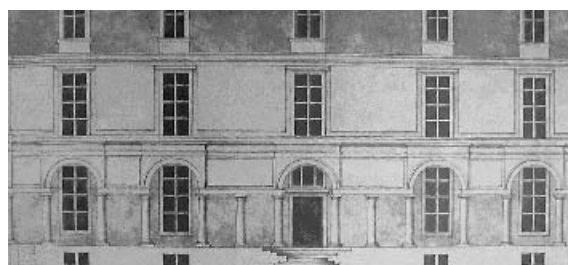


Fig. 3. La facciata del palazzo cremonese di Ludovico Barbò, confrontata con la facciata del "padiglione diverso dagli altri" del Sesto Libro di Serlio.

metrie degli edifici disegnati dagli architetti Dattaro, paiono rimandare a delle invenzioni che il celebre trattatista francese Jacques Androuet Du Cerceau propone intorno alla metà del secolo, in Francia. Facciamo sicuramente riferimento alla planimetria della palazzina di Bosco Fontana in

Fig. 4. La facciata del "progetto XV per la campagna" del Sesto Libro di Serlio, confrontata con la facciata della piccola corte nel palazzo campagnolo di Giovan Battista Affaitati, a Grumello cremonese.

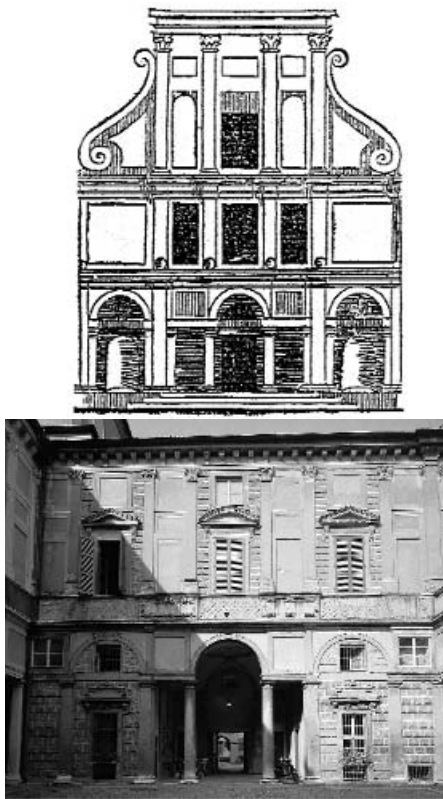


Fig. 5 e 6. La facciata del Tempio Bislungo (seconda versione) del Quinto Libro di Serlio, confrontata con la facciata della corte interna al cremonese palazzo Affaitati.



Fig. 8. Un frammento della planimetria del Casino del Giacinto a Sabbioneta (J.Chafiron, 1687, Milano).

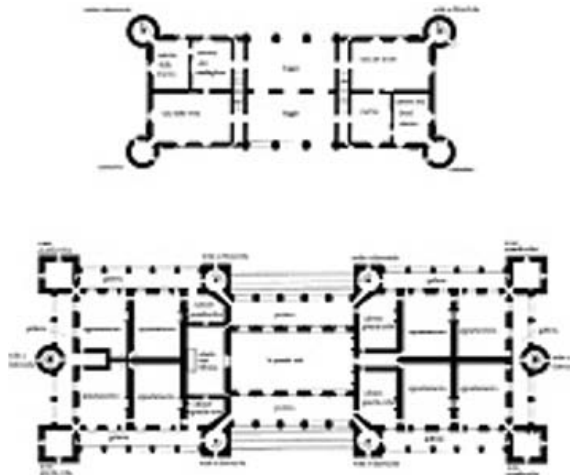


Fig. 7. Le planimetrie della palazzina di Marmirolo e del castello parigino di Madrid.

Marmirolo, presso Mantova (1592-1595), che rievoca quella del castello parigino di Madrid (1527) (fig.7) – oltre a quella della villa fiorentina di Poggio a Caiano –, a quella del palazzo di Ludovico Schizzi di Casteldidone (Cremona, 1596), che rievoca quella delle *Inventions* di Du Cerceau della metà del secolo, a quella del già citato palazzo Affaitati di Grumello cremonese (1597), che rievoca (in parte) quella del castello francese di Villers Cotterets (1532), e a quella del celebre Casino del Giacinto di Sabbioneta (1582), che rievoca nuovamente quella del castello parigino di Madrid, già indicato quale residenza di caccia del sovrano francese (fig.8).

In altre parole, questi architetti cremonesi paiono conoscere, simultaneamente, i disegni della versione francese del Quinto e quelli inediti dell'Ottavo e Sesto Libri di Serlio, oltre ai rilievi che verranno impiegati dal Du Cerceau, per la stampa delle sue conosciutissime *gravures*. Per tentare una prima spiegazione logica di quanto esposto, possiamo affermare che entrambi i personaggi indicati, cioè Sebastiano Serlio e Jacques Androuet Du Cerceau, si trovavano, nello stesso periodo, sotto la protezione della sorella del re di Francia, Margherita di Navarra, la libertina magistralmente tratteggiata da Lucien Febvre<sup>2</sup> nel suo celebre volume. E quindi, possiamo cercare di comprendere lo strano motivo per il quale, Francesco Dattaro, nella corte interna del cremonese palazzo Affaitati, è portato ad esprimersi copiando la facciata di una chiesa (un Tempio Bislungo) per un edificio laico, costruito per un mercante di fama mondiale. Un fatto abbastanza normale, non raro di certo nell'ambito della produzione artistica cinquecentesca. Più raro, invece, secondo chi scrive, il motivo per il quale venga proprio evocato un edificio religioso del Quinto Libro del Bolognese. Nella sola edizione francese di tale volume infatti, come mirabilmente indicato da Manfredo Tafuri, il finale del testo si chiude per tramite di una frase<sup>3</sup> alquanto emblematica, una frase (prudentemente) assente nelle successive edizioni del libro. Altre cose aspettano Serlio, forse di maggior comodo e contentezza alla maggior parte degli uomini. Sebastiano, che sta per dedicarsi alla stampa del Sesto volume dedicato agli edifici civili (le "altre cose"), afferma quanto esposto relativamente al suo precedente libro dedicato alle chiese, il Quinto. Un'affermazione che gli studi tafuriani (e non) hanno posto a fianco di una presunta spiritualità del Bolognese, visto come inserito nell'ambito della cer-

chia di Margherita di Navarra, spirito libero ed orientato (anche) verso alcune manifestazioni di fede paolina. In altri termini: per il vero cristiano, il vero tempio divino non coincide necessariamente con la chiesa, in un certo senso con il Tempio bislungo indicato, ma con il cuore dell'uomo. Quanto detto appare molto proficuo, in seno alle nostre ipotesi circa la presenza di un possibile circolo cremonese vicino all'Evangelismo. Al fine di dimostrare tale tesi, dobbiamo introdurre una premessa. In quanto, i membri della famiglia Dattaro (cioè Francesco e suo figlio Giuseppe) hanno una conoscenza diretta dei castelli francesi del primo Cinquecento, come si dimostra osservando i particolari architettonici dell'indicata palazzina di Marmirolo, che rimandano al castello parigino di Madrid, ma che sono assenti nel trattato di Du Cerceau che lo rappresenta.

Inoltre, i Dattaro possiedono una conoscenza diretta di molti dei fogli inediti di ben due libri di Serlio (il Sesto e l'Ottavo), delle numerose tipologie dei Templi bislunghi della versione francese del Quinto Libro, oltre che delle planimetrie redatte dal francese Du Cerceau, dell'alzato realizzato del portale del Grand Ferrare, delle misure delle basi di Ancy-le-Franc, e dell'ironia nell'uso serlianesco degli ordini, sin dalla metà del Cinquecento. In altre parole per poter conoscere, assieme, tutto questo insieme di sperimentazioni, pensiamo, gli stessi Dattaro devono essere venuti in contatto con personaggi molto vicini al circolo eterodosso della sorella del re di Francia, quella indicata poc'anzi. Al punto che la frase finale del Quinto volume di Sebastiano Serlio, scritta proprio nel periodo durante il quale la sorella del re elargiva contemporaneamente la sua protezione verso il Bolognese e verso il trattatista francese, pare essere stata "riletta", magari ironicamente, nell'ambito del progetto per le facciate della corte interna del cremonese palazzo Affaitati. Se altre cose aspettano il Serlio, di più contentezza e comodità per gli uomini, significa che le chiese, e quindi il Tempio bislungo, non sono necessariamente così importanti. Che si possono, in altri termini utilizzare, anche per comporre (artisticamente) le facciate di un edificio laico, dedicato ad una famiglia di mercanti di grande valore. A conferma di questa lettura, vengono numerose altre considerazioni, che evocheremo di seguito. Dapprima, sicuramente, la mentalità del celebre umanista e vescovo di Alba Gerolamo Vida, che sapientemente Manuela Morresi<sup>4</sup> ha posto a fianco delle ironie caratterizzanti l'architetto francese Philibert de l'Orme, anch'egli probabilmente legato a manifestazioni di fede paolina: sempre si diverte (il Vida) ad alludere a ciò che gli antichi hanno detto, e a dire con parole identiche, cose molto diverse. Per tramite dei fratelli Giulio e Antonio Campi, l'artista Vida (come lo chiamava André Chastel) concretizza in pittura (in quanto committente della sistemazione dell'edificio), il suo poema riguardante la vita di Cristo, nella chiesetta cremonese di Santa Margherita (1547), divertendosi, alludendo agli antichi. Secondo il Novati<sup>5</sup>, Gerolamo conosce direttamente Francesco I re di Francia, fratello di Margherita, mentre l'architetto cremonese Antonio Melone (che dialoga direttamente col sovrano, e

<sup>1</sup> Si veda, a tale proposito: A. Falliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Palazzina del bosco e altre opere*, Cremona 2003, pp. 193-231.

<sup>2</sup> L. Febvre, *Amour sacré, amour profane*, Paris 1996.

<sup>3</sup> M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, p. 107

<sup>4</sup> M. Morresi (a cura di), A. Blunt, *Philibert de l'Orme*, Milano 1997, p. 181.

<sup>5</sup> F. Novati, *Archivio Storico Lombardo*, Anno XXV-XXVI, Fasc. XX-XXI, 1898-99, pag. 22



che viene stimato da quest'ultimo per le sue virtù di architetto) assieme all'ebanista Evangelista Sacca ed allo stesso Francesco Dattaro, suggeriranno (forse) le forme impiegate come sfondi lacunari in Santa Margherita, presso le logge del parigino castello di Madrid (fig.9), oltre all'interpretazione eccentrica del Belvedere bramantesco, ripresa al secondo livello del chiostro degli Umiliati, ma suggerita (anch'essa) dai cremonesi, per la conclusione del citato castello parigino. (fig.10)

Nel segno di reali frequentazioni tra la cerchia umanistica cremonese, e l'entourage architettonico e culturale del re di Francia.

Infatti, secondo Antonio Campi<sup>6</sup> il Vida è in contatto con il letterato Gerolamo Fondulo di Cremona, precettore del figlio del re di Francia, il Delfino Francesco. Quest'ultimo, secondo lo Zava, ammirava le virtù di Gerolamo Vida nell'ambito dell'arte poetica ed in quello dell'amministrazione dello Stato. E proprio al Delfino Francesco, Gerolamo Vida dedicherà la pubblicazione parigina del suo *Poeticorum* (1527) per i tipi di Robert Estienne. Ma ancora, Gerolamo Vida veniva citato dal celebre traduttore del Vangelo, il francese Etienne Dolel, ed era in contatto con il celebre Giberti, negli anni del suo soggiorno romano. In ogni modo, a Cremona il Vida è affiancato da Antonio Maria Zaccaria, religioso capace di rivisitare la figura di San Paolo e di grandi slanci verso la spiritualità evangelica, oltre che dal religioso responsabile di Sant'Abbondio, Jacopo Gadio, e dal noto abate ed architetto di San Pietro al Po, Colombino Rapari.

#### LA PITTURA DI BERNARDINO GATTI E DI GIULIO CAMPI

È sulla figura di quest'ultimo abate, in particolare, che apriremo le nostre considerazioni. Infatti, quest'uomo commissiona al pittore Bernardino Gatti, la *Natività* che ancora oggi risulta conservata nell'omonima chiesa.

Colombino Rapari non è che un grande amico del Vescovo di Alba, oltre ad essere preposto presso la bolognese San Giovanni in Monte verso la metà del secolo, vale a dire nella città per la quale si ipotizzano – secondo il Tafuri<sup>7</sup> – i primi contatti tra Serlio, Achille Bocchi e Giulio Camillo Delminio. Quest'ultimo, secondo la storiografia in contatto con Marco Antonio Flaminio, permette di ipotizzare ulteriori tangenze tra Serlio ed i cremonesi. Infatti, il Flaminio è in relazione con il cardinale cremonese Francesco Sfondrati, parente del celebre (e primo) committente importante di Francesco Dattaro, cioè il cavalier Lorenzo Sfondrati. Che le affinità tra le opere cremonesi concepite intorno alla metà degli anni Quaranta, siano semplicemente il frutto di una coerente presenza di un circolo eterodosso, nella città lombarda? Un punto fermo: l'analisi dei particolari delle opere indicate (come l'utilizzo serlianesco degli ordini architettonici), lascia supporre la mano di un solo autore. Anche se si potesse dimostrare l'estraneità dei Dattaro (a volte rimessa in discussione dalla storiografia), resterebbe l'enorme lavoro di comprensione della spiritualità di tutte le personalità indicate, per poter giustificare tale orienta-



Fig. 9. Confronto tra le decorazioni delle logge del castello parigino e quelle delle volte di Santa Margherita, a Cremona.



Fig. 10. Confronto tra il terzo livello del castello parigino, ed il secondo livello del chiostro di Sant'Abbondio.



mento verso l'Evangelismo. Committenze, pittori – ad esempio la famiglia Campi –, umanisti e letterati, stuccatori, valgono tutti come possibili indicatori di manifestazioni stilistiche.

La stessa sorella della pittrice Sofonisba Anguissola, Lucia, ha infatti eseguito un ritratto del collega più vicino a Francesco Dattaro, cioè Benedetto Ala; un personaggio in fitto rapporto epistolare con Gerolamo Vida, che avvalorava le ipotesi sulle frequentazioni cremonesi, orientate verso l'evangelismo femminile di Anna d'Este e Margherita di Navarra. Nel 1551 Giovanni Musonio pubblicava, infatti, il suo poema *Apollo Italicus*, nel quale menzionava proprio l'Anguissola, Partenia Gallerati ed Olimpia Morato. La nostra attenzione potrebbe quindi spostarsi verso lo stuccatore G. Battista Cambi, colui che sposa la nipote prediletta del Vida, tale Antea Ocasali, e che è definito come eretico, nel maggio del 1552, da Giovan Battista Charino? Il Bombarda dovrebbe venire rinchiuso nel Castello perché, si legge nell'atto, risulta un "seguace di Lutero"<sup>8</sup>. Ma basta veramente tale accusa per farci pensare allo stuccatore cremonese, quale personalità eterodossa, vicina ai commenti del bolognese Serlio?

Del resto, sembra evidente che non possiamo pensare un Colombino Ripari, un Gerolamo Vida o uno Jacopo Gadio, come responsabili di tutte le invenzioni cremonesi degli anni Quaranta: se non altro per fondamentali ragioni politiche. Come potrebbe, l'abate di San Pietro al Po, testimoniando una sua precisa linea di condotta nell'ambito della rappresentatività architettonico-culturale della sua prepositura cremonese, fornire delle idee – o peggio, lasciarsi indicare dei disegni – da altri rappresentanti della stessa religiosità cittadina? E quale, tra i tre signori indicati, avrebbe avuto il "coraggio" di scherzare pesantemente con le opere di Giulio Romano (pensiamo ai fauni dal sesso bene evidenziato, quali mensole di gronda

<sup>6</sup> Maria Luisa Ferrari, *San Sigismondo di Cremona*, Cremona 1974, p. 39.

<sup>7</sup> M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, p. 98

<sup>8</sup> A. Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Palazzina del bosco e altre opere*, Cremona 2003, p. 238.



Fig. 11. Bernardino Gatti, *La Natività*, chiesa di San Pietro al Po, Cremona.



Fig. 12. Giulio Campi, *Madonna con bambino e i Santi Nazario e Celso* (particolare), chiesa di Sant'Abbondio, Cremona.

Fig. 13-14. Giulio Campi, *Madonna con bambino e i Santi Nazario e Celso* (particolari), chiesa di Sant'Abbondio, Cremona.



del palazzo cremonese degli Affaitati), e di lasciarsi ardentemente influenzare dalla spiritualità eterodossa di un Sebastiano Serlio? L'abate Rapari, per tornare al nostro esempio, si lascia rappresentare da Bernardino Gatti, nel dipinto della *Natività* – 1557 –: osserviamo questo dipinto tenendo presente che, vista la presenza dell'abate, la stessa idea del quadro può essere stata cospicuamente influenzata dallo stesso (fig.11).

San Pietro pare semplicemente spostarsi di qualche metro: da personaggio di sfondo, posto di profilo, egli diviene (quasi posto di tre quarti) il Fondatore della Chiesa. Mentre Rapari sembra, nei tratti del volto, la versione semplicemente "spostata" del popolano che sta di fianco all'uomo che abbiamo osservato divenire San Pietro. Ma sia il personaggio di sfondo che il Rapari, ci appaiono compostamente abbracciati al cospetto di Gesù, così come nell'ambito dello sfondo, gli stessi due personaggi molto simili, rispettivamente, a questi ultimi, stavano simpaticamente dialogando. Questo delicato abbraccio (dialogo) potrebbe indicare delle affinità tra il Fondatore della Chiesa e il "fondatore" della chiesa di San Pietro al Po: potrebbe, quindi, essere rivelatore della volontà di ricostruire una nuova Chiesa fondata sul Vangelo, sull'insegnamento dello stesso Gesù. Ma visto che il fondatore della Chiesa, così come lo stesso abate, non sono che due personaggi di sfondo, due uomini del popolo, possiamo persino arguire che il messaggio del dipinto assuma connotazioni di fede paolina: *Vos enim estis templum Dei vivi*. In ognuno di noi si nasconde il vero tempio divino, in ognuna delle nostre anime si nasconde la possibilità di rifondare una nuova Chiesa: Rapari come San Pietro, cioè un uomo tra i tanti che diventa il padre della nuova corrente spirituale orientata verso l'Evangelismo. Forse in linea con la corrente dell'Evangelismo, Bernardino Gatti accetta la sfida imposta dall'abate? Proviamo a spostare il nostro campo di indagine e ad introdurre alcune considerazioni circa il pittore Giulio Campi.

Vale la pena di osservare meglio il dipinto di Giulio che rappresenta la *Vergine con il bambino e i Santi Nazario e Celso*, attualmente posto nella chiesa di Sant'Abbondio, per avanzare un'ipotesi della quale non nascondiamo la fragilità. Sappia-

mo infatti che secondo la tradizione cristiana, in Maria si può riconoscere il volto del figlio. In effetti, il volto di Maria, com'è naturale, assomiglia molto a quello del bambino che porta nelle mani un piccolo frutto (fig.12). Tuttavia, sembra che Giulio Campi abbia preso alla lettera la tradizione indicata, permettendosi una notevole distanza dalla stessa, ironicamente: anche i piccoli putti ai piedi dei Santi Nazario e Celso, sembrano gli stessi Santi nella versione fanciullesca. Le affinità si notano nelle forme delle teste, nei tratti somatici dei volti – si noti il labbro superiore sporgente del putto con i capelli ricci –, nelle pettinature. (figg. 13 e 14) Se approfondita, questa potrebbe essere una indicazione per indagare la spiritualità di Giulio Campi?

È vero che i due putti sembrano rimandare a delle invenzioni lagunari di Tiziano, così come uno dei due santi evoca un ritratto di giovane prodotto da Raffaello e Giulio Romano (Lugano, coll. Thyssen, Bornemisza): in ogni modo il celebre Tiziano, inserito nella triade Aretino-Sansovino-Tiziano, non farebbe che avvalorare le nostre ipotesi.

Per avere una possibile conferma circa gli orientamenti spirituali di Giulio Campi, basta pensare alle mirabili riflessioni di Bram de Klerck<sup>9</sup>, riguardanti i legami tra il Campi indicato ed il Barnabita Pietro Paolo d'Alessandro.

Un primo bilancio: i due pittori Giulio Campi e Bernardino Gatti, sembrano volerci dimostrare la loro abilità tecnica, dipingendo ed immaginando (nelle tre dimensioni) gli stessi personaggi visti di profilo, di tre quarti, ecc... Secondo chi scrive, tutto questo non significa che questi pittori volessero dimostrare una loro superiorità artistica, tecnica, rispetto ai concorrenti del tempo. Né significa che osservando i dipinti di Michelangelo, o quelli del Pontormo, o di qualsiasi altro artista, noi non ritroveremo dei volti disegnati "alla maniera" del Pontormo o del Buonarroti. Nella realtà del Cinquecento cremonese, la verità sembra ritrovarsi nella seguente considerazione: tali virtuosismi potrebbero coinvolgere le riflessioni spirituali dell'abate ed architetto Rapari, o quelle di Giulio Campi. Sarebbero, in altri termini, parte di una volontà espressiva di *contenuto*, non meramente legata ad un discorso estetico, di rappresentazione pura. Quindi, tali considerazioni si legano alla riflessione che Francesco Dattaro effettua nella personalissima lettura della frase di Serlio, nella corte cremonese del palazzo Affaitati, evocando la facciata di una chiesa per un edificio laico.

#### IL NOSTRO ASSUNTO: UNA SINTESI SERLIANESCA E UNA MESCOLOLANZA CREMONESE

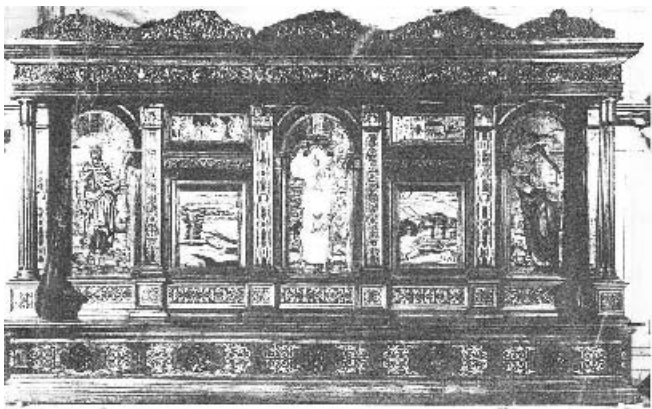
Sembra corretto affermare che i numerosi rimandi dei volti posti in situazioni spaziali sempre mutevoli, nell'ambito delle pitture del Gatti e dei Campi, così come quelli alle facciate – i "volti" degli edifici – disegnate da Serlio, nell'ambito degli edifici cremonesi firmati dai Dattaro, risultano connessi tra di loro, permettendo una mescolanza cremonese che possiamo interpretare come



una vera e propria sintesi delle idee di Sebastiano Serlio. Tuttavia, la maniera degli artisti cremonesi che abbiamo evocati, pare risultare leggibile come una sorta di compresenza di alcune delle parole di architettura derivate dal trattato del Bolognese, ed alcuni riferimenti al primo Rinascimento cremonese, che chiameremo arcaici. Ne consegue una possibile lettura dell'opera dei nostri architetti, pittori e scultori cremonesi, alquanto interessante.

### Una sintesi in opera d'ebanisteria

Prendiamo, a solo titolo di esempio, i celebri ebanisti Paolo e Giuseppe Sacca, nell'ambito del loro Arcibanco di San Sigismondo – 1540 –. Partiamo da un'importante considerazione circa l'invenzione del secondo livello del chiostro di Sant'Abbondio ripresa, forse proprio da Evangelista Sacca, nell'ambito dell'ultimo livello del parigino castello di Madrid. Le proporzioni dell'Arcibanco (fig.15) rispettano alla perfezione quelle del chiostro cremonese nel secondo livello, impiegando un capitello dell'ordine maggiore che divide esattamente a metà la specchiatura posta a fianco dello stesso, come avviene a Parigi per le tavole del castello disegnate da Du Cerceau<sup>10</sup> (fig.10). Ma l'opera che stiamo analizzando nasconde persino una citazione della copertina del Terzo Libro di Sebastiano Serlio; verso il 1540 Paolo Sacca, così come suo figlio Giuseppe ed il suo parente Evangelista, riconoscono ed evocano, sia le eleganze matematiche del chiostro cremonese, sia le raffinatezze manieriste dei libri di Serlio. Non solo: nella sovrapposizione dei due archi dell'ordine minore, i Sacca sembrano fare sicuro riferimento al Tempietto del Cristo Risorto, opera cremonese intrisa di alcuni bramantismi, già indicati dalla storiografia.



In altre parole, nell'opera dell'Arcibanco, i Sacca propongono una sorta di *summa* del primo Rinascimento cremonese, mescolata a citazioni di Sebastiano Serlio. In questo caso, profittando di un atteggiamento del tutto identico, rispetto a quello degli architetti Dattaro, i Sacca propongono una sintesi di arcaismi, evocando il Serlio; così come i Dattaro propongono una sintesi di serlianismi, evocando anch'essi diversi arcaismi isolati – pensiamo alla planimetria di Marmirolo, che rimanda ai disegni di Giuliano da Sangallo, o ai capitelli quattrocenteschi della serliana di San Pie-

tro al Po –. A questo punto sorge legittima una domanda: ma è proprio vero che i rimandi spaziali dei volti disegnati dai pittori Campi e da Bernardino Gatti, non hanno una funzione meramente espressiva, bensì di contenuto? Sono esistiti altri esempi, nel nostro passato, di questo genere? E se sì, quali funzioni hanno assunto rispetto alla ricostruzione da noi proposta? Sono rimasti casi isolati, oppure, sono esistite delle sintesi di numerose evocazioni, anche nel passato, in un solo contesto cittadino, in un solo insieme di opere? Per rispondere a questi interrogativi, nei limiti di questo articolo, dobbiamo forzatamente ripercorrere rapidamente le nostre informazioni.

### IMMAGINAZIONE SPAZIALE NELLA SCULTURA E NELLA PITTURA, DALL'ANTICA GRECIA A DEGAS

Naturalmente, persino al di fuori della realtà cremonese del XVI secolo, possiamo ritrovare molti esempi di riferimenti ad opere rappresentate, prima bidimensionalmente, poi tridimensionalmente (e viceversa), senza tuttavia giungere alla pregnanza contenutistica che l'espressività da noi evocata, pare assumere. Proviamo a dimostrare quanto esposto per tramite di alcuni esempi, ritornando momentaneamente alla chiesa cremonese di San Pietro al Po. Nella facciata della chiesa cremonese, un oculo posto al di sopra di uno degli ingressi laterali dell'elevazione, rappresenta il bassorilievo del volto di San Pietro. Ebbene, all'interno della stessa chiesa, come abbiamo precedentemente osservato, il dipinto di Bernardino Gatti della Natività, rappresenta lo stesso Santo nella versione bidimensionale. (figg. 16 e 17) Solo che il Gatti, secondo quanto ribadito da chi scrive in altra sede, non si limita ad una sola visione del personaggio in questione: egli lo rappresenta sia di tre quarti che di profilo. Se a queste due visioni aggiungiamo il profilo dell'oculo citato qui sopra, possiamo giungere alle tre dimensioni, ed immaginare completamente, nello spazio reale, il volto di San Pietro così come veniva rappresentato nella Cremona del Cinquecento. Siamo quindi passati, in questo particolare caso nello stesso momento storico (visto che l'oculo ed il dipinto risultano più o meno contemporanei), dalla rappresentazione bidimensionale (quella motivata da ragioni di contenuto) a quella del bassorilievo.

In un certo senso (secondo chi scrive) indirettamente, l'oculo scolpito sopra l'ingresso laterale della chiesa di Cremona, giustifica il diverso ruolo del volto di San Pietro, quello dipinto (a nostro parere) per ben due volte, dal pittore Bernardino Gatti.

Il secondo caso che analizziamo è relativo ad una stampa di Marcantonio Raimondi, prodotta nel Cinquecento. Si tratta di celebri stampe riprese da opere di Giulio Romano, che dovevano illustrare i sonetti lussuriosi di Pietro Aretino, rappresentando più o meno ironicamente, gli atti dell'attività sessuale umana. Ebbene, una delle immagini di queste stampe (Undicesima posizione, Vienna, Albertina), necessariamente bidimensionali, sembra perfettamente copiata (specchiata) da un bassorilievo presente sopra un frammento di taz-



Fig. 16. Immagine di San Pietro nel dipinto di Bernardino Gatti, della *Natività*, chiesa di San Pietro al Po.

Fig. 17. Tondo della facciata cremonese di San Pietro al Po: immagine di San Pietro.



Fig. 15. Paolo e Giuseppe Sacca. Arcibanco della chiesa di San Sigismondo, 1540, Cremona.

<sup>9</sup> B.de Klerck, *Images and Devotion*, Amsterdam 1999, pp 11-19, pp. 148-149.

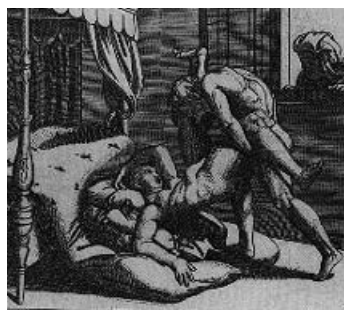
<sup>10</sup> Nota che Jean Marot sembra coincidere con Du Cerceau, solo per l'elevazione sud del British Museum: i capitelli dell'ordine maggiore non tagliano la specchiatura, per una semplice questione di scelta del punto di stazione della prospettiva, erroneamente chiamata *élévation*. Ma la diagonale sulla quale viene posta la base dei capitelli, coincide con la mezzera della specchiatura rientrante – come per Jean Marot la specchiatura è rientrante –, e con il limite dello spessore delle aperture. M.Chatenet, *Le château de Madrid*, Paris, 1987, p.196, fig.13.





Fig. 18. Frammento di tazza romana, Arezzo.

Fig. 19. Stampa dell'Undicesima posizione, Vienna, Albertina.



za dell'antica Roma, ritrovato ad Arezzo (figg. 18 e 19)

Si tratta di un'opera alquanto interessante. Le affinità si considerano nella posizione delle membra dovuta all'amplesso dei due personaggi: il braccio dell'uomo e il corpo rialzato della donna, la testa lievemente reclinata della donna, la posizione del personaggio maschile in piedi, sono alcune delle caratteristiche presenti anche nella stampa "lussuriosa". Persino in questo caso sembra evidente che quanto è accaduto risulta perfettamente normale: il Cinquecento rivisita l'Antico, tentandone una critica già ampiamente considerata nell'ambito della produzione scientifica contemporanea. In ogni modo, pare maggiormente interessante il fatto che uno stesso motivo, una volta rappresentato in rilievo possa divenire, dopo le aggiunte delle ombreggiature sapientemente riprodotte, un motivo bidimensionale, pronto per una riproduzione a stampa.

Continuiamo con la pittrice Sofonisba Anguissola, analizzando a questo punto, un passaggio del ritratto di profilo a quello di tre quarti: è possibile, in pratica, che la ritrattistica di Sofonisba erediti dei disegni da Giulio Campi, e che "congelì" per sempre tale forma nell'ambito dei suoi autoritratti. Una testa femminile di profilo, attribuita allo stesso Giulio Campi – *Uffizi, n.2091 f* – ricorda il volto degli autoritratti di Sofonisba (Boston, Museum of Fine Arts, Autoritratto in miniatura).

Le affinità riguardano (figg. 20 e 21) le pettinature, il disegno arrotondato dei volti, le guance paffute, il disegno dei nasi, i grandi occhi aperti e l'espressione generale, le labbra e la forma dei padiglioni auricolari, la zona del mento.

Fig. 20. Sofonisba Anguissola, autoritratto, Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 21. Giulio Campi, ritratto femminile, Uffizi n.2091 f, Firenze.



La testa del Campi è datata al 1530 circa, mentre Sofonisba risulta allieva di Bernardino Campi – che forse non è nemmeno parente di Giulio – dal 1546. Qualcosa può essere trapelato, da Giulio verso Bernardino, per finire tra le carte di Sofonisba. Spiegheremmo così la scelta delle vaghe somiglianze per la rappresentazione dei personaggi nei dipinti di Sofonisba: si tratta, come nel caso dei Campi, dei Dattaro, di una famiglia cremonese molto unita di artiste, di pittrici.

Addirittura, lo studioso Flavio Caroli<sup>11</sup> affermò che osservando i ritratti delle famose sorelle cremonesi, sembrava sempre di trovarsi di fronte allo stesso personaggio. Vengono alla mente, ma solo per coincidenza relativa a queste pittrici figlie di Amilcare Anguissola (dai nomi coincidenti con quelli che la famiglia Barca possedeva nell'antichità), le considerazioni del Bandinelli<sup>12</sup> circa le

<sup>11</sup> AAVV, *Sofonisba Anguissola*, Milano, 1994, pp. 47-56.

<sup>12</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 2001, p. 208.



Fig. 22. Cameo di Ottavia, Parigi.



Fig. 23. Cameo di Livia, Aja, Koninklijk, Penningkabinet.

espressioni artistiche di età augustea, con inestricabili problemi di identificazione dei vari personaggi della casa Giulio-Claudia, nell'antica Roma: si vedano, a tale proposito, i due camei rappresentanti Ottavia sorella di Augusto e sua moglie Livia (figg. 22 e 23). Torniamo indietro nel tempo, sino all'antica Grecia ed all'antica Roma.

Il quinto esempio interessante che considereremo, riguarda la statua di Oreste ed Elettra dell'antica Roma, conservata al Museo Nazionale di Roma (figg. 24 e 25). Il volto di Oreste, nel disegno e nella forma delle labbra, in quelli del naso, della fronte e della pettinatura, così come negli occhi e nel mento, ricorda da vicino il greco profilo di Achille, dipinto dal pittore di Achille, al di sopra di un'anfora del Museo gregoriano Etrusco del Vaticano. Il caso è assolutamente normale, visto che la statua presa in considerazione è relativa al periodo maggiormente eclettico della storia dell'arte romana. Parafrasando la lettura che Leon Battista Alberti propone di Vitruvio, potremmo persino dire che, come il linguaggio del trattato relativo al celebre architetto romano, la statua di Oreste non appartiene né all'antica Grecia, né alla Roma dello splendore. Per ovvie ragioni, trascureremo in questa sede il fatto che i due personaggi rappresentati, cioè quelli di Oreste ed Achille, non coincidano assolutamente – ovviamente – come una sola personalità. Tuttavia, nell'ambito della nostra esposizione, osserviamo che esistono reali affinità, alquanto interessanti: ci troviamo innanzi il passaggio dalle due alle tre dimensioni, questo è ovvio e facilmente comprensibile. Ma non solamente: da un profilo, al fine di poter giungere alle tre dimensioni di un volto, abbiamo dovuto imma-

Fig. 24. Oreste, Museo Nazionale di Roma.

Fig. 25. Vaso del pittore di Achille, part. di Achille, Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano.





ginare tutti i tratti dello stesso personaggio in questione. È facile pensare che dello stesso volto, dovevano esistere altre rappresentazioni, magari tridimensionali, oppure ancora bidimensionali ma non di profilo, cioè di tre quarti o similari.

Il sesto caso che analizziamo riguarda due statue, molto belle ed affascinanti. Una è datata all'antica Roma, l'altra è la celebre *danzatrice di quattordici anni* del pittore impressionista francese, Edgar Degas (Musée d'Orsay di Parigi). La statua romana è conservata a Berlino, nello Staatliche Museen: si tratta di un ritratto femminile proveniente dal Lazio (figg. 26 e 27, 28).

Anche in questo caso, le affinità si osservano nei tratti somatici del volto, quindi nella fronte, oltre che nella forma e nella dimensione della scatola cranica (presa in considerazione da Flavio Caroli, com'è noto, nel caso della danzatrice francese). L'esempio in questione ci dimostra un riferimento puntuale (o solamente possibile), ad un modello determinato, cioè non tanto una volontà di immaginazione. In questo caso, infatti, siamo innanzi due statue, entrambe riprodotte nelle tre dimensioni. Analogo a questo caso, il seguente riguarda la somiglianza di tre volti: quello della statua dell'Efebo di Pompei, quello dell'Antinoo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e quello dell'Athena Lemnia di Dresda o di Bologna (figg. 29 e 30, 31).

Un fatto, ancora una volta, assolutamente normale: l'età di Adriano esprime una scultura che venne definita da Toynbee, l'ultimo capitolo dell'arte greca classica. Le affinità si notano nell'espressione, nella forma del naso, delle labbra, del mento, degli occhi, della fronte, del collo, e dei capelli (in parte).

Vogliamo aggiungere un esempio minore, ma comunque interessante circa il passaggio dal ritratto frontale a quello di profilo, tornando indietro nel tempo. Una moneta d'oro dei Galli Parisii, conosciuta sulla celebre *Ile de la Cité* di Parigi, ricorda la testa di Atena riprodotta sopra un medaglione conservato all'Ermitage di Leningrado (figg. 32 e 33). La testa di Atena è stata datata al 300 o 400 a.C., mentre la moneta parigina sembrerebbe databile dal periodo di insediamento della popolazione presso l'*Ile*, cioè – almeno – dal 300 a.C. Una volta ammesso che la testa dei Parisii appare alquanto stilizzata rispetto a quella di Atena, le affinità tra le due opere riguardano: il taglio degli occhi, la grandezza e la forma delle pupille e dell'iride, il rapporto tra le dimensioni della capigliatura mossata rispetto a quelle del volto (in termini di occupazione della superficie tonda disponibile), e la fascia posta tra i capelli e la fronte, oltre al collare sottostante.

Questo significa, naturalmente, che i Galli Parisii hanno osservato opere di oreficeria dei Greci, come ormai da tempo è stato sottolineato da Pierre Lévêque<sup>13</sup>. Tuttavia questo significa, allo stesso modo, che gli autori in questione erano in grado di passare da bassorilievi di volti rappresentati di fronte, a bassorilievi rappresentati di profilo.

Veniamo ad un esempio di affinità tra il Quattrocento e l'antica Roma: l'Annunciazione di Dona-



Fig. 26. Ritratto femminile romano (Lazio), Staatliche Museen, Berlino.

Fig. 27-28. *Danzatrice di quattordici anni*, Edgar Degas, Musée d'Orsay, Parigi.



Fig. 29. Statua di Athena Lemnia, Dresda.

Fig. 30. Statua di Antinoo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Fig. 31. Statua di Efebo, Pompei.

tello (Firenze, Santa Croce), presenta il volto (di tre quarti) di uno dei due ritratti, alquanto vicino a quelli (posti di profilo) rinvenibili tra la folla del trionfo nell'Arco di Tito (oltre a ricordare la prudenza del Rossellino posta a Londra, e persino certe forme sansoviniane che osserveremo tra qualche riga). Le affinità riguardano il taglio degli occhi, la forma del naso e delle labbra, le guance, i padiglioni auricolari e, in parte, la pettinatura. (figg. 34 e 35) L'Annunciazione, come già è stato



Fig. 32. Atena, Ermitage, Leningrado.

Fig. 33. Moneta dei Galli Parisii, Parigi.



Fig. 34. Donatello, *Annunciazione*, Firenze.

Fig. 35. Arco di Tito, Roma, particolare.

<sup>13</sup> P. Lévêque, *La civiltà greca*, Torino, 2002, pp. 497-505.



Fig. 36. Statua di Volcaciuss, Ostia, Museo.

Fig. 37. Sandro Botticelli, Primavera, Mercurio (part.), Uffizi.



Fig. 38. Arco di Tito, Roma, particolare.

Fig. 39. Jacopo Sansovino, Tomba Giustinian, San Francesco della Vigna, Venezia.



ribadito dalla storiografia, appare classicheggiante, successiva ad un viaggio romano effettuato da parte del proprio autore.

E ancora, il ritratto del giovane Volcaciuss di Ostia presenta affinità con il Mercurio della Primavera del Botticelli. Pettinature, mento e naso, taglio degli occhi, forma delle labbra, sono alcune delle palesi somiglianze esistenti tra i due ritratti. In questo caso, partendo da una forma tridimensionale, siamo giunti ad una bidimensionale, pittorica (figg. 36 e 37). Persino un ritratto dell'arco di Tito riporta all'opera sansoviniana in San Francesco della Vigna, a Venezia (figg. 38 e 39). Qui, Jacopo Sansovino ci sembra veramente degno di trasformare Venezia in una Nuova Roma.

#### CONCLUSIONI. IL SARCOFAGO ROMANO DI PUBLIUS PEREGRINUS È UN'OPERA DI SINTESI?

Ancora nell'ambito dell'antica Roma (figg.40 e 41), possiamo notare una sorta di comune filellenismo nelle statue di Demetra (Roma, Museo Nazionale) e di Diana (arco di Costantino). Così, il volto di Marco Aurelio del celebre monumento equestre, pare vicino a quello di un personaggio minore dell'arco di Costantino (figg.42 e 43).

Ma esiste un esempio d'opera del passato che, come l'Arcibanco di San Sigismondo e come le opere d'architettura cremonesi, costituisca una

Fig. 40. Statua di Demetra, Roma, Museo Nazionale.

Fig. 41. Diana, part. dell'arco di Costantino, Roma.

Fig. 42. Marco Aurelio, particolare dal monumento equestre, Roma.

Fig. 43. Arco di Costantino, Roma, particolare.



Fig. 44. Sarcofago di Publius Peregrinus, Museo Torlonia, Roma.

sorta di sintesi assolutamente formale, relativa ad un certo repertorio figurativo? E se sì, a partire da quali motivazioni risulta generato? Un buon esempio ci sembra essere il sarcofago romano di Publius Peregrinus – fig. 44, Roma, Museo Torlonia –. Il defunto rappresentato dallo scultore di questo sarcofago, differisce, nella maniera della sua esecuzione, dai personaggi dello sfondo. Essi rappresentano una sorta di comune denominatore per le opere commemorative di questo tipo, appunto di sfondo, come sottolineato dal Bandinelli<sup>14</sup>. Tuttavia, proprio per questo motivo, essi rappresentano anche una sorta di sintesi, possibile, di una serie di modelli di volti che abbiamo già incontrati nel corso di questo breve articolo. Si noti il primo ritratto in alto a sinistra, che ricorda quello di Oreste e di Achille dell'antica Grecia. Oppure il volto a destra del defunto, che sembra evocare – sia pur con meno raffinatezza, nei capelli, nelle labbra e nella forma del naso – quello delle statue di Demetra e Diana (figg. 45, 46, 47) che abbiamo appena considerate.

I numerosi casi sin qui analizzati, manifestano l'esistenza di possibili relazioni tra opere diverse tra loro, concepite in ambiti geografici e cronologici molto differenti. Tuttavia, il caso cremonese



Fig. 45. Sarcofago di Publius Peregrinus (part.), Museo Torlonia, Roma.

Fig. 46. Oreste, Museo Nazionale di Roma.

Fig. 47. Sarcofago di Publius Peregrinus (part.), Museo Torlonia, Roma.



<sup>14</sup> R.B.Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano, 2002, p.57.



preso in considerazione dal titolo di questo brano, proprio a fronte di quanto esposto, risulta maggiormente importante per la sua valenza di contenuto, non meramente espressiva: gli scherzi e le sintesi dattariane, le stesse sintesi dei Sacca, le variazioni spaziali dei volti di Bernardino Gatti e di Giulio Campi, sembrano illuminarsi d'una nuova ondata di luce. Una nuova luce del nostro passato, forse ritrovata, pronta per poterci nuovamente interrogare.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano, 2002  
 R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 2001  
 M. Chatenet, *Le château de Madrid*, Paris, 1987

- A. Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Palazzina del bosco e altre opere*, Cremona 2003  
 L. Febvre, *Amour sacré, amour profane*, Paris 1996  
 M. Luisa Ferrari, *San Sigismondo di Cremona*, Cremona 1974  
 P. Lévêque, *La civiltà greca*, Torino, 2002  
 M. Morresi (a cura di), A.Blunt, *Philibert de l'Orme*, Milano 1997  
 F. Novati, *Archivio Storico Lombardo*, Anno XXV-XXVI, Fasc. XX-XXI, 1898-99  
 M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985  
 AAVV, *Sofonisba Anguissola*, Milano, 1994

---

*Alberto FALIVA (1972) si laurea in Architettura con il prof. Howard Burns e con la dr. Monique Chatenet (responsabile in capo del Patrimonio Nazionale francese) nel 2001, presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Il 13 dicembre 2004 riceve il titolo di dottore in Storia dell'arte, da tre anni Cultore della Materia presso la Facoltà di Ingegneria Edile-Architettura di Brescia. Ha partecipato a concorsi internazionali (European) ed a numerose conferenze e presentazioni delle sue ricerche in Francia ed Italia; ha organizzato una esposizione parigina, al Musée National de la Renaissance di Ecoen.*

*La sua esperienza professionale è maturata presso lo Studio di Pierre Louis Faloci (Parigi), presso il collaboratore di Renzo Piano, P.Louis Copat (Parigi), presso lo Studio Guido Canali (Parma), e attualmente presso la Gregotti Associati International di Milano.*