



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Corso di Dottorato in storia, critica e conservazione dei beni culturali

XXXI ciclo

RICERCHE SU ANTONIO CAMPI

Tutor:

Prof.ssa Vittoria Romani

Co-tutor:

Prof. Giovanni Agosti

Dottorando
Giovanni Renzi

A.A. 2017-2018

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO I – UNA TRACCIA PER LA FORTUNA DI ANTONIO	9
CAPITOLO II – DALL’INIZIO A MILANO	
1. CREMONA 1546	49
2. INTORNO ALLE TELE DI BRESCIA: I CAMPI E GIULIO ROMANO	66
3. INTORNO ALLE XILOGRAFIE: ANTONIO E PARMIGIANINO	109
4. GLI ANNI CINQUANTA: TRA ROMA E FONTAINEBLEAU (EPILOGO DI UNA GIOVINEZZA)	131
REGESTO	168
APPENDICE: LA BIOGRAFIA DI ANTONIO NELL’ <i>ACCADEMIA</i> DI DESIDERIO ARISI	273
BIBLIOGRAFIA	283

INTRODUZIONE

Non esiste una monografia scientifica su Antonio Campi. Di qui l'idea di dedicare all'artista, uno tra i protagonisti del secondo Cinquecento in Lombardia, le ricerche del mio dottorato. L'attenzione si è presto indirizzata sugli anni della giovinezza, meno puntellati di dati certi e assai più difficili da ricostruire: prima dell'approdo a Milano, prima che le strade di Antonio e del fratello Giulio si dividano in maniera decisa e solo al primo tocchi «l'apertura verso orizzonti carichi di avvenire»¹; prima, insomma, dell'insorgere di più definiti interessi naturalistici, così bene illuminati, quasi un secolo fa e una volta per tutte, da Roberto Longhi. Non si tratta certo di rivangare dicotomie interpretative che poco aiutano nella comprensione dell'artista (un Antonio manierista e un naturalista, un Antonio pre-caravaggesco e uno, chissà, post-parmigianinesco): si tratta, al contrario, di provare a fare luce sulla prima parte della vita di Campi e cercare di cogliere, tutto intero, il senso di un percorso che procede per arricchimenti e ripensamenti, per innamoramenti e recuperi, ma non assume mai i toni dell'abiura.

Occorrerà però dichiarare, fin dall'apertura, i limiti di un approccio monografico per un artista il cui lavoro è, per quasi metà della carriera, intrecciato a quello del fratello maggiore. E non è solo la necessità di calare il percorso del pittore in un contesto culturale che permetta di comprenderne gli orizzonti e di misurarne gli aggiornamenti. Nel caso di Antonio, qualsiasi tentativo di ricostruzione deve fare i conti con la questione dei rapporti con il fratello Giulio che è, insieme, primo maestro e collaboratore dell'artista per tutta la giovinezza. Il racconto finisce così per assumere, a tratti e quasi inevitabilmente, i toni del romanzo familiare; potrà sembrare, di tanto in tanto, che Antonio quasi scompaia dalla scena mentre il fratello avanza in proskenio: il taglio monografico si sostanzierà allora in un punto di vista da cui guardare al percorso di Giulio, selezionando opere ed esperienze che possano gettare luce sui progressi del fratello minore. Come si può raccontare altrimenti, per fare solo un esempio, l'importanza di Giulio Romano per la formazione di Antonio senza passare in rassegna le occasioni del capobottega nella città dei Gonzaga?

Le imprese condotte in concerto dai due fratelli – per stare alle maggiori: Santa Margherita, le tempere di Brescia, San Sigismondo, Torre Pallavicina: un rosario di occorrenze su cui si sono spaccati la testa in tanti – sono state affrontate senza abdicare a un tentativo di sciogliere le rispettive responsabilità – è condizione indispensabile, per provare a fare chiarezza sulla giovinezza di Antonio – ma cercando di non perdere di vista le concrete pratiche di bottega: i fogli usati da entrambi, i modelli che passano da fratello a fratello, i conti in comune, i disegni dell'uno per dipinti dell'altro, la volontà, nel caso di committenze condivise, di rendere omogeneo l'esito.

È stato subito chiaro, insomma, che non si poteva non tenere in conto, per affrontare Antonio, la dimensione della famiglia-bottega come unità produttiva, solidale persino nella lungimirante strategia di autopromozione sociale: basta vedere la lapide con cui, nel 1584, i figli di Giulio e Antonio celebrano congiunti i fasti della propria dinastia.

Il discorso finisce per allargarsi pure a Bernardino, il quarto Campi di quella generazione, nato però a Reggio Emilia: i suoi eventuali rapporti di parentela con i figli di Galeazzo non sono stati mai chiariti. Eppure gli intrecci con Bernardino, che nella bottega di Giulio svolge parte della propria formazione, sono fittissimi: Antonio lavora con lui, Vincenzo lavora con lui, Giulio lavora con lui. Ma i legami non sono solo professionali: basterà ricordare che nel testamento stilato da Bernardino nel 1571, proprio i figli di Giulio, il primo maestro, saranno nominati eredi universali (anche se le cose, poi, andranno in maniera diversa). Claudio invece, il figlio primogenito di Antonio, sposerà in seconde nozze una nipote di Bernardino Campi².

¹ FERRARI 1974b, p. 113.

² *Regesto* 1985, p. 467, nn. VI.195

Si trattava, quindi, di provare a fare i conti con i Campi senza perdere di vista un approccio anche antropologico, capace di rendere conto degli intrecci tra attività artistica, pratiche di bottega, alleanze familiari. Non potrà essere un caso, insomma, che l'orafo Pietro Campi metta a bottega il figlio Bernardino da Giulio, e che tanto Antonio quanto Vincenzo siano spediti da Giulio, nel primo tratto del loro percorso, a farsi le ossa collaborando con Bernardino: vale a dire, almeno sulla carta, dalla concorrenza. Soccorrono, in questo senso, i modelli delle ricerche condotte da Giovanni Romano a Vercelli tra Gaudenzio, i Giovenone, i Lanino. Qui come lì, infatti, il tema si intreccia a quello della trasmissione dei patrimoni grafici, di generazione in generazione; che, per Cremona, significa almeno ragionare sui fogli che passano di mano sulla linea che da Camillo Boccaccino porta a Bernardino Campi e al Malosso, o da Giulio Campi ad Antonio Maria Viani a Mantova (e di lì, ma per altre vicende, ai Clary-Aldringen in Boemia).

Il materiale grafico di Antonio segue invece un destino diverso. Un nucleo consistente di disegni dell'artista presenta infatti un'attestazione di autenticità redatta di proprio pugno dal figlio Claudio, con ogni probabilità dopo la morte del padre: «Di mano dil Cavagliero Antonio Campo, padre di me Claudio». Lo scopo commerciale dell'operazione è evidente: lo spirito imprenditoriale di Claudio, mercante di professione, avrà avuto facilmente la meglio sulle ragioni del cuore; e come andrà interpretata l'esibizione del titolo di «Cavagliero»: orgoglio, sussiego o marketing? Inizia così, in ogni caso e fin da subito, la dispersione dei disegni di Antonio.

Le scritte di Claudio forniscono però una traccia sicura intorno a cui avviare la ricostruzione del *corpus* grafico dell'artista: una fatica su cui un manipolo agguerrito di studiosi si è impegnato e si impegna a partire almeno dagli anni Settanta. Se anche non manca qualche novità – è emerso, per esempio, un disegno nuovo relativo alla *Madonna della colomba* del 1567; si è chiarito il soggetto di un foglio riferito in passato, a torto, al ciclo delle tempere bresciane –, il lavoro da fare era soprattutto un lavoro di collazione: recuperare le molte proposte, avanzate spesso in sedi disparate, mettere al vaglio i dispareri, agganciare i fogli alle opere e alla cronologia. I tantissimi disegni che punteggiano le note di questo scritto stanno a dire quanto l'analisi della grafica fosse fondamentale per provare a districare imprese complicate, condotte magari in società e senza agganci certi: accade così, per esempio, nei casi di Meda o di Torre Pallavicina. *Si parva licet*, dunque, ancora una volta, «his development studied in his drawings». I modelli autorevoli, più e meno lontani, non mancavano.

Anche su questo fronte, però, i Campi pongono problemi non banali: i fogli che passano di mano in mano, tra fratello e fratello, e i riutilizzi degli stessi modelli, anche a distanza di anni, valgono da allarmi e invitano alla cautela su un utilizzo troppo semplicistico dei disegni per puntellare la cronologia³. Ancora una volta tornano utili i confronti con quanto accade nella bottega di Bernardino Campi, specialista nel riutilizzo di figure e invenzioni; ma che anche in casa di Antonio i disegni siano conservati per decenni lo dichiara, al di là di ogni possibile dubbio, la scritta di Claudio apposta su un foglio di studio relativo alla *Conversione di Saulo* affrescata da Antonio in San Paolo Converso a Milano entro il 1564: era ancora nello studio dell'artista al momento della sua morte, nel 1587. Non ci sono ragioni, del resto, perché accada diversamente, in una società in cui i beni e le invenzioni non si consumano tanto facilmente.

Un'altra sfida che, tra i propositi preliminari, si poneva, era quella di affrontare la figura di Antonio tenendo insieme i diversi ambiti della sua attività: pittore, xilografo, scultore, architetto, letterato. A lavori, per ora, conclusi, non si può tacere che è probabilmente troppo poco, in queste pagine, lo spazio dedicato ad architettura e scultura: nel primo caso per le limitate competenze di chi scrive, nel secondo per la rarità di notizie e di opere che si fatica a sottrarre a una dimensione

³ Il caso limite, in questo senso, è il foglio inv. CA 518 (300 × 209 mm) del Museo Regionale di Teplice: il recto, a matita nera e biacca, spetta a Giulio Campi e si collega a una figura di *Satiro* affrescata in San Sigismondo intorno al 1560; il verso, a matita nera, presenta alcuni studi relativi alla pala dipinta da Antonio per San Barnaba a Milano intorno alla metà degli anni Settanta e oggi a Brera (Reg. Cron. 581): M. Zlatohlávek, in *I segni* 1997, p. 278, n. 98; G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 329-329, n. 138; il fatto che i due lati del foglio fossero schedati autonomamente, da due persone diverse e in due sezioni diverse del catalogo, non aiutava la comprensione di questo punto.

episodica; eppure tanto significative, anche per verificare gli aggiornamenti culturali dell'artista che incidono, in parallelo, sull'attività pittorica.

Un tema ancora preme mettere in rilievo: è diventato, senza che fosse previsto, quasi un *fil rouge* sotterraneo che percorre il testo. L'utilizzo, massiccio e costante, delle stampe come imprescindibili strumenti di lavoro nel laboratorio di Antonio è un dato che emerge con forza se si affronta di filato la produzione giovanile dell'artista: quasi non c'è opera in cui non si riesca a individuare un prelievo, su un repertorio che si è progressivamente allargato, mano a mano che la ricerca proseguiva. A scorrere, a questo punto del lavoro, il registro degli artefici evocati, non manca quasi nessuno tra i maggiori di quegli anni: da Bonasone a Caraglio, da Enea Vico a Giorgio Ghisi, dagli xilografi che lavorano accanto a Parmigianino, ai bulinisti che, sotto l'attenta regia di Primaticcio, faticano per dare diffusione alle invenzioni di Fontainebleau.

Antonio avrà guardato i prodotti della stampa non solo come repertori di invenzioni ma anche con l'occhio addestrato e le competenze di chi, almeno per una stagione, ha praticato in prima persona l'arte dell'intaglio. Le tangenze con il mondo dei torchi accompagnano del resto il percorso dell'artista fino alla fine: basti evocare la regia accurata con cui Antonio predispone, a metà anni Settanta, la traduzione a stampa, presso i veneziani Valegio, di una composizione fortunata – la *Passione di Cristo* inventata per Carlo Borromeo: doveva avere ben chiaro quanto l'incisione potesse contribuire a diffonderne la fama. O, ancora, ricordare il controllo maniacale che l'artista pretende di esercitare, anche a costo di diatribe legali e sfidando i privilegi di stampa, sul concreto processo di impressione della *Cremona fedelissima*: non a caso, insomma, il colophon reciterà «In Cremona in casa dell'autore». I tanti disegni legati all'impresa dichiarano l'attenzione e l'impegno profuso da Antonio anche sul fronte dell'apparato illustrativo, così decisivo, come indissolubile complemento del testo scritto, per la riuscita del volume: impegno in prima persona, sebbene possa contare su di un collaboratore di genio come Agostino Carracci.

Quella delle stampe è insomma una chiave trascurata per affrontare l'artista, al di fuori di troppo schematiche dialettiche maniera/natura: per comprendere il suo modo di procedere e di tenersi al passo con le novità. Si misura anche su questo aspetto, probabilmente, il peso della decisiva interpretazione longhiana di Antonio: come se, per inconscio pregiudizio, a un antecedente caravaggesco non fosse concesso – neppure in gioventù, quando Merisi era lontano dal nascere – il ricorso a una stampa di Dürer per mettere in scena un cane.

Eppure, su più versanti, non mancano segnali che dovrebbero mettere in avviso su quanto la pratica dell'utilizzo di stampe fosse pervasiva in quegli anni. Basta pensare, per stare al contesto milanese, alle ben note critiche che Armenini prima e Lomazzo poi rivolgono al mestiere fin troppo sbrigativo – e alla troppo arida vena inventiva, per dir così – di «maestri pigri et avari» che non fanno altro che riciclare «le figure e l'istorie tolte dalle stampe di Raffaele e del Parmegianino, senz'altra mutazione fuorché d'ingrandirle e dargli i colori»⁴. Ma vale la pena ricordare anche, cambiando appena un poco prospettiva e avvicinandosi ulteriormente ad Antonio, quanto emerge dagli inventari dei beni che Bernardino Campi ha deciso di trasmettere al Malosso, il suo allievo più dotato. Tra i materiali di bottega, sono ricordati anche «disegni a stampa grandi e piccoli n. 1320»: una quantità enorme che dovrebbe spingere a qualche riflessione sul tipo di circolazione e accessibilità che simili materiali potevano avere.

La speranza è che l'attenzione riservata all'utilizzo di fonti a stampa non finisca per assomigliare a una caccia al tesoro, un po' fine a sé stessa, di citazioni e modelli. Si tratta, piuttosto, di mettere a sistema i prelievi per provare a comprendere meglio pratiche produttive e orizzonti culturali in continuo aggiornamento. Tarando gli strumenti di indagine, al di là delle censure cinquecentesche, anche sull'orizzonte di attesa di destinatari in grado all'epoca, almeno in certi casi, di cogliere citazioni, variazioni, rifunzionalizzazioni; e allargando magari il discorso ad includere, per stare

⁴ ARMENINI 1586, p. 225. Ma anche LOMAZZO 1584, p. 416; 1587, pp. 136-137. Sul punto, si vedano le osservazioni di ROMANO 1970, p. 91; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 23-26. Per un episodio che coinvolge direttamente Armenini, e non lontano dal mondo campesco: BRUZZESE 2012.

solo a chi ha incrociato la strada dei Campi, Prospero Fontana in Palazzo Bocchi o Niccolò dell'Abate a Soragna.

Resta da dire ancora qualche parola sulla struttura del lavoro. Il primo capitolo vorrebbe tracciare una panoramica della fortuna storico-critica dell'artista, dalla menzione vasariana fino ai dibattiti novecenteschi; ed è anche l'occasione per una prima ricognizione sulle attestazioni collezionistiche di Antonio: non è mai stato fatto ed è un modo, anche questo, per misurare «la fortuna [...] di un artista, o di quello che si credeva fosse un certo artista, in una data epoca: anche gli errori fanno parte della storia, di quella del gusto almeno»⁵.

Nel secondo capitolo si cerca di delineare un profilo stilistico di Antonio negli anni della sua giovinezza: grosso modo, dal debutto al 1560, anno della *Resurrezione* di Santa Maria presso San Celso a Milano: l'opera con cui prende il via l'affermazione di Campi in città.

La prima sezione tenta di delineare un quadro di contesto in cui calare la formazione dell'artista: ci si muove intorno al 1546, l'anno della pala dipinta per Girolamo Piperari per la chiesa di San Nazaro a Cremona, la prima opera certa di Antonio; e non manca un'ipotesi di identificazione per questo primo committente, sfuggito fin qui alla rete degli storici: rischia di essere un personaggio non trascurabile, tra Cremona, Mantova, Roma ed Anversa.

Le due sezioni successive insistono sugli stessi anni, intorno alla metà del secolo, per cercare di affrontare su due versanti un medesimo problema stilistico. Nel primo si centra lo sguardo sui legami con Mantova e Giulio Romano, a partire dall'analisi del ciclo di tele per Brescia e dell'impresa decorativa di Santa Margherita; nel secondo, lo spunto offerto dalla serie dei chiaroscuri di Antonio offre l'occasione per approfondire il tema dei rapporti con i modelli di Parmigianino: l'identificazione di una puntuale ripresa da un disegno di Mazzola, mai tradotto in stampa, sembra ora fornire un indizio non troppo volatile per ipotizzare che la grafica del parmense fosse nota a Cremona, anche di prima mano. Si tratta però di due capitoli fortemente complementari, che insistono sugli stessi anni e, in qualche caso, sulle stesse opere: solo un'esigenza di analisi ha convinto dell'opportunità di dividerli per esaminare *in vitro* due aspetti diversi, indissolubilmente mischiati nella cultura e nel linguaggio di Antonio.

L'ultima sezione del capitolo, infine, prova a seguire l'artista lungo gli anni Cinquanta fino allo sbarco a Milano: fino alle soglie della stagione più nota dell'artista. Qui, come di colpo, la prospettiva si allarga: i riferimenti padani, tra Mantova e Parma, non bastano più e bisogna rivolgere l'attenzione a Fontainebleau e a Roma. Mentre scorrono le pitture realizzate a Torre Pallavicina, a Meda, a Cadignano, tra un'ipotesi di cronologia e una di provenienza, ci si interroga su tramiti e momenti di un'accelerazione stilistica che pare a tratti scartare in avanti; e quindi mettere in fila i dati e provare a fare i conti, con qualche elemento nuovo, con il problema dei viaggi di aggiornamento dell'artista. Allora riflettere, ancora una volta, sulla «saga dei Lombardi a Roma» o tenere a mente i tanti passi avanti, nella comprensione delle vicende figurative in pianura padana, compiuti negli ultimi decenni attraverso una più fine analisi di quanto chi scendeva a Roma – da Lelio Orsi a Pellegrino Tibaldi a Veronese – vedeva e voleva vedere. Che è poi anche un modo di tenere insieme momenti diversi della mia formazione, in questi anni di pendolarismo, non solo metaforico: buona parte delle pagine di questa tesi sono nate sul treno delle 19.18 che, da Padova, mi riportava a Milano (sul treno dell'andata, prima dell'alba, ho quasi sempre dormito).

I nodi di un approccio rigidamente monografico vengono immediatamente al pettine nel momento di approntare un regesto del solo Antonio, su cui la tesi si chiude: uno strumento che mancava e che permette, spero, di seguire con più agio il percorso dell'artista lungo tutto l'arco della sua attività; è l'impalcatura su cui il resto della tesi dovrebbe sorreggersi. Il punto di partenza imprescindibile è rappresentato dalla monumentale silloge messa in piedi, in occasione della mostra campesca del 1985, da Robert Miller dove la quantità di documenti nuovi, pur in regesti stringatissimi, era strabiliante. In quel caso, però, la selezione delle notizie si limitava all'archivio e

⁵ AGOSTI, ZANI 1992, p. 40.

i documenti di Antonio erano mischiati insieme a quelli dei fratelli e di Camillo Boccaccino: una scelta che, pur se per certi versi più aderente alla realtà concreta della bottega familiare, rendeva complesso seguire in maniera lineare il filo delle notizie sull'artista.

Il regesto che correda il presente lavoro adotta criteri differenti: le notizie relative ad Antonio sono state, per così dire, isolate da quelle che riguardano i fratelli. Ed è stato chiaro, fin da subito, che l'operazione richiedeva criteri elastici: fino almeno al 1560, tutti i pagamenti rivolti alla bottega Campi sono intestati a Giulio, anche per opere certamente eseguite da Antonio.

D'altronde però, per non appesantire oltre misura con compravendite di terreni, fitti e diatribe con massari un regesto già gravato da sovrabbondanti testimonianze di tal genere, nel caso in cui il nome di Antonio non fosse esplicitamente menzionato si è cercato di inserire solo quanto risultasse utile a una migliore comprensione del percorso dell'artista: i riferimenti in nota dovrebbero permettere, a chi lo volesse, di integrare con quanto è rimasto fuori. La frequenza con cui il regesto di Miller è menzionato rende evidente la complementarietà dei due strumenti: mi è parso l'unico modo per rendere conto degli intrecci che legano i fratelli Campi senza sacrificare la chiarezza del racconto.

La selezione ha dunque inevitabili margini di arbitrarità: l'interpretazione critica dell'artista ha, in una certa misura, determinato inclusioni ed esclusioni. Così, per fare solo un esempio, il pagamento corrisposto a Giulio nel 1555 e relativo ai lavori di Torre Pallavicina compare nel regesto nella convinzione che tocchino ad Antonio – almeno in misura preponderante – le pitture nel palazzo di Adalberto: un'idea che si fonda anche su una riconsiderazione attenta dei documenti e sul recupero di una fonte manoscritta settecentesca, la biografia di Antonio redatta da Desiderio Arisi, di cui si offre in appendice la trascrizione. Mancano dal regesto, di contro, i pagamenti per l'*Annunciazione* affrescata sulla controfacciata di San Sigismondo che spetta, almeno per me, al solo Giulio.

In compenso, però, le notizie di fonte archivistica sono state integrate da altri tipi di attestazioni: dalle date che compaiono sulle opere dell'artista, per esempio, o da quanto si ricava dalle fonti letterarie contemporanee: a cominciare dalla *Cremona fedelissima* stessa, un testo, paradossalmente, spesso sottovalutato rispetto alle notizie che fornisce su Antonio. Ne è risultato un registro di notizie che sorpassa i trecento numeri, con maglie che, a tratti, si stringono quasi mese per mese; a percorrerlo avanti indietro, alcuni dati saltano agli occhi: le tracce di un'attività mercantile sommersa che procede come parallela a quella artistica ma finisce per improntare – basta vedere gli atti della controversia intorno alle pitture di Lodi – la mentalità di Antonio; il girotondo incessante di case comprate, vendute, affittate, scambiate, anche tra fratello e fratello; la capacità dell'artista di fare pesare i rapporti con le alte gerarchie ecclesiastiche, ogni qual volta sorgano problemi.

L'ambizione era di mettere a disposizione degli studi uno strumento affidabile in cui le notizie certe sono ripercorse in rigoroso ordine cronologico, con la relativa bibliografia: un terreno solido sotto i piedi da cui partire.

CAPITOLO I – UNA TRACCIA PER LA FORTUNA DI ANTONIO

Si può cominciare, una volta di più, da Vasari. Nell'edizione giuntina delle *Vite*, c'è spazio, in coda al breve profilo dedicato a Giulio Campi, per un ricordo di Antonio:

Nelle monache di San Paulo, convento pur di Milano, fece in quattro storie la Conversione et altri fatti di quel Santo; nella quale opera fu aiutato da Antonio Campo suo fratello, il quale dipinse similmente in Milano alle monache di Santa Caterina alla Porta Ticinese, in una capella della chiesa nuova, la quale è architettura del Lombardino, Santa Elena a olio che fa cercare la croce di Cristo che è assai buon'opera. E Vincenzio anch'egli, terzo dei detti tre fratelli, avendo assai imparato da Giulio, come anco ha fatto Antonio, è giovane d'ottima aspettazione¹.

Dovrebbe essere la più antica menzione a stampa del nome dell'artista: poche righe, tutte sbilanciate sulle recenti opere milanesi di Antonio. Vasari deve averle registrate, a vernice ancora fresca, durante il soggiorno in città nel 1566: l'ultimo viaggio in preparazione dell'edizione del 1568². È cosa nota quanto le disattenzioni riservate dall'aretino al contesto cremonese abbiano suscitato un'indignazione locale destinata a durare secoli. Lo stesso Antonio non mancherà di fare presente il punto dalle pagine della *Fedelissima*, riservando a Vasari niente più che un accenno, ma velenoso, mentre elogia Sojaro nel brano celebre con l'elenco degli artisti cremonesi:

A nostri tempi poi, ne quali pare, che la Pittura sia ridotta al colmo della perfectione, sono stati eccellenti, e molto famosi Camillo Boccacio, Gio. Battista Lodi, Giulio mio fratello, & il poco fa nominato Bernardo Sogliari, le cui eccellentissime opere sono tenute in grandissimo pregio, non solamente nella nostra Città (come poco avedutamente afferma Giorgio Vasari, o chi a suo nome ha scritto le vite de Pittori) ma etiandio per tutta Italia, & anco nella Spagna, e nella Francia, ove sono stati mandati de quadri loro a donare à Prencipi, e Signori, come cose veramente pretiose, e rare³.

¹ VASARI 1550 e 1568, IV, p. 426; doc. 1568 I profili dei cremonesi, come quelli di molti altri artisti settentrionali, sono inseriti nel medaglione dedicato a Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi.

² Su questo momento di Vasari: AGOSTI 2013a, pp. 109-114.

³ CAMPO 1585, p. liii. La reazione di Antonio, insieme a quella più veemente di LAMO (1584, pp. 25-27) inaugurano una tradizione di attacchi alla distrazione cremonese di Vasari destinata a giungere, nella letteratura locale, almeno fino a Zaist (per esempio: ZAIST 1774, I, pp. 71-72; e al filone dei critici bisogna anche aggiungere, a inizio Settecento, Desiderio Arisi: *Appendice*). Le critiche di Lami, tra l'altro, chiamano in causa direttamente presunte confusioni attributive di Vasari tra Giulio e Antonio: se l'aretino si fosse adeguatamente informato: «non si leggerebbe alcuna dell'opere d'Antonio Campo indebitamente attribuita a Giulio suo fratello». Si tratta di un'affermazione un poco problematica da parte di una persona che si deve immaginare informata dei fatti come Lami, dal momento che la maggior parte dei riferimenti di Vasari sui Campi risulta, allo stato attuale delle conoscenze, corretta: l'unico aggancio verosimile è proprio al passo sopra ricordato relativo agli affreschi di San Paolo Converso, che lo storico aretino menziona in ogni caso come opera di collaborazione (ma sulla questione si veda anche al *Capitolo II.4*). Per una panoramica sulle reazioni alla Giuntina: AGOSTI 2013a, pp. 97-98. Ma sul punto anche GRASMAN 1992, pp. 23-44. È da tenere bene a mente però l'avvertimento di Barbara AGOSTI (1998a, pp. 134-135): «Ad una lettura più ravvicinata, l'aggancio con la polemica antivasariana, pur esibito nelle maggiori testimonianze cinquecentesche della letteratura artistica cremonese, va rivelandosi come una spiegazione forse un po' troppo sbrigativa e pretestuosa, ed è pure questa egemonia figurativa e di mercato acquisita a tappe fitte nella capitale del ducato che dovette contribuire, nel giro di vent'anni, alla esigenza di una legittimazione anche storiografica della pittura cremonese e delle sue vicende antiche e moderne. Questo è un ragionamento che vale soprattutto per la Cremona fedelissima di Antonio Campi (Cremona, 1585), il cui IV libro intende deliberatamente stringere, anche sul piano dinastico, i nodi che legavano la città natale

Ora, però, più che seguire il filo delle polemiche anti-vasariane, conta registrare i passi successivi della fortuna a stampa di Antonio. Nel 1572 il nome dell'artista compare, accanto a quello dei fratelli e di Bernardino, in alcuni versi del *Sogno non meno piacevole che morale* di Alessandro Lami: è l'opera di debutto, pubblicata a Cremona quando l'autore ha poco più di vent'anni, del futuro biografo di Bernardino Campi. Nella rosa di quindici artisti cremonesi menzionati nel testo, ai Campi tocca meno di un'ottava di generiche lodi, in endecasillabi un poco zoppicanti: Giulio, Antonio, Vincenzo e Bernardino | Campi seguono poi, sì al mondo'n preggio, | Ché son di sì alto ingegno, e sì divino | Spirto ch' in lor s'ha fatto l'Arte seggio, | Ch'aggabban le costor opre ogni fino | Giudicio non ch'i puri augelli veggio». Il posto d'onore nel canone di Lami spetta alla coppia Sofonisba Anguissola-Gianello Torriani: i due nomi che – è un dato da rilevare – egemonizzano la produzione lirica contemporanea; e la coppia diventa un trio se, allargando lo sguardo su Milano e prima che sorga l'astro di Giovanni Ambrogio Figino, si include anche l'imperialissimo Leone Leoni⁴.

Dodici anni più tardi, ancora Lami: il nome di Antonio emerge a più riprese nel *Discorso intorno alla scoltura e pittura*, la biografia di Bernardino Campi a stampa per i torchi di Cristoforo Draconi nel 1584⁵. In particolare, nel raccontare la collaborazione di Antonio e Bernardino per un ciclo di affreschi con i *Dieci imperatori* realizzato, all'aprirsi del sesto decennio, a Milano, nel «giardino» di Stefano da Rho, il biografo si concede un esteso elogio, centrato, per la prima volta, sull'attività di Antonio come storico e cartografo:

I dieci imperatori pur da i suoi disegni [di Bernardino] quivi con bella vaghezza, ed arte leggiadramente dipinti da Antonio Campi, uomo, che per la virtù sua, e per il desiderio ch'arde in lui di far con gli scritti suoi più di quello, ch'è famosa, e celebre Cremona Patria sua, la cui Pianta geograficamente ha non meno descritta con giudicio, e con verità, che con fatica, merita con somma ricognizione, somma lode, e honore⁶.

Si giunge così al momento decisivo per la fortuna dell'artista: la pubblicazione, a data 1585, della *Cremona fedelissima*, il testo di carattere annalistico elaborato da Campi nell'arco di almeno una quindicina d'anni⁷. Al di là dell'ovvio prestigio che l'autore avrebbe ricavato dalla pubblicazione della prima storia a stampa della città, in anticipo di soli tre anni sugli *Annales* in latino di Ludovico Cavitelli, è lo stesso Campi, nella dedica nuncupatoria *A gli Signori consiglieri* (che segue quella d'obbligo a Filippo II), a indicare nell'amore per le cose patrie la ragione del proprio impegno storiografico: il libro avrebbe dunque ereditato, secondo la narrazione dell'autore, la funzione celebrativa che aveva spinto l'artista a proporre al Consiglio cittadino nel 1574 il progetto, mai compiuto, di un colosso bronzeo raffigurante Ercole, mitico fondatore di Cremona⁸.

dell'autore alla dinastia visconteo-sforzesca e ai successori spagnoli, e nella quale venivano ripercorse le genealogie di quella che già si profilava come una ben caratterizzata "scuola pittorica" locale.

⁴ Per una prima traccia sulla fortuna letteraria di Sofonisba si può fare conto su SACCHI 1994.

⁵ Doc. 331. È di imminente pubblicazione un'edizione critica del testo di Lami, curata da Patrizio Aiello. A monte del *Discorso*, si può registrare che una descrizione della decorazione realizzata da Antonio nel Duomo di Lodi appare nella *Laudias*, l'elogio manoscritto della città scritto in esametri da Giangiacomo GABIANO (1574-1579). Sulle presenze artistiche negli scritti del lodigiano, che includono anche la più antica occorrenza del nome di Callisto Piazza, ha attirato l'attenzione ALLEGRI 2017a, pp. 49-51.

⁶ LAMO 1584, p. 48.

⁷ Antonio è menzionato con l'attributo di storico, infatti, già in un documento del 1573: Doc. 205.

⁸ Docc. 209, 211, 215, 217, 347. Per non appesantire esageratamente l'apparato delle note, sulla *Cremona fedelissima* e sull'attività cartografica di Antonio mi permetto di rimandare alle schede che ho redatto in occasione di un'esposizione dedicata a Gianello Torriani: G. Renzi, in *Janello* 2016, pp. 233-238, nn. 30-32, da integrare sul fronte bibliografico con MORTIMER 1974, I, pp. 140-148, n. 100. Per una panoramica sull'editoria cremonese del Cinquecento: BARBISOTTI 1985; 2006. Sul tema del progettato colosso bronzeo si possono vedere le riflessioni di Alessandro NOVA (1985, pp. 421-422) e Beatrice TANZI (2015, pp. 55-56). In aggiunta ai riferimenti lì correttamente individuati, mi domando se il progetto del colosso bronzeo non sia da mettere in relazione con quel filone di scultura «fuori scala», tipicamente

Proprio all'impegno letterario saranno legate, come si vedrà, molte delle occorrenze del nome dell'artista nei secoli a venire. L'enorme repertorio di fatti e personaggi cremonesi squadrati nella *Fedelissima* avrebbe infatti trovato eco nelle pagine degli eruditi mantenendo viva la memoria dello storico Campi: è per questa via, per esempio, che un ricordo di Antonio fa capolino persino nel settimo volume dei *Rerum Italicarum Scriptores* di Ludovico Antonio Muratori⁹.

Ma non è da sottovalutare neppure il peso, per la fortuna di Antonio, dell'attività cartografica che trova esito nel volume con l'inserzione delle mappe di Cremona e del Cremonese. Una versione precedente della carta del contado era stata inclusa, fin dal 1579, nel *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, il primo atlante moderno pubblicato ad Anversa a partire dal 1570 e ristampato più volte negli anni seguenti, anche dopo la morte del suo autore (a dire della fortuna del testo, se ne contano venticinque edizioni entro il 1598 e altre sei fino al 1613): al nome di Antonio è così garantita una circolazione su scala europea (e restano ancora da ricostruire i tramiti che resero possibile il contatto)¹⁰. Proprio intorno all'attività cartografica è giocato per esempio il ricordo di Antonio che compare nel 1588 negli *Annales* di Ludovico Cavitelli: l'artista era morto l'anno precedente¹¹. L'accento cade, nelle parole dello storico, sulla «doctrina pingendi et sculpendi» dell'artista e neppure una parola è dedicata alla *Cremona fedelissima*, certo già nota in città nel 1583, l'ultimo anno registrato da Cavitelli: un silenzio che potrebbe non essere casuale se si considera che proprio la pubblicazione di Antonio aveva sottratto agli *Annales*, sul filo di lana, la palma come prima storia a stampa della città.

Infine, ulteriore visibilità al volume deriva dall'imponente apparato illustrativo che correde il testo. A esclusione delle raffigurazioni dei monumenti cremonesi – da riferire probabilmente, per il segno preciso e quasi tecnico, a David de Laude la cui firma campeggia sulle carte geografiche – la maggior parte delle incisioni tocca a Agostino Carracci: è un'altra via per cui la *Fedelissima*, e con essa il suo autore, resiste all'oblio¹². Basti dire che è per questa strada che il nome di Antonio compare nella *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia¹³ e nelle *Vite* di Bellori¹⁴.

Ad Agostino spettano almeno – buona una nota inserita da Antonio stesso nella pagina degli *errata corrige* – la raffigurazione del *Carroccio* e soprattutto i trentatré ritratti di personaggi illustri che accompagnano il testo¹⁵. Quelli del quarto libro, ben ventitré, costruiscono una galleria dei signori di Cremona, da Gian Galeazzo, primo duca Visconti, fino a Filippo II e alle sue quattro

milanese, che proprio negli anni di Carlo Borromeo affonda le proprie radici: è un problema su cui fanno da riferimento le riflessioni di Barbara AGOSTI 1996b.

⁹ MURATORI 1725, p. 631.

¹⁰ Doc. 268.

¹¹ CAVITELLI 1588, p. 429. A stare alla testimonianza dello storico, Antonio Campi aveva realizzato anche una versione della mappa del contado in pittura: Ugo GUALAZZINI (1980, pp. 11-12) e Rita BARBISOTTI (1990, p. vii, nota 13) hanno proposto, tentativamente, di riconoscere il dipinto nella tela (Cavitelli parla però di «tabula»), assai ridipinta, che si conserva presso il Palazzo Vescovile di Cremona (una riproduzione è in BONETTI 1932b, p. 5; si veda anche Vita 1985, p. 152, n. 21).

¹² Per le incisioni di Agostino, cui la critica è propensa a riferire anche la *Raffigurazione allegorica di Cremona* e il frontespizio della *Fedelissima*, si vedano almeno DEGRAZIA BOHLIN 1979, pp. 152-183, nn. 56-92; F. Buonincontri, in *Grafica* 1982, pp. 40-43, n. 18; BUONINCONTRI 1984; DEGRAZIA 1984, pp. 104-119, nn. 56-92, figg. 83-119; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 317-319, n. 3.1.1-3.1.10; B. Bohn, in *The Illustrated Bartsch* 1995b, pp. 76-99, nn. 3901.053-3901.088.

¹³ MALVASIA 1678, I, pp. 94, 99, 454-455. Nel racconto del bolognese, Antonio avrebbe in un primo tempo preferito agli intagli di Agostino quelli «di Daudid de' Laudi Ebreo, che le cose più infime, e senza muscoli gl'intagliava; cioè le piante di quella Città, e del Contado, il Duomo, il Battisterio, e'l Campanile; fin che intagliandogli poi il suo proprio ritratto così sottile, e sullo stile del suo paesano Marco Antonio, che altro mai non faceva che commendargli, lo facesse riedere della sua erronea opinione». I brani di Malvasia sono al centro di una capziosa polemica di Giovanni Battista ZAIST (1774, II, pp. 12-19) tesa a negare, in un colpo, la paternità di Agostino per gli intagli (toccherebbero tutti a David de Laude) e, per ragioni di campanile, l'origine bolognese dei Carracci: sarebbero piuttosto cremonesi.

¹⁴ BELLORI 1672, p. 127. Un cenno alla conoscenza dei Campi da parte di Bellori per il tramite delle incisioni di Agostino è in BOREA 2000, p. 64, in relazione alla celebre lettera con cui lo storico si rivolge a Francesco Albani per ottenere notizie, tra le altre cose, su qualche pittore di «Lombardia che sia stato eccellente».

¹⁵ SHELL 1978, II, pp. 173-185, n. 53.

mogli; ciascun ritratto è accompagnato, a mo' di didascalia, da una breve biografia dell'effigiato secondo il modello degli *Effigia virorum bellica virtute illustrium* di Paolo Giovio, la cui edizione illustrata va a stampa, postuma, a Basilea nel 1575. Soprattutto, ciascun ritratto è accompagnato dall'indicazione della fonte, tra inevitabili omaggi familiari (il ritratto di Carlo V eseguito da Giulio Campi in occasione del passaggio dell'imperatore a Cremona nel 1541), scelte scontate (le sculture della Certosa; il ritratto bembesco in Sant'Agostino a Cremona per Bianca Maria Visconti; la Pala sforzesca per Ludovico il Moro e consorte; il repertorio di Francesco Terzi), altre che intrigano per i rapporti cui alludono: i ritratti di Filippo Maria Visconti e Francesco Sforza sono cavati da una medaglia presso «Prospero Visconti milanese», il «padrogn e signò» della Val di Blenio¹⁶; il ritratto di Massimiliano Sforza «da un quadro à oglio, di mano di Leonardo Vinci, in casa di Francesco Melcio gentil'huomo milanese»¹⁷, e via così: il ritratto di Francesco II Sforza, «di man di Ticiano», «appresso a Mario Amigone»¹⁸; quello di Cristina di Danimarca in casa di «Don Antonio Londonio, presidente del magistrato ordinario di Milano»; le mogli di Filippo II da «Pietro Antonio Lovato Commissario Generale de gli esserciti di S.M.C. in Lombardia, et in Piamonte»; quello di Filippo II, addirittura, da un ritratto che sta «appresso di Carlo Emanuello duca di Savoia»¹⁹.

Al di là di tutto ciò, soprattutto, è tra le pagine della *Cremona fedelissima* che si gioca la partita dell'autorappresentazione di Antonio: la costruzione dell'immagine di sé che l'artista vuole trasmettere ai posteri, a partire dalla scelta stessa di dedicarsi, lui “meccanico”, a un'impresa di

¹⁶ LOMAZZO 1589, p. 157. Il dato è registrato, sul versante delle notizie sulle collezioni di Prospero, da PAVESI 2010, p. 800, nota 7, cui si può rimandare per un equilibrato profilo dell'aristocratico milanese, attento certo ai rapporti con il mondo di Lomazzo e dell'Accademia dei Facchini ma anche ai legami di Prospero con Carlo Borromeo. È da segnalare che un esemplare della *Cremona fedelissima* appartenuto a Prospero Visconti si conserva presso la Biblioteca Trivulziana (*Le tavole* 1997, p. 35, nota 167): non sono però presenti postille di sorta, al di là della nota di possesso.

¹⁷ Francesco Melzo era morto nel 1567: non è affatto escluso che Antonio abbia avuto occasione di conoscerlo, considerati anche gli incroci relativi al concorso per le ante dell'organo del Duomo di Milano (docc. 72, 75); ma il nome di Francesco Melzi compariva già, maggio 1550, nella lettera con cui Bernardino Campi era chiamato a Milano da Bernardino Spina: LAMO 1584, p. 46). Sull'allievo di Leonardo e sul suo ruolo, fin dagli anni Trenta, quasi da padre nobile della scena artistica milanese, almeno: SACCHI 2017, grazie a cui è finalmente fissato l'anno di morte dell'artista (e pure gli estremi di Girolamo Figino).

¹⁸ Si tratta in verità, come chiarito da SACCHI 2005, pp. 93-94, nota 196, di un refuso per Mario Arrigoni, parente ed erede di Pietro Paolo Arrigoni, scomparso nel 1565, già podestà di Cremona all'inizio degli anni Quaranta e poi a Piacenza, e presidente del Senato milanese dal 1553: un personaggio in stretti rapporti con Bernardino Campi che aveva ritratto lui e la moglie e decorato in casa sua, intorno al 1557, un camerino con «l'historia di Minerva, e altre belle figure a fresco» (LAMI 1584, pp. 44, 57, 80). Sarà lo stesso Arrigoni, che doveva possedere una copia del ritratto tizianesco di Francesco II Sforza, a farsi sponsor di Bernardino Campi nel concorso per le ante d'organo del Duomo di Milano nel 1564: ALLEGRI 2016-2017, pp. 61-63, 88-90, n. II (da qui si ricavano ulteriori notizie sul personaggio).

¹⁹ Sui ritratti compresi nella *Fedelissima* è da ricordare un pionieristico intervento di TIETZE-CONRAT 1954. L'indicazione più problematica tra quelle fornite da Antonio è relativa ai ritratti di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, cavati entrambi da «una tavola che è dipinta nel Duomo di Milano». Un'ipotesi intorno a questo dipinto, a partire anche dalle incisioni di Agostino Carracci, è stata formulata da Luke SYSON 1996: ha il merito di riunire una serie di testimonianze figurative in rapporto con un medesimo prototipo che lo studioso propone però, su basi malsicure, di riferire a Zanetto Bugatto. La discussione dell'ipotesi porterebbe troppo lontano dall'argomento in oggetto; è però da escludere che la tavola del Duomo utilizzata da Antonio come modello avesse qualcosa a che fare con l'altare di San Giuseppe, come crede Syson. Le vicende, tutte diverse, di questo altare scultoreo sono ricostruite, a partire dai documenti, in GIANI 2015. Antonio non è purtroppo ugualmente scrupoloso nel registrare le fonti dei dieci ritratti che accompagnano i primi tre libri della *Cremona fedelissima*. Anche qui non mancano, in ogni caso, dati interessanti: se le immagini di Nicolò Sfondrati e Marco Girolamo Vida sono ritratti autonomi di Antonio («l'effigie [...] da me rappresentata in disegno dal naturale»: CAMPO 1585, pp. xxiv-xxv, lxvi), l'aspetto di Uberto Pallavicino è stato suggerito da un ritratto «qual si ritrova dipinto a fresco nella rocca di Cortemaggiore sotto una loggia», fornito all'artista «da Sforza Marchese Pallavicino al presente Generale della Signoria di Venetia» (p. 46; si veda anche CIRILLO, GODI 1985, pp. 44-45), mentre l'effigie di Ezzelino da Romano, arrivata all'ultimo e quindi l'unica che «non havendo havuto il comodo di farla intagliare in rame, sia fatta con stampa in legno», è cavata «dal Museo di Monsignor Giovio a Como» (p. 53).

carattere intellettuale²⁰. I riferimenti espliciti alla propria attività sono rari e dissimulati con una discrezione tanto umile quanto artificiosa; eppure bastano pochi tratti per una caratterizzazione efficace: Antonio è un fervente devoto, è in grado di intrattenere rapporti ai massimi livelli con governatori, vescovi e re, è cittadino onorato di Cremona, patria amatissima che ricambia i suoi servizi con l'esenzione dalle tasse (e nell'orgoglio con cui tale privilegio è esibito viene a galla il sostrato mercantile dell'artista). Proprio l'impresa editoriale è valsa all'artista un ambito riconoscimento nobiliare di nomina imperiale: da qui in avanti, per tutti, Antonio sarà «Cavaliere»²¹. Gli unici accenni ad attività di tipo artistico si riscontrano nelle notizie degli apparati allestiti per l'ingresso in città dei figli dell'imperatore, nel 1563, e di un «Cristo crocifisso» su «pietra di paragone» donato, dopo colloquio privato, al re di Francia di passaggio a Cremona nel 1574: ma l'accento cade, qui e lì, sui rapporti privilegiati con i rampolli Asburgo e con Enrico III²².

Il successo dell'operazione si misura nelle parole fulminanti con cui Roberto Longhi, un po' ingenerosamente, avrebbe caratterizzato, trecentocinquanta anni dopo, Antonio «il cui ritratto mondano è, d'altronde, singolarmente complesso. Apparenza esteriore, sussiego, fare coltivato e libresco, attività multiforme, tutto denota ch'egli volle figurare, nella Cremona del tempo, come un Vasari locale e, nella sua devozione a Cesare, scimieggiare il palatino Tiziano»²³.

Diversa sarebbe stata probabilmente la percezione – e tanto diversa anche la storia degli studi sulle cose cremonesi – se l'artista fosse riuscito a condurre a termine il progetto annunciato, con i toni della resa mentre l'età avanza, in una comunicazione *Ai lettori* posta in chiusura del quarto libro della *Fedelissima*:

Erasi deliberato l'Autore, di non lasciare uscire la presente opera senza il quinto libro, nel quale descrivendosi le Chiese, & altri luoghi sacri, & molte fabbriche onorevoli, che sono nella Città di Cremona, sarebbe forsi stato di non poca dilettaion à i Lettori, nondimeno (sì come varie sono l'occorrenza humane) essendogli sopravvenuti alcuni impedimenti, che non gli hanno lasciato dare quel compimento, ch'egli desiderava, si è risoluto di lasciar comparere questa parte, chente ella si sia, tanto più essendone instato da preghi d'infiniti amici, dubitando etiandio, che, essendo questa nostra humana conditione tanto frale, non gli potessero sopravvenire molto maggiori impedimenti con la longhezza del tempo²⁴.

Solo le tavole con i maggiori monumenti cittadini (la facciata del Duomo, il Battistero, il Torrazzo) stanno a testimonianza del lavoro che avrebbe dovuto essere.

Maggiore spazio, paradossalmente, è riservato nelle pagine della *Fedelissima*, alla celebrazione dell'attività artistica dei fratelli cui non sono lesinate menzioni e lodi: il racconto delle esequie di Giulio, in particolare, all'anno 1573, è l'occasione per mettere in risalto la considerazione di cui il primogenito di Galeazzo godeva in città (si scomoda per funerali anche «Don Emanuel di Luna, governatore di Cremona») e per sottolinearne l'importanza, attraverso gli allievi, nella storia artistica cremonese²⁵.

La scelta pare tutt'altro che casuale; si inserisce piuttosto in una ben precisa logica di promozione familiare che trova immediato riscontro, inciso nel marmo, nella lapide che il figlio di Antonio insieme ai figli di Giulio fanno apporre, a data 1584, nella chiesa familiare di San Nazaro: qui i meriti dei tre fratelli Campi e del padre Galeazzo sono sottolineati in una precisa genealogia²⁶.

²⁰ Il modello gioviano è individuato già da Alfonso PUERARI 1970; per una disamina complessiva e accurata dei modelli e delle fonti della *Cremona fedelissima*: ALLEGRI 2014-2015, fondamentale per la messa a fuoco del profilo intellettuale dell'artista.

²¹ Doc. 326.

²² Per le notizie che si ricavano su Antonio dalla *Cremona fedelissima*: doc. 347.

²³ LONGHI 1928-1929, p. 125.

²⁴ CAMPO 1585, p. s.n.

²⁵ CAMPO 1585, p. li.

²⁶ Doc. 332.

E nella stessa direzione di celebrazione dinastica stanno anche la decorazione inventata dai figli di Giulio per il proprio palazzo mantovano – con la sala destinata ad accogliere dodici ritratti di famiglia – o l’artificio adottato da Antonio nella mappa della città di Cremona²⁷. Qui, all’interno del profilo degli isolati sono puntualmente annotati i nomi dei più illustri tra i proprietari degli immobili: si localizzano così le dimore di quasi tutti i decurioni allora in carica nel Consiglio della città ma anche di giuristi e umanisti a formare una selezione non insensibile alla gerarchia degli affetti: e sono segnalate, tra le altre, anche le abitazioni di Antonio stesso e quelle dei fratelli Giulio e Vincenzo, promossi così in un vero e proprio catalogo dei notabili di Cremona²⁸.

La volontà di offrire un’immagine coordinata dei diversi esponenti della stirpe artistica, da Galeazzo ai tre figli, è evidente: l’ascesa sociale è un fatto di famiglia. Viene immediato il parallelo con quanto, negli stessi anni, accadeva a Bologna con i Carracci: un contesto che, se non altro per il tramite di Agostino, non poteva essere ignoto ad Antonio²⁹. E non per caso, dunque, il parallelo tra i Campi e i Carracci diventerà presto un *topos* nella letteratura artistica.

Ma la *Cremona fedelissima* permette di gettare uno sguardo anche sulle frequentazioni letterarie di Campi che devono avere influito pure sulla scelta, tutt’altro che scontata nel contesto intellettuale cremonese, del volgare (cui non sarà stata estranea per altro una volontà di raggiungere il più ampio numero possibile di concittadini)³⁰. Nel volume compare infatti una serie di componimenti poetici, in volgare e in latino, dedicati direttamente ad Antonio o a Filippo II: partecipano i cremonesi Alessandro Lami, Romano Borgo, Gian Giacomo Torresino, a cui si aggiungono i milanesi (almeno d’adozione) Giuliano Goselini, Gherardo Borgogni, Bernardino Baldini.

Se di Lami qualcosa si è detto e se sono poche le notizie su Borgo³¹, merita spendere qualche parola su Torresino, figlio di Girolamo e Margherita Crotti: un personaggio chiave nel campo culturale cremonese oltre la metà del secolo. Sul fronte artistico basterà segnalare che è uno dei due periti (l’altro è Ludovico Cavitelli) che, secondo Lami, avrebbero potuto facilmente fornire a Vasari informazioni attendibili sugli artefici cremonesi, qualora lo storico aretino si fosse degnato di ricercarle³². Ma il personaggio, iscritto al Collegio dei giureconsulti dal 1563 e ricordato in questa veste anche da Antonio nella stessa *Fedelissima*, ha una produzione multiforme i cui contorni sono ancora sfumati³³: a pescare nelle fonti antiche, risulta autore almeno di un catalogo dei vescovi

²⁷ Sul palazzo mantovano dei figli di Giulio, cui si collega un grande disegno dell’Albertina di Vienna (inv. 17246, 385 × 1090 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno) riferito da Bora ad Antonio Maria Viani (G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 362-363, n. 158; ma in passato lo studioso aveva avanzato anche un’insostenibile attribuzione ad Antonio: BORA 1980, p. 49, n. 54), si veda TELLINI PERINA 2004. In una sala del palazzo, a stare alle descrizioni delle guide, si conservavano «Dodici ritratti a oglio diversi della casa de Campi incornisiati di cornici dipinte di verde con fili d’oro attorno a detta sala» (nel disegno di Vienna, relativo a una sola parete, se ne individuano cinque); il progetto decorativo doveva includere anche il *Ritratto di Galeazzo Campi* realizzato da Giulio tanti anni prima, nel 1535, e oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1628). Nell’inventario dei beni stilato il 4 febbraio 1619, poco dopo la morte di Curzio Campi, figlio di Giulio, compare inoltre un «quadrettino sopra la carta» con un *Ritratto di Antonio Campi*. Nel medesimo inventario sono ricordati tra l’altro anche «un Cristo morto con molte figure di Giulio Campi, un quadro con il Signore con gli Apostoli di mano dello Scarsella di Ferrara» e «un quadro con la Madonna che va in Egitto del Correggio».

²⁸ L’elenco dei decurioni in carica compare anche nella *Cremona fedelissima*: CAMPO 1585, pp. lxxvi-lxxviii. Per l’importanza della *Mappa* di Antonio per la storia urbanistica di Cremona: JEAN 2000, pp. 19-24. Ma si vedano, per qualche esempio di utilizzo negli studi delle informazioni che da lì si ricavano: POLITI 1985; ADORNI, TAFURI 1986.

²⁹ Un altro parallelo da tenere a mente è forse quello della *Giovinezza di Taddeo Zuccari* raccontata dal fratello Federico tramite la serie di disegni oggi al Getty (BROOKS 2007): in questo caso, un processo di mitizzazione orchestrato da Federico per fare fruttare, anche *post mortem*, la reputazione di Taddeo.

³⁰ Per un’analisi della lingua utilizzata da Antonio, dopo l’intervento pionieristico di PUERARI 1970, si può fare riferimento ad ALLEGRI 2014-2015, in particolare alle pp. 22-25.

³¹ Per Romano Borgo: ARISI 1706, pp. 427-428.

³² LAMO 1584, p. 26. Si può aggiungere, solo di sfuggita, che Torresino è presente come secondo notaio alla stesura di un atto del 3 agosto 1549 che riguarda l’acquisto da parte di Bernardino Campi dei beni lasciati da Camillo Boccaccino: MILLER 1997, p. 476, n. 7.

³³ CAMPO 1585, p. lxxi, lo ricorda infatti in un elenco dei membri del Collegio dei Giudici: «Gio. Giacompo Torresino rarissimo nella scientia delle leggi, & in ogni altra eccellente dottrina, & peritissimo della lingua latina, osservatore dell’Historie, & diligentissimo investigatore dell’antichità della sua Patria, nella quale rare sono quelle famiglie che non

cremonesi, di una storia manoscritta della città dal 996 al 1473, di un'orazione in difesa dell'amministrazione laica della Fabbrica della cattedrale³⁴. Ma dovrebbe anche essere lui, secondo la testimonianza ottocentesca di Tiraboschi, l'autore del cosiddetto Codice picenardiano del 1566, il fondamento degli studi epigrafici cremonesi³⁵.

La presenza di Goselini, probabilmente il più celebre tra i personaggi coinvolti, rimanda, e ai massimi livelli, al *côté* della Milano di Ferrante Gonzaga di cui il letterato era stato a lungo segretario, fin dalla Sicilia: è un intellettuale, si direbbe oggi, pienamente organico al potere spagnolo o filospagnolo, anche, con alterne fortune, dopo la morte del suo primo protettore. Non a caso, suoi componimenti dedicati a Bernardino Campi compaiono anche nel *Discorso* di Lami (e non manca, per il poeta, una comparsa nell'epistolario di Tiziano)³⁶.

Più interessante il discorso su Borgogni e Baldini, per il contesto culturale e sociale in cui operano. Gherardo Borgogni è fortemente legato all'ambiente di San Celso e di Annibale Fontana e di Lomazzo e di Pirro Visconti: basti dire che si ricava dai suoi versi, a data 1587, la prima menzione a stampa della villa di Lainate; eppure dedica un sonetto al carlianissimo Antonio³⁷. E così anche Bernardino Baldini, poeta che sarà assai vicino all'Accademia degli Inquieti: l'Accademia che aveva, per molti aspetti, raccolto l'eredità dei Facchini e di cui lo stesso Borgogni faceva parte con il nome di Errante. Anche a scorrere i versi di Baldini si trovano componimenti dedicati a Lomazzo e a Pirro Visconti³⁸.

Anche sotto questo fronte, insomma, mostra la corda lo schema interpretativo che, a partire dagli anni Settanta, ha cercato di leggere la situazione milanese dopo il 1560 alla luce di una presunta contrapposizione tra una Milano sacra, uniformata ai dettami di Carlo Borromeo e incentrata sulla controllatissima fabbrica del Duomo, e una Milano più laica, se non proprio profana, legata al potere spagnolo e alle istituzioni civiche, teatro delle intemperanze, non solo espressive, di Lomazzo e dei Facchini della Val di Blenio e arroccata intorno al baluardo di Santa Maria presso San Celso. Uno schema interpretativo prezioso allora, per cominciare a dissodare un terreno inesplorato in un momento in cui la ricerca era ancora quasi tutta da fare, ma che oggi rischia di raccontare più dell'epoca che tale schema ha elaborato che non della Milano di San Carlo³⁹.

habbiano havuto da questo preclarissimo Dottore l'Arbore della discendenza loro; non perdona egli né a spesa, né a fatica per ritrovare la verità delle cose, & vi fa studio grandissimo, & un giorno spero, ch'egli, aprendo il tesoro delle sue virtù, sia per farci vedere frutti degni del suo mirabile ingegno». Il riferimento di Antonio agli impegni genealogici di Torresino trova conferma in un manoscritto che gli spetta nella Biblioteca di Cremona (A.A. 6.12), intitolato *Fraganiscorum Nobilitas*.

³⁴ Sul problema della reale fisionomia di Torresino (con un giudizio forse eccessivamente duro): GUALAZZINI 1975, pp. 15-35. Dal punto di vista biografico si può partire da ARISI 1706, pp. 432-433. Per il *Catalogus Episcoporum* e l'orazione relativa alla gestione del Duomo, da calare nel contesto dello scontro tra il nuovo vescovo Nicolò Sfondrati e la Fabbriceria impegnata a difendere le proprie prerogative: VITA 1985, p. 27, 83-84, nn. I.3, V.3. Per le *Memorie* si veda al *Regesto*, nota 242; ma si veda anche MURATORI 1725, p. 631.

³⁵ Secondo Giovan Carlo TIRABOSCHI 1815, pp. 34-36, nota c, il codice avrebbe una storia complessa: sarebbe stato regalato nel Settecento dal marchese Sebastiano Picenardi a Giulio Cesare Bonetti (anche lui giureconsulto ed erudito esperto d'arte, su cui si veda anche doc. 301) il quale lo avrebbe lasciato ai nipoti, «Francesco e fratelli marchesi Bergonzi di Parma». A Parma lo avrebbe poi riacquistato, scambiandolo con alcuni articoli di antiquaria, Giovan Battista Biffi che lo ha ridonato ai marchesi Sommi Picenardi (Ottavio, Luigi e Giuseppe) nel 1804: la cosa pare in effetti testimoniata da una lettera acclusa alla copia primo-novecentesca del codice che si conserva nel Fondo Picenardi della Trivulziana (per la storia del codice anche BELLINGERI 1996a, p. 156, nota 25).

³⁶ Per Gosellini: GIANNINI 2002. Sulla produzione letteraria: S. Albonico, in *Sul Tesin* 2002, pp. 120-126, nn. 1.36-1.38; R. Pestarino, in *Sul Tesin* 2002, pp. 126-127, n. 1.39.

³⁷ Per Borgogni: BALLISTRERI 1970; ALBONICO, PESTARINO 2002, pp. 110-111; R. Pestarino, in *Sul Tesin* 2002, pp. 159-164, nn. 1.52-1.53; ma sugli interessi artistici del poeta, in relazione al mondo di San Celso, si può contare su AGOSTI 1997. Per le menzioni della villa di Lainate: MORANDOTTI 2005, p. 77, nota 5.

³⁸ Su Baldini, medico, filosofo e poeta in volgare e in latino: ZAMBELLI 1963, pp. 481-482; S. Albonico, in *Sul Tesin* 2002, pp. 118-120, nn. 1.35; F. Santi, in *Sul Tesin* 2002, pp. 351-354, n. 3.10, oltre ad AGOSTI 1997, p. 328, nota 2, anche per i rapporti tra l'Accademia degli Inquieti, fondata nel 1594 da Muzio Attendolo Sforza di Caravaggio, e quella dei Facchini della Val di Blenio.

³⁹ Da *Omaggio* 1977. Qualche riflessione dal punto di vista della storia degli studi su questo argomento, in PAVESI 2010, pp. 804-805, nota 16; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 7-10.

L'elenco degli umanisti in rapporti con Antonio, al di là delle presenze nella *Fedelissima*, si può ulteriormente incrementare. L'artista compare infatti, a più riprese, nell'epistolario di Francesco Ciceri, in contatto anche con Lomazzo; e tramite i carteggi dell'intellettuale luganese si recupera pure la notizia della familiarità di Antonio con il potente Gran Cancelliere Danese Filiodoni e con Francesco Zava, «humanista in Cremona» (oltre che, ancora, con Torresino)⁴⁰. Eppure, a fronte di tanti attestati rapporti con letterati, il nome di Antonio emerge a fatica nella produzione lirica contemporanea: almeno per ora, non si va oltre i componimenti inseriti nella *Fedelissima* stessa, se non per un sonetto dell'asolano Antonio Beffa Negrini, pubblicato in una raccolta bergamasca nel 1587⁴¹.

È però proprio questo giro di frequentazioni intellettuali ad aprire uno spiraglio su rapporti che devono avere contato per la rapida affermazione milanese dell'artista: si pensi alle commissioni di Danese Filiodoni o alla chiamata – ma siamo ormai negli anni Ottanta – per i lavori in Palazzo Ducale⁴². Si avverte insomma la necessità di restituire un panorama più sfaccettato delle relazioni milanesi dell'artista e di articolare meglio il tema del suo successo nella capitale: non tutto si potrà ridurre al tema dei rapporti, pur decisivi, con Carlo Borromeo e con le manifestazioni di una nuova religiosità che dall'azione dell'arcivescovo ricadono sulla città: un aspetto su cui hanno insistito forse oltre misura gli studi nell'ultimo trentennio⁴³.

Il legame con Carlo Borromeo, che trova la prima attestazione nella celebre lettera relativa al concorso per le ante del Duomo di Milano, matura probabilmente tra le mura di San Paolo Converso e affonderebbe dunque le radici nelle predilezioni campesche dei cremonesi Sfondrati⁴⁴. Ma l'elenco degli incroci tra l'artista e l'arcivescovo, al di là degli episodi più noti – dal dipinto del Louvre alla lettera scritta al cardinale da Antonio⁴⁵ – si può integrare con una menzione inventariale: nel testamento redatto da Carlo nel 1572 compare infatti «l'immagine della Natività di Nostro Signor pinta da Antonio de Campo»; è destinata al monsignore cremonese Cesare Speciano, insieme a una «medaliam indulgentiarum Pii V»⁴⁶.

E certamente saranno da spiegare nell'ottica dei rapporti privilegiati con l'arcivescovo non solo le commissioni di Carlo stesso ma anche la fortuna di cui Antonio sembra godere presso diverse chiese conventuali in città: dalle benedettine di San Maurizio ai barnabiti di San Barnaba. Ma, di contro, non si possono dimenticare i rapporti intrecciati dall'artista con esponenti della massima aristocrazia cittadina impegnati con la carica di podestà a Cremona: oltre al già ricordato Filiodoni, valga il caso di Giulio Claro, responsabile tra l'altro in quel ruolo del rinnovamento, durante gli anni Sessanta, degli altari in San Sigismondo a cui partecipano anche i Campi; Claro che compare, anche, a più riprese nell'epistolario di Ciceri⁴⁷. Né sarà da trascurare che due delle pale d'altare pubbliche dipinte da Antonio a Milano durante il settimo decennio – decisive dunque per la costruzione della reputazione cittadina dell'artista – sono da ricondurre, come ha chiarito Rossana Sacchi, a commissioni della famiglia Stampa e rimontano dunque a legami che affondano le radici

⁴⁰ Su questo punto anche: ALLEGRI 2017b, pp. 204-205, nota 14. Per qualche apertura sulle occorrenze artistiche negli scritti di Zava, anche GUAZZONI 2006, pp. 355, 377, nota 33; ma l'intero saggio è da tenere presente: offre una panoramica sulla scena artistica cremonese del Cinquecento particolarmente attenta al tema del rapporto con i letterati.

⁴¹ Doc. 355. Per altre interferenze del letterato col campo figurativo, sul fronte mantovano: AGOSTI 2005, p. 442. Mi domando se il fatto che un poeta come Beffa Negrini, legato alla città dei Gonzaga, celebri Antonio, non vada annesso al dossier delle relazioni mantovane dei Campi, su cui *Capitolo II.2*.

⁴² Doc. 348.

⁴³ Si veda per esempio GUAZZONI 2006, pp. 392-393, oltre al volume di DE KLERCK 1997, che arriva a ricondurre a temi di spiritualità carliana anche le commissioni di Antonio nella cappella del Battista in San Sigismondo: si veda oltre al *Capitolo II.4*.

⁴⁴ Per il cantiere di San Paolo, si veda al *Capitolo II.4*.

⁴⁵ Docc. 144, 202.

⁴⁶ Il dipinto compare ancora in un codicillo al testamento del 1576 (dove manca invece la medaglia): BASCAPÈ 1936, pp. 76, 82 (segnalato anche da BORA 1985b, p. 10; DE KLERCK 1997, p. 27; AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 37, nota 79).

⁴⁷ Per un po' di bibliografia su Claro e le sue interferenze storico artistiche: ALLEGRI 2017b, pp. 204-205, nota 14; RENZI 2017, pp. 195-196, nota 39.

ancora, per il tramite di Giulio Campi, nella stagione sforzesca⁴⁸. E quanto sarebbe cambiata la nostra percezione dell'artista se non fossero andate perdute le pitture profane eseguite probabilmente dell'artista in Palazzo Ducale durante gli anni Ottanta⁴⁹? E come fare i conti con il fatto che proprio la *Resurrezione* di Antonio è l'unico dipinto di Santa Maria presso San Celso a meritare una censura di Carlo Borromeo, durante la visita del 1575, quando il nudo sul primo piano, per noi indimenticabile, gli pare inappropriato⁵⁰?

Non va dimenticata poi la possibilità che tra i committenti milanesi di Antonio vadano annoverati anche i Mazenta che ben presto, con la generazione dei fratelli Guido, Giovanni Ambrogio e Alessandro – quest'ultimo, come arciprete del Duomo, compare anche nei *Promessi Sposi* – finiranno per incarnare, parole di Marco Rosci, «uno dei maggiori centri di potere familiare, sul doppio piano laico ed ecclesiastico, della Milano federiciana»⁵¹: sono variamente coinvolti in vicende artistiche milanesi, anche in relazione ai materiali leonardeschi (e Guido non manca di un omaggio nei *Rabisch*). Nell'unico inventario noto delle raccolte Mazenta, che è però purtroppo molto tardo (1672), sono ricordati ben tre dipinti di Antonio: e particolare interesse suscita un «Ritratto del fu Signor Presidente Mazenta Ludovico mezza figura in tela»: il padre dei tre fratelli, creato presidente del magistrato ordinario nel 1581⁵².

Il 1587, data del sonetto di Beffa Negrini e della morte di Antonio, è anche l'anno in cui vedono la luce finalmente le *Rime* di Giovan Paolo Lomazzo⁵³. Qui, come riconosciuto dalla critica fin dai tempi di Longhi, dovrebbe essere riferito ad Antonio un sonetto tutt'altro che lusinghiero *Contro un pittor moderno*, dove la *verve* polemica dello scrittore si indirizza sui troppo artificiosi effetti di lume che nelle tele della «Passion di Caterina» – cioè i dipinti della cappella Gallarati di Sant'Angelo – sarebbero utilizzati per mascherare i difetti di disegno e «l'invenzioni ritrovate a grillo»; e non sarà stato privo di peso, magari, il fatto che le tele andassero ad affiancare – quasi un'invasione di campo – il *Martirio di Santa Caterina* di Gaudenzio, il venerato maestro, seppure con la mediazione di Giovan Battista Della Cerva, di Lomazzo. I due versi finali parrebbero poi fare allusione alle agiate condizioni economiche raggiunte dal cavaliere Antonio che non compensano, sembra suggerire Lomazzo, lo scarso talento: «Come convien a chi nell'arte è fioco | ma i scudi suoi lo tengono tranquillo»⁵⁴.

Non è da dimenticare, in ogni caso, che Lomazzo, cieco dall'inizio degli anni Settanta, non aveva potuto vedere le tele in oggetto: il senso dell'attacco sarà da calare allora in un più ampio quadro di rivalità tra il pittore e teorico milanese e i cremonesi cui non saranno estranei, al di là di

⁴⁸ SACCHI 2005, II, pp. 508-518, 522-524, tavv. LXX-LXXI, LXXIII. Si tratta del *Ritrovamento della Croce alla presenza di Sant'Elena* del 1566, destinato alla cappella di Caterina Bianca Stampa in Santa Caterina alla Chiusa (e ricordato anche da Vasari: docc. 100; 127), e del *San Girolamo* oggi al Prado (inv. P000059), su cui vedi oltre nel testo.

⁴⁹ Doc. 348. Per il cantiere di Palazzo Ducale si può partire dai documenti messi in fila da BORA 1998a, pp. 48-51 (ma si veda anche F.M. Giani, in *Bernardino* 2014, p. 342). Alla cappella dei senatori, in Palazzo Ducale, era destinata la *Pentecoste* dipinta da Antonio nel 1580: doc. 281.

⁵⁰ Doc. 245.

⁵¹ ROSCI 1973, p. 54.

⁵² Gli altri due raffigurano un «Crocefisso con paese al piede che mostra una città in lontananza» e «Il re David che mira Betsabea nel bagno con una donzella che la vuol coprire con la camiscia ed altra persona vicina al suddetto re, d'on. 18 in tela». L'inventario è pubblicato da VERGA 1918 (in particolare, per le opere di Antonio, pp. 282, 287, 294, nn. 19, 111, 223). Piacerebbe moltissimo potere sapere cosa aveva pensato di queste opere, se già erano in proprietà Mazenta, il Cerano, che redige un perduto documento di stima della collezione nel 1628. Sulla collezione Mazenta e sul ruolo centrale dei tre fratelli nella Milano a cavallo del 1600, almeno MORANDOTTI 1991, pp. 167-168; AGOSTI 1996a, pp. 157-164; ROMERI 2016, pp. 187-189, tutti e tre con indicazioni per ricavare ulteriore bibliografia. Nell'ottica delle possibili commissioni campestre non sarà forse da dimenticare che Giovanni Ambrogio entrerà, ma solo nel 1590, nell'ordine dei barnabiti.

⁵³ Sulle *Rime* di Lomazzo, i dati generali si ricavano da S. Longhi, in *Sul Tesin* 2002, pp. 142-147, n. 1.46. Per un quadro di contesto sul rapporto letterati-artisti nel secondo Cinquecento in Lombardia, anche RAMPI 2002.

⁵⁴ Doc. 356. Per le tele di Sant'Angelo: docc. 321, 333. Antonio non compare invece nel *Trattato* (1584) – dove è presente solo una generica menzione dei «Campi cremonesi» in un nutrito elenco di artisti: LOMAZZO 1584, p. 588 – o nell'*Idea* (1590), dove è ricordato invece Giulio, per la pala d'altare di San Sigismondo: LOMAZZO 1590, p. 365. Sul poco spazio concesso da Lomazzo ai cremonesi, una riflessione in MORANDOTTI 1991, p. 166.

divergenze poetiche, rivalità professionali e personali. Lomazzo e i Campi si erano trovati del resto in diretta competizione – a vantaggio dei cremonesi – almeno nel caso della commissione per il Duomo di Lodi⁵⁵.

La critica ad Antonio, avendo cura di non radicalizzare eccessivamente una contrapposizione nata pur sempre all'interno di un ambiente ristretto dove scambi e incroci sono all'ordine del giorno⁵⁶, sarà insomma da mettere al fianco dei tanti attacchi, ben più feroci, rivolti a Bernardino Campi fin dai tempi del *Libro dei sogni*, dove «un certo Bernardino cremonese, al quale più le ciance e laude abbondano, che l'opere uguali a quelli che ogni giorno, non senza grandissimo incarco dilla dignità dilla pittura, sprechia» è individuato come responsabile del fallimento della trattativa per assegnare a Salviati, di passaggio a Milano, la pittura delle ante dell'organo del Duomo: «il qual Bernardino disse volergli dar contrasto con certa partita da pittore infame»⁵⁷. Ancora nell'*Idea*, a data 1590, Bernardino sarà «un ignorante seguace di Camillo Boccaccino»⁵⁸; eppure nel *Trattato*, a dimostrazione di quanto questi giudizi vadano presi con le molle, il cremonese è ricordato come autore di un «copioso e diligente trattato» sui colori: «e lo ha saputo anco mettere in pratica nelle opere sue, fatte con cura grandissima»⁵⁹.

Anche nelle *Rime* ben tre sonetti velenosi sono rivolti a Bernardino: dovrebbe essere lui infatti il pittore che «in stentata e picciola scrittura | ha posto la sua vita in gran bravura» accusato di utilizzar «le figure de l'opre tolte altrui»; è certamente il cremonese «un tal bisfatto pittor» responsabile di un ritratto di Francesco Ferrante Gonzaga; ed è di nuovo Bernardino – lo si ricava dagli indici – il «Campi» a cui una statua classica, con elegante rima, dovrebbe dire: «tu ch'l censor de' pittori pari | merti un cavallo ch'al cul ti si stampi»⁶⁰.

Ma fatta salva l'energica espressività di Lomazzo, si avvia presto la fortuna di Antonio nella letteratura artistica milanese, mentre monta l'interesse dei pittori delle generazioni più giovani verso le opere lasciate in città dal cremonese: e oltre al giovane Caravaggio, sarà da tenere a mente anche Camillo Procaccini, per esempio in un'opera come il *Martirio di Sant'Agnese* in Duomo, e magari lo stesso Cerano. San Paolo Converso, luogo decisivo per l'affermazione dell'artista in città, diventerà presto, anche sul fronte della fortuna, il centro della geografia campesca a Milano.

Già Morigia, nell'*Antichità di Milano* pubblicata nel 1592, dedica un paragrafo ammirato, e assai informato, alle pitture sulla volta; ma Antonio merita un ricordo anche per le tele nella cappella Gallarati in Sant'Angelo, dove però finiscono per spettare al cremonese «tre gran quadri fatti a olio, dove si scorge il martirio di quella Santa»: anche il dipinto sull'altare, dunque, che è in realtà di Gaudenzio Ferrari⁶¹. Il gesuato non doveva del resto essere estraneo al mondo delle Angeliche e forse neppure a quello dei Campi: nello stesso 1592 dedica infatti un volume alla *Conversione, vita esemplare, e beato fine dell'ill. Lodovica Torella contessa di Guastalla, fondatrice del monasterio delle monache di S. Paolo*; l'anno prima, aveva pubblicato invece una *Illustre raccolta nella quale si descrive sommariamente la progenie del Sommo Pontefice Romano Gregorio XIV di casa Sfondrata nobilissimo Milanese*.

⁵⁵ Doc. 115. Ma si veda anche la questione relativa alla copia dalla tavola raffaellesca di Carlo Borromeo commissionata da Paolo Sfondrati: doc. 111, nota 96. Sul tema delle rivalità Lomazzo-Campi si vedano le riflessioni di LANZENI 2003, pp. 49-51 e PAVESI 2011, pp. 43-44. Ma, a contraltare, non vanno sottovalutate, come indicato anche da Pavesi, neppure le reciproche influenze pittoriche: aperture acute sono in CIRILLO, GODI 1982, p. 26; CIRILLO, GODI 1975-1977, pp. 89-90.

⁵⁶ A riprova della permeabilità di fazioni sulla carta contrapposte, si può evocare il celebre sonetto dedicato *A un penchiò da un bez*, cioè – se ne sono accorti Barbara e Giovanni Agosti in *Le tavole* 1997, pp. 10, 57 – Giovanni Paolo Benz, «el più stentà penchiò de tut Milan | [...] garzon del Camp [Bernardino] e del Figin [Gerolamo]» (LOMAZZO 1587, pp. 139-140, n. 84): un sonetto caro anche a Roberto LONGHI (1928-1929, p. 135; 1951, pp. 60-61; 1952b, p. 162; 1968, p. 243) che avrebbe tanto voluto poter riconoscere nel miserevole garzone il giovanissimo Caravaggio.

⁵⁷ LOMAZZO ante 1564, p. 91.

⁵⁸ LOMAZZO 1590, p. 331.

⁵⁹ LOMAZZO 1584, p. 170.

⁶⁰ LOMAZZO 1587, p. 136, n. 79.

⁶¹ MORIGIA 1592, pp. 242, 503.

E la fama dei prodigi illusionistici dispiegati in San Paolo si misura, di lì a poco, in una lettera che l'urbinate Guidobaldo Vincenzi, impegnato in una complessa trattativa per fare approdare a Milano una copia da Barocci destinata proprio a San Paolo Converso, scrive al fratello Ludovico, nella città natale, il 12 aprile 1600⁶². Nelle parole dell'urbinate, tra le bellezze della chiesa conta al primo posto «il cielo dipinto da Giulio Campo cremonese ch'è tenuto opra bellissima et la migliore che ha in Milano; et però bisogna haver cosa che possa comparire». Ha già preso avvio, però, a nemmeno dieci anni dalla morte di Vincenzo, la confusione onomastica tra i diversi esponenti della famiglia: un problema, esteso anche a Bernardino, che diverrà endemico nella guidistica milanese dove i nomi dei Campi sono quasi intercambiabili.

L'autorevolezza delle opere campesche in chiesa si fa sentire anche sul fronte visivo: non a caso Giovanni Mauro della Rovere replicherà per una tela con la *Consegna delle chiavi a San Pietro* in San Michele a Crema l'invenzione messa a punto dai Campi in San Paolo Converso⁶³.

Alla fortuna della chiesa conventuale delle angeliche contribuisce poi il rapido processo di canonizzazione che investe la figura di Carlo Borromeo e che finisce per coinvolgere anche le pitture campesche. Il caso paradigmatico è quello della tavola con la *Passione di Cristo*, realizzata da Antonio per l'arcivescovo nel 1569 e collocata nell'oratorio privato del cardinale, nel palazzo arcivescovile. Nel 1576 sarà destinata, per volontà testamentaria di Carlo, alle monache di San Paolo: qui la tavola giunge poco dopo la morte del futuro santo, nel 1584⁶⁴.

Intorno al lascito dell'arcivescovo è ben presto allestita, nella chiesa claustrale, una cappella dedicata al culto di Borromeo: in questo contesto, però, il dipinto di Antonio si trova a giocare un ruolo peculiare. Le descrizioni delle fonti antiche non permettono di comprendere con chiarezza la struttura dell'ambiente, di cui oggi non rimane traccia: prevedeva anche uno spazio sotterraneo, una specie di cripta o scurolo. Sopra la mensa, nella posizione canonica della pala d'altare, doveva essere collocata l'ancona «propria»; la tavola della *Passione* trovava posto invece nella parte inferiore dell'altare: lo spazio riservato alle reliquie⁶⁵. Il dipinto di Campi non rispondeva cioè all'abituale funzione di un dipinto montato in una cappella ma era presente nello spazio sacro come oggetto di venerazione, *in quanto* oggetto di venerazione di Carlo Borromeo: una sorta di reliquia visiva che trae il suo valore dal fatto di avere accompagnato, come corrispettivo iconico, le preghiere dell'arcivescovo⁶⁶.

Una conferma immediata di una simile interpretazione deriva dall'ancona vera e propria della cappella che dovrebbe spettare al pittore milanese Girolamo Ciocca. Qui, il Santo di casa Borromeo è attorniato da un gruppo di angeliche e accompagnato da alcuni angeli: uno sorregge un volume,

⁶² La faccenda si ricostruisce interamente attraverso il carteggio Vincenzi pubblicato da SANGIORGI 1982, pp. 28-31, 34-36, 42-45, nn. XIV-XVI, XX, XXX-XXXV. Ho provato a riflettere su questa vicenda e sulla precoce fortuna di Barocci in città in RENZI in corso di stampa.

⁶³ AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 15-16, nota 16, figg. 7-8. Per il dipinto di San Paolo Converso: doc. 71.

⁶⁴ BASCAPÈ 1936, p. 81. Letture iconografiche-devozionali sono offerte da GUAZZONI 1987 e, in maniera più convincente, DE KLERCK 1997, pp. 93-113; quest'ultimo legge il dipinto alla luce di pratiche meditative «graduali» sulla Passione di Cristo, cui si può ricondurre anche il notorio interesse di Carlo per il Sacro Monte di Varallo. BORA 1988, pp. 18-19, tavv. 50-51, ha proposto di spiegare l'innegabile sapore nordico dell'invenzione alla luce di un presunto rapporto con un'incisione tedesca del 1615 che dovrebbe tradurre un modello più antico, non lontano da Dürer. La fortuna della tavola di Antonio è ovviamente legata anche alla traduzione a stampa che l'artista ne fece realizzare dai veneziani Valegio nel 1575: docc. 214, 222. Vale la pena di segnalare una curiosa copia xilografica su tre legni realizzata, con qualche libertà, a partire probabilmente dalla stampa dei Valegio e marcata con una firma, evidentemente apocrifa, MACARINUS DE SENIS. Un esemplare si conserva alla Galleria Estense di Modena: M. Goldoni, in *I legni* 1986, pp. 132-134, n. 111.

⁶⁵ Un terzo manufatto artistico, oggi scomparso, si conservava nella cappella: si tratta di un «pallio» con «S. Carlo morto, nel modo che sta nella sepoltura» che verosimilmente trovava posto nello scurolo. Mi sembra questa la più convincente ricostruzione dell'ambiente, sostanzialmente in linea con quanto sostenuto da GIULIANI 1997b, pp. 181-185, cui rimando anche per i problemi legati alla committenza; le fonti relative alla cappella sono per la maggior parte trascritte in appendice in DE KLERCK 1997, pp. 249-255.

⁶⁶ Traggo l'espressione «reliquia visiva» da DE KLERCK 1997, pp. 139-153, che dedica al fenomeno un interessante capitolo, centrato soprattutto sul *Cristo nell'orto* per cui si veda oltre nel testo.

riferimento probabile alle Costituzioni consegnate dal cardinale alle monache, mentre un secondo angelo porta una corona; curiosamente, mi pare non sia stato notato, neppure da chi ha pubblicato il dipinto, che il terzo angelo svolazzante regge senza apparente fatica proprio la tavola di Antonio Campi di cui si intravede – curioso esempio di quadro nel quadro – l'inconfondibile angolo superiore sinistro⁶⁷. Un episodio di fortuna visiva con pochi raffronti e che sancisce in maniera iconica lo statuto di cui la tavola di Antonio era stata investita in virtù della canonizzazione di Carlo: un vero e proprio attributo del Santo, seppure legato a un contesto specifico, privato ed esclusivo, come quello della chiesa claustrale di San Paolo.

Ma un destino simile tocca anche a un altro dipinto di ambito campesco: un *Cristo nell'orto*, oggi all'Ambrosiana, che secondo le narrazioni avrebbe vegliato, per richiesta dell'arcivescovo stesso, il capezzale di Carlo morente. Il valore del dipinto è strettamente legato alle circostanze della dipartita del futuro santo, come dimostra in maniera esplicita la scritta fatta apporre lungo il margine inferiore della tela: S(ANCTVS) CAROLVS MENTIS CORPORISQ(VE) OCVLOS IN HAC TABELLA DEFIXOS HABENS ANIMAM DEO REDDIDIT. In virtù di questo, l'*Orazione* diventa oggetto di venerazione, a prescindere dal valore intrinseco dell'opera; anche al di là, cioè, della qualità, in questo caso mediocre, della tela, che non può aspirare all'autografia campesca⁶⁸: ne è ben consapevole lo stesso Federico che, dopo essersi assicurato il dipinto, nel momento della donazione all'Ambrosiana spiega: «questo quadro non per la finezza del lavoro, ma perché in esso tenendo gli occhi fissi S. Carlo, rendé l'anima a Dio, si è conservato, e si è consegnato con gli altri»⁶⁹.

Mentre i dipinti campeschi sono assorbiti – e nel secondo caso anche sapientemente utilizzati – nel processo di costruzione di immagine messo in opera intorno a Carlo Borromeo, il registro della fortuna a stampa si arricchisce con le menzioni in una terzina del *Lamento della pittura* di Federico Zuccari (1605), dove i «Campi di Cremona» compaiono insieme a Luini, Gaudenzio Ferrari e Bramante; in un paio di versi della *Pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli (1615), sempre in condivisione con i fratelli e con Bernardino; nell'*Hogidi* di Secondo Lancelotti (1636): qui Antonio è citato in uno sterminato elenco di artisti del Cinquecento, redatto con pretese enciclopediche e senza apparenti criteri di gusto o gerarchie⁷⁰.

Nel 1627 il sacerdote cremonese Pellegrino Merula dà alle stampe il *Santuario di Cremona*: scandito dalle celebrazioni dei Santi e seguendo il filo delle reliquie conservate in città, rappresenta, di fatto, un embrione di guida di Cremona, limitata ai soli luoghi sacri, dove non manca però un'attenzione specifica alle opere d'arte: sul fronte di Antonio ci scappa un ricordo del *Cristo e il centurione* nell'abside del Duomo (menzionata insieme al *pendant* di Bernardino con la corretta identificazione dei due autori), e una citazione un po' generica delle decorazioni in San Pietro: «Sonovi ancora altre Picture nelle volte sopra l'Organo e l'Altare di Santa Maria Egizia di mano delli Campi famosi Pittori de suoi tempi; vi sono ancora Picture & intagli di legno huomini nell'arte eminenti che qui non si mettono per brevità»⁷¹.

⁶⁷ Per una lettura iconografica del dipinto: GIULIANI 1997b, pp. 185-186; la tela, che si conserva oggi nella Casa delle angeliche in via Buonarroti a Milano, è stata ritrovata da DE KLERCK 1994, pp. 89-90, fig. 3, che la riferisce però, anche sulla base dell'attribuzione tradizionale, a un seguace di Cerano; una proposta più convincente in direzione di Ciocca si deve a CAVALIERI 2010, pp. 25-26.

⁶⁸ Il dipinto (Pinacoteca Ambrosiana, inv. 112, tela, 95 × 73 cm) è considerato, al meglio, copia di bottega da un prototipo campesco anche da CIRILLO, GODI (1978, p. 64; 1982, p. 35) e TANZI (2004a, p. 32). Di diverso parere Giulio Bora, che discute piuttosto la paternità tra Giulio e Antonio, verso cui sembra da ultimo propendere: BORA 1985b, p. 10; G. Bora, in *I segni* 1997, p. 317; G. Bora in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, pp. 104-105, n. 205 (come «Giulio o Antonio Campi»).

⁶⁹ Riflessioni su questo punto anche in AGOSTI 1998a, p. 129.

⁷⁰ ZUCCARI 1605, p. 125; GIGLI 1615, pp. 42-43 («Drizza i lumi colà, se non ti spiace, | ché scernirai de' cremonesi campi | parti spregianti la gran veglia edace | Questi di lei si ponno chiamar lampi | ed il primo è Camillo Boccaccino, | e dietro a quello gli onorati Campi, | Giulio, Vincenzo, Antonio e Bernardino, | con Giambattista de' Trotti Malosso, | ed Antonio Maria di Vianino»); LANCELOTTI 1636, p. 304.

⁷¹ MERULA 1627, pp. 18, 173.

Appena due anni più tardi, il sacco di Mantova da parte delle truppe imperiali imprime una svolta decisiva – e in buona misura casuale – alle sorti collezionistiche della grafica cremonese: è quasi certamente in questa occasione, infatti, che il maresciallo Clary-Aldringen entra in possesso di almeno due album di disegni cremonesi, giunti nella città dei Gonzaga, con buona probabilità, per il tramite dei figli di Giulio Campi e di Antonio Maria Viani. Il più grande nucleo noto di fogli del Cinquecento cremonese, su un arco che da Boccaccio Boccaccino arriva appunto a Viani e di cui fanno parte decine di fogli campeschi, prende così la strada della Boemia dove avrebbe fatto perdere le proprie tracce fino agli anni Novanta del Novecento⁷².

Si stanno avviando intanto, e in grande stile, le attestazioni collezionistiche di opere di Antonio Campi. Non può non intrigare, per esempio, il ricordo di un «grand tableau de Dalida qui coupe les cheveux à Sanson avec plusieurs personnages d'Anthoine de la Cremona d'Italie de cinq piedz de hault sur sept piedz de large garny de sa bordure de bois doré d'or bruny et taillé avec filletz», che compare niente meno che nell'inventario *post mortem*, redatto a Parigi nel gennaio 1643, del cardinal Richelieu: è forse una traccia di quei dipinti di Antonio che passano le Alpi già durante la vita dell'artista, spesso ricordati dalle fonti⁷³.

Nella sceltissima collezione del genovese Giovanni Francesco Serra (1609-1656), uomo d'armi al servizio degli spagnoli a Milano, è entrato invece, in un momento e per vie che restano da precisare, il *San Girolamo nello studio*, realizzato da Antonio, intorno al 1566, per la cappella Stampa in Sant'Eustorgio su commissione di Giacomo Maria Stampa: è uno dei vertici dell'artista ed è un dipinto fortunatissimo⁷⁴. Non è noto purtroppo un inventario complessivo della raccolta Serra; parte delle opere, però, sono vendute a Napoli nel 1664, dopo la morte di Giovanni Francesco, dal figlio Giuseppe: qui un nucleo di diciotto dipinti, tra cui la tavola di Antonio, è acquistato da Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda, per conto di Filippo IV e prendono subito la strada della Spagna⁷⁵. Già nel 1667, il *San Girolamo* è registrato nel monastero dell'Escorial da Francisco de Los Santos: «Es esta Pintura original de Antonio Campi, o Campos Cremonense, y es muy buena»⁷⁶. È anche intorno alla presenza all'Escorial del *San Girolamo* che monterà la fortunata tradizione di un viaggio in Spagna dei Campi, frutto di un pasticcio erudito di

⁷² L'importantissimo ritrovamento degli album Clary-Aldringen è stato al centro di due esposizioni, curate da Giulio Bora e Martin Zlatohlávek, a Praga (*Drawings* 1995: faccio riferimento all'edizione inglese del catalogo) e Cremona (*I segni* 1997) che presentavano una notevole quantità di materiali inediti. Le mostre sono da vedere anche alla luce delle recensioni di Marco TANZI (1996c; 1998b: quest'ultimo un saggio in forma di recensione) e delle puntualizzazioni di BORA 2000, dove sono emendati anche alcuni dei problemi editoriali che affliggono il catalogo dell'edizione cremonese della mostra.

⁷³ LEVI 1985, p. 64, n. 1040. Il dipinto si trova nel Palais-Cardinal (oggi Palais-Royal). Sul tema dei dipinti all'estero si veda per esempio quanto scrive Desiderio Arisi in *Appendice*.

⁷⁴ Sul dipinto del Prado (inv. P000059), oggetto di due memorabili affondi di LONGHI (1927, pp. 118-119; 1928-1929, pp. 125-126), si vedano almeno BORA 1984a, pp. 180, 182; G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 190-191, n. 1.19.4, e TANZI 2004a, tav. 28; 2008, p. 23, fig. 13. Per la committenza Stampa, si veda sopra alla nota 48. Secondo quanto riportato da Giulio Bora nel 1984, senza indicare però la fonte della notizia, gli Stampa avrebbero fatto sostituire il dipinto con una copia già nel 1612: se così fosse, come giustamente rileva Rossana SACCHI 2005, p. 523, nota 183, non sarebbe Giovanni Francesco Serra, nato nel 1609, il primo proprietario del dipinto dopo l'uscita dalla chiesa. La replica in Sant'Eustorgio, ora perduta, era registrata ancora da Longhi nel 1929. A dire della fortuna del prototipo, un'altra copia, non scadente, è passata per esempio in un'asta Sotheby's dell'8 giugno 2007 (lotto n. 325): ha portato anche una significativa attribuzione a van Heemskerck.

⁷⁵ Per Giovanni Francesco Serra e la sua attività di amatore d'arte si può fare affidamento su VANNUGLI 1989 (per il dipinto di Antonio in particolare pp. 71-73, fig. 24). L'inventario della vendita del 1664 era stato pubblicato, senza conoscere data esatta e identità del collezionista, da CAMPORI 1870, pp. 453-455. Per qualche considerazione sull'importanza e il ruolo del collezionista nella Milano del Seicento: MORANDOTTI 2001, pp. 3, 5-7. Per una notizia su Serra in rapporto a un possibile acquisto di disegni a Vercelli, rimando a G. Renzi, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 410-411.

⁷⁶ DE LOS SANTOS 1667, p. 83 (il dipinto non compare ovviamente nella precedente edizione della *Descripción* del 1557). Il passo è ripreso e valorizzato da SACCHI 1872, pp. 53, 61, nota 2, che segnala anche, in relazione al dipinto, «un abbozzo a matita nella collezione Winckel».

Juan Agustín Ceán Bermúdez, a data 1800, a partire da una errata comprensione di un passo di Baldinucci⁷⁷.

Piacerebbe sapere qualcosa di più intorno alla menzione del nome di «Antonio Campo Cremonese» che compare in un elenco di «Pittori i quali hanno lavorato alla Certosa» di Pavia, redatta di proprio pugno da Matteo Valerio: sta dunque entro il 1645, anno della sua morte⁷⁸. L'elenco fa parte dei materiali manoscritti elaborati dal padre certosino, in previsione della stesura di progettate *Memorie della Certosa*, a partire direttamente dai registri e dai libri contabili del santuario: dovrebbero assicurare, insomma, una certa affidabilità. Nella stessa lista compare anche, poche righe più sopra, «Bernardino Campi cremonese», la cui attività alla Certosa è stata da tempo individuata⁷⁹: la presenza di Antonio non dovrebbe dunque essere solo frutto di scambio onomastico.

Ma particolare attenzione merita soprattutto l'inventario della raccolta di Amedeo Dal Pozzo, marchese di Voghera, avviato nel 1634 ma aggiornato almeno fino al 1642 (Amedeo morirà due anni più tardi)⁸⁰. Qui, i dipinti assegnati ad Antonio sono addirittura sei, cui si possono aggiungere «una copia di una Natività di Antonio Campi» e l'indicazione assai intrigante, anche se cancellata, di un «Duplicato Antonio Campo: Una Madona a sedere con il Bambino in piedi e due altre figure di Francesco Mazzola detto il Parmeggianino, alto un raso, e tre quarti largo»: parrebbe fare riferimento a una copia del cremonese dal Parmigianino. Un numero di opere spropositato, tanto più che le indicazioni dei soggetti, pur nella laconicità delle registrazioni inventariali, si prestano facilmente a suggestioni campesche: «Natività finta di notte»; «S. Francesco che riceve le stigmate finta una notte» (da immaginare non troppo distante dal dipinto dei Musei Vaticani?⁸¹); «S. Gierolamo vecchio sull'asso» e «San Gierolamo sopra l'asso»⁸²; «S. Francesco vestito da Capucino che tiene una mano sotto il mento e l'altra sopra una testa di morte»⁸³.

Pure ammettendo che sotto il nome di Antonio si possano nascondere anche dipinti dei fratelli, un numero tanto significativo di opere, lontano dalle zone più segnate dall'attività dei Campi, impone di spendere qualche riflessione sulle vicende che possono aver portato alla raccolta di un

⁷⁷ CEÁN BERMÚDEZ 1800, I, pp. 204-205, dove a proposito di Vincenzo Campi si afferma «Baldinucci asegura que estuvo en España por los años de 1584, y que aquí se celebraron mucho sus obras»; ma il passo di BALDINUCCI (II, p. 488) in questione recita così: «colori gran numero di quadri, che furon mandati in Francia ed alla corte di Spagna, dove fu ed è sempre stato celebrato il suo nome». La notizia di un soggiorno in Spagna di Antonio, rilanciata da SACCHI 1872, p. 53, è ancora vagheggiata in ZAMBONI 1974a, p. 501; CIRILLO, GODI 1982, p. 39.

⁷⁸ Per la trascrizione completa e un'analisi approfondita del complesso materiale legato a Matteo Valerio: BATTAGLIA 1992; la menzione di Antonio è a p. 168.

⁷⁹ ALBERTARIO 1995.

⁸⁰ Le vicende della collezione Del Pozzo di Voghera sono state indagate in una miriade di contributi da Arabella Cifani e Franco Monetti: un arcipelago bibliografico che si recupera a partire da CIFANI, MONETTI 2001 (in particolare alle pp. 39-40, nota 22; il saggio è presente solo nella riedizione biellese della mostra su Cassiano dal Pozzo, già andata in scena a Roma l'anno precedente). In questo contributo, oltre a fornire un inquadramento generale sul collezionista e sulle vicende della raccolta, è pubblicato l'inventario avviato nel 1634; per le menzioni delle opere di Antonio: pp. 42-44, 46, nn. 2, 40, 42, 46, 48, 100, 200. Ben trenta pezzi della collezione Dal Pozzo (elogiata anche da SCARAMUCCIA 1674, pp. 157-159) sono alla Mostra Torinese Universitaria allestita da Ludovico Costa nel 1820, su prestito di Carlo Emanuele dal Pozzo della Cisterna; non c'è traccia però dei dipinti campeschi: TOMIATO 2011, p. 175.

⁸¹ Per questo dipinto PAVESI 2011, con la segnalazione che la tavoletta era già stata pubblicata, con la corretta attribuzione ad Antonio, da CIRILLO 2002, p. 126. Il dipinto giunge alla Pinacoteca Vaticana solo nel 1912 e non si riesce a risalire nella provenienza oltre l'Ottocento. Non riesco a capire a cosa faccia riferimento Marzia GIULIANI 2016, p. 33, quando menziona un «*San Francesco*, perduto [...], che Antonio Campi proprio a quelle date [cioè intorno al 1580] doveva aver realizzato su commissione del barone [Paolo Sfondrati]»: è un riferimento che, per quanto a me noto, non trova riscontri. La studiosa ipotizza che il dipinto in questione, o una copia, possano avere a che fare con il «quadro di San Francesco» spedito da Milano, nel 1580, da Sigismonda d'Este, moglie di Paolo Sfondrati, al fratello Filippo d'Este, marchese di Lanzo.

⁸² Nessuno dei due dovrebbe potersi identificare con il *San Girolamo* della Galleria Sabauda che è su tela, su cui si veda oltre nel testo.

⁸³ I dipinti di Antonio in collezione Dal Pozzo hanno attirato anche l'attenzione di HLUŠÍČKOVÁ 2015: ricavo da qui la notizia che le opere campesche sono ancora attestate, prima di fare perdere le proprie tracce, in un inventario della collezione del 1713.

simile nucleo. Sarebbe davvero sorprendente se i dipinti fossero frutto dell'attività collezionistica di Amedeo, nato nel 1579: altri, e tutt'altro che indifferenti, sono gli orizzonti culturali del marchese, tra la Milano di Federico Borromeo e la Roma dei Barberini dove riesce ad assicurarsi – auspice l'intervento del cugino, il grande Cassiano – dipinti di Poussin, Pietro da Cortona, Romanelli.

Più probabile mi sembra che i dipinti campeschi facessero parte di uno dei due nuclei originali poi confluiti, per via ereditaria, nella collezione del marchese di Voghera: fossero cioè tra i beni appartenuti a Ludovico Dal Pozzo (morto nel 1582) o a Domenico Belli (1548-1601), rispettivamente padre e suocero di Amedeo: sono due personaggi di spicco alla corte Savoia negli anni di Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele⁸⁴.

Viene naturale, a questo punto, verificare che quattro dipinti campeschi – due però sono copie – compaiono nell'inventario delle collezioni Savoia nel Palazzo di San Giovanni di Torino redatto, nel 1635, da Antonio della Cornia: almeno uno, con «Il sacrificio di Isac, et Abram col manto rosso, figure intiere», è esplicitamente riferito ad Antonio Campi⁸⁵. Al gruppo di opere campesche di antico collezionismo sabauda, sarà da aggregare poi la tela con *San Girolamo penitente* della Galleria Sabauda di Torino: proviene dal Castello di Moncalieri ed è un dipinto fortunato⁸⁶. E si può aggiungere ancora che uno dei ritratti della *Fedelissima* risulta cavato da un prototipo di «Carlo Emanuele duca di Savoia».

Le presenze campesche dalle parti di Torino saranno allora da calare nel quadro di contesto delle fitte relazioni che corrono tra la Milano di Carlo Borromeo e Lomazzo e il ducato Savoia⁸⁷. Anche sul fronte cremonese, però, non mancano possibili piste. Quindi: ricordare che il cremonese Antonio Maria Viani, un allievo di Giulio Campi, lavora durante l'ultimo decennio del secolo per la corte sabauda e segnalare che anche i Bombarda sono attivi a Torino, anche come intermediari per acquisti dei Savoia sul mercato veneziano (per esempio con la bottega dei Bassano)⁸⁸.

⁸⁴ Domenico Belli è coinvolto anche nella commissione di un quadro a Venezia da parte di Carlo Emanuele I: BAVA 1995, p. 212.

⁸⁵ L'inventario Della Cornia è pubblicato da BAUDI DI VESME 1895-1896; per i dipinti campeschi, pp. 45, 58, nn. 256, 609, 612-613 (nessuno dei dipinti in questione risulta invece nel più antico inventario del 1631, pubblicato in appendice in *Le collezioni* 1995). Oltre al *Sacrificio di Isacco*, le altre opere registrate sono una «Prospettiva di notte; cioè stanze di prigionieri con lumi; l'angelo che libera San Pietro, altri prigionieri et un cane; quadro grande. Vieni da Campi di Cremona, assai buona copia. Mediocre», un'«Altra prospettiva simile con una lanterna, quadro piccolo. Vieni da Campi di Cremona. Mediocre», e infine «Tre mendicanti. De' Campi fratelli da Cremona. Buono»; mi chiedo se quest'ultimo, collocato nel «Gabinetto dorato» dove sono conservati i pezzi forti della collezione (sono qui, per esempio, gli scomparti del polittico Avogadro di Collobiano di Gaudenzio: P. Manchini, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 267-279, nn. 35-38) e caratterizzato da un soggetto così particolare, non possa avere a che fare con i *Pellegrini sulla strada di Emmaus* di Lelio Orsi della National Gallery (inv. NG1466) sulla cui provenienza non si rimonta più indietro dell'inizio dell'Ottocento, quando il dipinto entra in collezione Antonio Scarpa, forse dalla raccolta parmigiana di Luigi Cerretti: MOMESSO 2007, pp. 151-153, n. 52: ma è un'ipotesi senza riscontri oggettivi.

⁸⁶ Torino, Galleria Sabauda, inv. 801, tela, 132 × 100 cm: *La Galleria* 1991, p. 47; il dipinto è stato riferito ad Antonio, a seguito di un restauro ad opera del laboratorio Nicola di Aramengo, da Marco TANZI 1992; 2004a, p. 25, tav. 30. Alla lista delle copie raccolte da Tanzi se ne può aggiungere una (tela, 140 × 105 cm) passata in un'asta Pandolfini del 13 febbraio 2018 (lotto n. 11), con un riferimento a «artista caravaggesco nordico».

⁸⁷ Per questi argomenti bisogna partire dalle tante notizie raccolte nel volume sulle collezioni di Carlo Emanuele curato da Giovanni Romano (*Le collezioni* 1995), da guardare, sul fronte milanese, anche alla luce degli interventi di Barbara AGOSTI (1996c) e Giovanni AGOSTI (1996d). Negli atti del recente convegno sul tema (*Scambi* 2016) sono da segnalare per attinenza campesca gli interventi di Marzia GIULIANI (1996), che coinvolge un personaggio legato ad Antonio come il barone Paolo Sfondrato, e Marina DELL'OMO (1996) che evoca i Campi in relazione al problema della tradizione quadraturistica importata in Piemonte da pittori lombardi.

⁸⁸ Su Viani a Torino: AGOSTI 1996d, pp. 138-139; per i Bombarda: BAVA 1995, p. 212. Bisognerà riflettere sul ruolo dei Bombarda come mediatori tra Cremona, Milano, Mantova, Venezia e a questo punto anche Torino, ricordando la procura affidata da Antonio allo scultore Giovanni Battista Bombarda per contrattare con i Valsecchi (Doc. 214) e i lavori di quest'ultimo nello scurolo del Duomo di Milano e in Palazzo Ducale a Venezia. Uno dei figli di Giovanni Battista, Belisario, è attestato a Torino almeno dal 1585 e a Mantova dal 1590. Bisogna fare attenzione però a districarsi tra le omonimie. Sono due per esempio i Giovanni Battista Cambi, entrambi noti con il soprannome di Bombarda: oltre allo scultore in marmo e stucco, un secondo Giovanni Battista è orafo e medaglista, impegnato presso la zecca di Reggio Emilia (una curiosa attestazione documentaria del figlio minore dell'orafo, testimone di un omicidio quando aveva

Ma non trascurare neppure che due dipinti di un pittore cremonese con «mercati» (e ci sono buone probabilità che si tratti di Vincenzo Campi) sono ammirati da Van Aachen in visita a Torino per conto di Rodolfo II nel dicembre 1603. Tornato a corte ne chiede l'invio da Torino e lo ottiene: i due dipinti arrivano a Praga e suscitano, anche nel confronto con simili pitture di genere di mano fiamminga, l'entusiasmo dell'imperatore che dà mandato di cercare notizie sull'artefice a Cremona «per saper se fusse vivo per tirarlo al suo servitio» (ma Vincenzo, se di Vincenzo si tratta, è morto da un pezzo)⁸⁹.

E ancora: Alessandro Lami ricorda «due crocifissi piccioli» dipinti da Bernardino «a Tommaso Castione per l'Altezza del duca di Savoia e del Principe suo figliuolo»⁹⁰. E sul fronte di Bernardino sarà da ricordare ancora la presenza nelle raccolte ducali, già nel 1635, di un cartone con la *Natività*, oggi all'Accademia Albertina: un dato che apre il campo, addirittura, alla circolazione di modelli grafici tra Cremona e i territori sabaudi⁹¹. Non è insomma solo Lomazzo, a tenere aperti canali con quanto accade alla corte di Torino.

Nel 1645, intanto, a rinverdire la fortuna della *Cremona fedelissima*, giunge la ristampa del volume realizzata a Milano da Giovan Battista Bidelli: l'opera di Antonio, limitata ai soli primi tre libri, è riproposta in una veste tipografica meno sfarzosa (è scomparsa l'elegante greca che incorniciava le pagine), con un frontespizio aggiornato (Filippo II è diventato Filippo IV), una nuova dedica al monarca corrente da parte dell'editore e senza il testo in cui l'autore annunciava il proposito di pubblicare la descrizione delle chiese di Cremona. Il solo quarto libro, con il titolo di *Historia delle vite de' duchi et duchesse di Milano con i loro veri ritratti cavati al Naturale*, era stato già ripubblicato, tre anni prima, come fascicolo autonomo, sempre nell'ambito dell'officina Bidelli («per Filippo Ghisolfi, ad istanza di Gio. Battista Bidelli»).

Riprendendo invece il filo della letteratura artistica, si data al 1666 il manoscritto delle *Virtù ravvivate dai cremonesi illustri* di Giuseppe Bresciani: il primo tentativo della storiografia cremonese di orchestrare una storia delle vicende figurative della città in medaglioni biografici di taglio vasariano⁹². L'opera però, come accadrà per tante voci della tradizione cittadina, è destinata a rimanere inedita: vedrà la luce solo, per le cure di Alfredo Puerari e Rita Barbisotti, nel 1976.

A evidenza, il poligrafo cremonese parte dalle notizie già a stampa per poi integrarle con le proprie conoscenze dirette: è chiaro per esempio che la sua fonte per quanto riguarda i Campi a Milano è Vasari e le uniche opere di Antonio ad essere ricordate nella capitale sono così quelle che già comparivano nelle *Vite* dell'aretino: gli affreschi in San Paolo e il dipinto di Santa Caterina alla chiusa⁹³. Ma per rimanere su Cremona, se si ricavano da qui le prime menzioni per diverse opere di Antonio (dalla cappella del Battista in San Sigismondo alla *Pietà* del 1566 in cattedrale), quello che colpisce sono le sovrapposizioni che, anche nella città natale dei Campi, già investono i diversi esponenti della famiglia. Così, per limitarsi al solo Antonio, la *Visitazione* del 1567 del Palazzo comunale è assegnata a Giulio mentre la pala di San Vittore del 1575 (oggi in San Pietro al Po) addirittura a Vincenzo: e sono, entrambe, opere firmate⁹⁴. Del resto, l'erudito spiega in maniera

appena sette anni nel 1563, si ricava dal bellissimo saggio di microstoria cremonese di POLITI 1985, p. 36). La bibliografia sui Cambi è radunata in AIELLO 2017, pp. 236-237, nota 6 (con l'avvertenza però che è Giovanni Battista e non Belisario il procuratore di Antonio) cui si può aggiungere la voce del Dizionario Biografico di POLLARD 1974.

⁸⁹ BAVA 1995, pp. 222-223. I dipinti sono attestati in inventari praguesi fino al 1621; poi se ne perdono le tracce.

⁹⁰ LAMO 1584, p. 94.

⁹¹ G. Romano, in *Gaudenzio* 1982, pp. 250-252, n. 51; qui sono da registrare interessanti aperture sul peso dei modelli cremonesi in casa Lanino e per il Moncalvo.

⁹² Per notizie sul manoscritto e su Giuseppe Bresciani, autore di altri quarantuno volumi manoscritti che si conservano presso la Biblioteca Statale di Cremona: GUALAZZINI 1975, pp. 36-46; BARBISOTTI 1976; PUERARI 1976a, pp. XXXII-XXXIX; quest'ultimo testo, pubblicato a introduzione dei volumi del 1976 (su cui si veda oltre nel testo), è da tenere sempre in considerazione come punto di partenza e *vademecum* per questi argomenti. Ho tentato solo qualche carotaggio esplorativo sui manoscritti di Bresciani, alla ricerca di specifiche notizie: la mole del materiale impone, se si vuole affrontare uno studio complessivo, un lavoro di cordata.

⁹³ BRESCIANI 1665-1665, pp. 24-27.

⁹⁴ Docc. 113, 224.

esplicita cosa, nella percezione del tempo, conti davvero per la fama di Antonio: «quello che gli ha reso maggior honore e gloria è statto la pianta non solo della città di questa sua Patria scolpita in rame, con il suo territorio e diocesi d'essa con suoi confini in legno», e via così: l'attività di storico, i ritratti dei signori di Cremona, il titolo di cavaliere, le tavole dei monumenti cittadini. Anche solo a una valutazione quantitativa, su una quarantina di righe della biografia di Antonio, più di un terzo sono dedicate alla *Cremona fedelissima* e alle sue illustrazioni⁹⁵.

Giusto l'anno successivo, 1667, Carlo Cesare Malvasia visita Milano: una manciata di giornate, fitte di visite e incontri, per raccogliere informazioni sull'attività in città dei Procaccini, in vista della stesura delle relative vite per la *Felsina*. Il taccuino che registra le impressioni di quel viaggio restituisce però un panorama di osservazioni e scoperte molto più nutrito di quanto poi vedrà la stampa⁹⁶. Se nei volumi della *Felsina* Antonio compare soltanto, come già ricordato, in virtù delle incisioni di Agostino Carracci, le presenze campesche si infittiscono negli appunti milanesi. Il bolognese, per esempio, ha visitato San Paolo Converso e prende nota, seppure confusamente – sbaglia attribuzioni, data, e parentela –, delle opere dei cremonesi: «i laterali dell'altar grande Saul quei ne' prosequenti di Bernardino Campi e la Decolazione di suo fratello Antonio fatta nel 1564».

Ben più interessanti le osservazioni fissate su carta da Malvasia in visita alla chiesa di Sant'Antonio da Padova (o, familiarmente, Sant'Antonino): una chiesa conventuale di monache francescane, non troppo distante dalla Ca' Granda (ma sull'altro lato del naviglio)⁹⁷. Qui il canonico bolognese registra che «nell'altare a mano ritta il pittore ha dipinto a olio S. Bassiano legato ad arberoni, e incorniciato il quadro. Fa poi che i medesmi alberi spuntino di sopra alla cornice dipinti a fresco occupando tutto il volto della cappella. Vedere di chi sia mano». Il dubbio che attanagliava Malvasia, è per noi di facile soluzione: le guide della città registrano infatti, sull'altare in questione, un *San Sebastiano* di Antonio Campi⁹⁸ e grazie a Marzia Giuliani sono anche note le vicende di commissione del dipinto: il patronato della cappella spetta a Danese Filiodoni che paga il pittore per il dipinto nel 1582⁹⁹.

Più complicato decidere quale sia il *San Sebastiano* di Sant'Antonio tra le due versioni note del soggetto dipinte da Antonio: una si conserva nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, l'altra in collezione privata¹⁰⁰. La prima ha, a proprio vantaggio, una massiccia presenza arborea che ben si adatterebbe alla descrizione di Malvasia; di contro è da registrare che se fosse questo, datato 1575, il dipinto realizzato per Danese Filiodoni, Antonio avrebbe dovuto aspettare sette anni il saldo del proprio lavoro: un ritardo forse eccessivo e che richiederebbe una spiegazione.

Al di là di questo, in ogni caso, ciò che davvero interessa è la descrizione della cappella offerta dagli appunti di Malvasia: solo da qui, infatti, si recupera l'aspetto complessivo dell'ambiente, la cui decorazione è giocata illusionisticamente tra pala d'altare e affreschi, in una concezione

⁹⁵ Sorprende, in coda al medaglione su Antonio, un ricordo della «chiesa delle Monache di Santo Vincenzo in Milano è tutta dipinta a fresco di sua mano maravigliosamente bene». Non riesco a capire da dove Bresciani ricavi questa errata attribuzione degli affreschi di Aurelio Luini e Giovan Pietro Gnocchi (su cui F.M. Giani, in *Bernardino* 2014, pp. 342-345, n. 88; S. Conte, F.M. Giani, in *Bernardino. Itinerari* 2014, pp. 153-158, n. 18) che non trova riscontri in altre fonti; nel momento in cui Bresciani scrive, le pitture di San Vincenzino vantavano già due menzioni a stampa, sempre con il nome di Aurelio, in un sonetto di Lomazzo e nella *Nobiltà di Milano* di Morigia (1595).

⁹⁶ 1667: *Malvasia* 2017; per le menzioni di opere campesche che seguono nel testo, in particolare pp. 7, 22-23.

⁹⁷ PECCHIAI 1926, pp. 247-251; SANNAZZARO 1987. Il convento di clarisse sarà soppresso il 16 marzo 1782: TACCOLINI 2000, p. 87. Si può segnalare che, come risulta dagli atti della visita di Federico Borromeo del 1604 (ASDMi, Archivio Spirituale, sez. X, Visita pastorale e documenti aggiunti, S. Calimero, vol. I, f. 92), le monache sono «rette e governate dalli padri della Pace»: un contesto per cui Antonio aveva già lavorato (doc. 101).

⁹⁸ A partire da SANTAGOSTINO 1671, p. 25 e fino a BIANCONI 1783, p. 56; non c'è più traccia della chiesa, a seguito della soppressione, nella successiva edizione della guida di Bianconi nel 1785. Tutte le guide registrano peraltro, in due cappelle simmetriche, due dipinti di Antonio: il secondo, di cui non ci sono tracce dopo la menzione di Bianconi, dovrebbe raffigurare *San Francesco*.

⁹⁹ Doc. 312.

¹⁰⁰ Per la versione del Castello Sforzesco (inv. 755): doc. 226; ma, per un'ipotesi sulle vicende collezionistiche, si veda anche oltre, alla nota 175. Per la tela in collezione privata: TANZI 1991d, p. 41, fig. 11; 2004a, pp. 35-36, tav. 46.

organica e immersiva dello spazio¹⁰¹. La descrizione del bolognese invita a riflettere in questa chiave, un po' trascurata, sull'attività di Antonio: in termini cioè di coinvolgimento dello spettatore attraverso una concezione unitaria delle diverse componenti decorative. Anche la aule di San Paolo Converso, per esempio, tanto celebrate per i prodigi prospettico-illusionistici, costruiscono un notevole dispositivo immersivo in cui lo spazio reale abitato dallo spettatore finisce per coincidere con lo spazio finzionale della storia sacra: con la Vergine e Cristo che ascendono, sulle volte, e tutti gli apostoli, affacciati dal loggiato, lì intorno¹⁰². E senza scomodare Shearman o il Raffaello della cappella Chigi o il Giulio Romano della sala dei giganti, gli esempi non dovevano mancare, anche a Milano. Basta pensare alla cappella decorata da Moretto nel tornacoro di Santa Maria presso San Celso dove la *Conversione di Saulo* dipinta sulla pala d'altare trova il complemento narrativo nel *Cristo* affrescato accanto alla finestra ad oculo, in una regia complessiva dello spazio che coinvolge persino la luce¹⁰³. Ma quali e quante altre saranno state, in città, le cappelle decorate con accorgimenti simili, durante il Cinquecento? E come si colloca Antonio in questa vicenda?

È merito di Malvasia, in ogni caso, il recupero almeno virtuale di questo ambiente con una volta coperta di vegetazione che a Milano non può non evocare il ricordo della leonardesca Sala delle Asse; e che un po' sorprende, all'interno di una chiesa, nella castigata città di Carlo Borromeo. Per il canonico bolognese, poi, sulla strada del ritorno verso Bologna, c'è spazio anche per una menzione della decorazione di Antonio nel Duomo di Lodi.

Malvasia non aveva potuto fare affidamento su alcuna fonte a stampa per orientarsi tra le pitture dei Campi a Milano. Di lì a poco, però, la geografia campesca milanese si arricchisce con la comparsa delle prime guide della città: quella di Agostino Santagostino, nel 1671, e quella di Carlo Torre nel 1674. Il repertorio delle opere di Antonio menzionate a stampa si arricchisce così di diversi numeri, sparsi tra chiese e palazzi milanesi: alle opere di San Paolo Converso e alle tele di Sant'Angelo (quest'ultime già ricordate da Morigia) si aggiungono ora, per esempio, la *Presentazione di Gesù al Tempio* di San Marco o la *Resurrezione di Cristo* di San Celso o il perduto *Martirio di San Lorenzo* in Santa Maria della Pace o il *Cristo nell'orto* delle collezioni arcivescovili¹⁰⁴. La confusione tra i Campi è totale: ad Antonio sono riferite per esempio la *Madonna con il Bambino e Santi* della cappella Trivulzio di Sant'Antonio abate e la *Trasfigurazione* in San Fedele (sono entrambe opere di Bernardino, entrambe firmate e datate 1565); addirittura il *Ritrovamento della Croce* in Santa Caterina è riferito a Giulio, nonostante la menzione vasariana; e così via. Ma sul groppone del Campi finiscono anche opere estranee a Cremona: Santagostino gli riferisce per esempio un San Pietro in Santa Maria delle Grazie che è in realtà opera documentata di Giovan Pietro Gnocchi¹⁰⁵; Torre, invece, una *Sacra Famiglia con San Siro* nella sagrestia di San Marco che spetta a Girolamo Figino¹⁰⁶: sono errori che si tramanderanno a cascata, nella guidistica locale e non solo. Intanto, fuori da una dimensione locale, i nomi dei Campi sono già apparsi, con le consuete confusioni, nelle guide di Scannelli e Scaramuccia¹⁰⁷: si ricava dal primo, se non vado errato, la più antica menzione di un «cupoletta» affrescata dai Campi in Santa Maria di Campagna a Piacenza¹⁰⁸; nel secondo colpisce, pur nell'artificio retorico, il senso di scoperta davanti agli affreschi di Antonio e Bernardino in Duomo a Cremona: «viddero altre cose superbe, ma nel Choro osservarono una ad essi non per anco ben cognita maniera di dipingere, cioè

¹⁰¹ Su questo punto anche AGOSTI, STOPPA 2017a, p. 14.

¹⁰² Una riflessione interessante in questa direzione è condotta da DE KLERCK 1997, pp. 71-90, che riconduce la soluzione adottata in San Paolo Converso a un'esigenza di coinvolgimento del fedele da collegare ai testi devozionali del barnabita Giovanni Pietro Besozzi (1503-1584), strettamente legato alle angeliche di San Paolo.

¹⁰³ Una riconsiderazione della cappella in questa direzione, contestuale al riconoscimento della paternità di Moretto anche per gli affreschi della volta, si deve a Federico GIANI 2017, p. 173.

¹⁰⁴ SANTAGOSTINO 1671, pp. 64, 79; TORRE 1674, pp. 73, 267, 322. Per le opere, si vedano, rispettivamente, i docc. 41, 101, 291, 351.

¹⁰⁵ SANTAGOSTINO 1671, p. 45.

¹⁰⁶ TORRE 1674, p. 270: cfr. FRANGI 1997, pp. 34, 38-39, nota 20, fig. 67.

¹⁰⁷ SCANNELLI 1657, pp. 321-322; SCARAMUCCIA 1674, pp. 123-126, 134, 143.

¹⁰⁸ Per i lavori in Santa Maria di Campagna, conclusi probabilmente nel 1574: doc. 212.

a dire de' fratelli Campi Giulio, Antonio, e Bernardino. A quelle pitture molte lodi, con viva voce prestarono, mercé la compitezza della gratia, che in esse scorsero, e per la forma del Dissegnar, e modo leggiadro di mettere il colore»¹⁰⁹.

Al 1666 si data anche la prima lettera nota del carteggio tra il grande Leopoldo de' Medici e Giovan Battista Natali, pittore e architetto cremonese, esponente di una ben nota dinastia artistica (il padre Carlo era stato anche architetto del Duomo di Cremona) e agente del cardinale in città¹¹⁰. Le trentanove lettere conservate, scalate su un arco cronologico che arriva al 1675, permettono di gettare uno sguardo sulla famelica attività collezionistica di Leopoldo che si rivolge a Natali per ottenere disegni e notizie di artisti cremonesi¹¹¹. I numeri sono ingenti: per stare solo agli invii più cospicui, trentun «pezzi» prendono la via di Firenze il 3 giugno 1666 e addirittura sessantaquattro disegni cremonesi sono spediti tra agosto e settembre 1674. Ma a Natali ci si rivolge anche per ottenere «la nota del tempo che sono visuti li già anotati Pittori di Cremona» o per pareri attributivi¹¹²: lui appunta le sue opinioni sul retro dei fogli in inchiostro verde e disegna una stella quando è sicurissimo del riferimento. Proprio a partire da queste scritte è possibile individuare, nelle collezioni degli Uffizi, alcuni dei disegni passati per le mani di Natali: tra l'altro anche un disegno di grandi dimensioni di Antonio con un *Telamone*, forse da mettere in relazione con la decorazione del Duomo di Lodi¹¹³, e un foglio di Vincenzo con un *Apostolo* visto di sotto in su e relativo alla decorazione di San Paolo Converso su cui la grafia di Natali ha appuntato «fatti in S.o Paulo delle monache in Milano dipinti in compagnia del cavalier Antonio suo fratello maggiore»¹¹⁴; a questi fogli dovrebbe fare riferimento la lettera del 3 giugno 1666 in cui Natali annuncia la spedizione di «qualchuno de' grandi serviti per cartoni d'opere a fresco, quali sono finitissimi, ma per la sua vecchiezza, e esser pezzi grandi non sono troppo conservati, e questi sono del Cavalier Antonio Campi cioè Apostoli del sotto in su, e Putini più del naturale di varii scherzi»¹¹⁵.

Sebbene in molti casi passaggi collezionistici, restauri e controfondi impediscano la verifica, è assai probabile che si debba all'attività di Giovan Battista una parte consistente dell'importante nucleo di grafica cremonese agli Uffizi¹¹⁶. L'incremento di disegni cremonesi nelle collezioni di Ludovico in questi anni si misura del resto facilmente attraverso gli inventari, come dimostra anche il caso di Antonio: se il suo nome compare già in una lista, redatta tra 1663 e 1669, con *I nomi de Maestri de quali il Ser.mo Principe Leopoldo ha disegni* (insieme, per stare su Cremona, a quelli di «Boccaccino», del Malosso e di Bernardino Gatti), i fogli riferiti ad Antonio sono 5 nella *Listra* di Baldinucci del 1673 e saranno addirittura 29 nel 1675¹¹⁷.

¹⁰⁹ SCARAMUCCIA 1674, p. 124.

¹¹⁰ Il carteggio è stato pubblicato e analizzato da Sandrina BANDERA 1979.

¹¹¹ Ma non solo disegni e non solo cremonesi: Natali spedisce anche un quadro di Vincenzo Campi, non rintracciato, tre ritratti ritenuti del Moretto (e identificati da Mina Gregori alla Galleria Palatina in due ritratti di Moroni e in un'opera di anonimo bergamasco) e uno di Lattanzio Gambara, oltre a bozzetti di Morazzone; e non manca, nella lettera del 17 dicembre 1671 (BANDERA 1979, pp. 102-103, n. XX), una segnalazione extra-lombarda: «ho notizia che in Vercelli vi sia disegni insigni di Gaudenzio et uno della B.V. di Leonardo da Vinci dipinto in Milano nella chiesa di S.o Celso»; per le ipotesi relative a questa notizia e la bibliografia relativa, mi permetto di rimandare a G. Renzi, in *Il Rinascimento* 2018, p. 411.

¹¹² BANDERA 1979, p. 103, n. XXI.

¹¹³ Simili motivi di erme antropomorfe – rimandano a una cultura decorativa moderna che può evocare i nomi, per stare su Milano, di Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi e Giuseppe Meda – compaiono infatti in un foglio di Giulio degli Uffizi (inv. 1 Orn, 408 × 355 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone, tracce di matita), già riferito a Vasari, con un *Progetto di decorazione murale* che è stato verosimilmente riferito da Giulio Bora all'abside del Duomo di Lodi: TANZI 1999b, pp. 63-65, n. 25, fig. 30.

¹¹⁴ Il disegno di Antonio è il 1638 Orn, 468 × 211 mm, matita nera e rossa; quello di Vincenzo è il 13506 F, 262 × 230 mm, matita rossa, quadrettato: TANZI 1999b, pp. 118-120, 137-139, nn. 69, 84, figg. 75, 92.

¹¹⁵ BANDERA 1979, pp. 94-95, n. I.

¹¹⁶ Sui disegni cremonesi degli Uffizi si può fare affidamento su TANZI 1999b, dove sono anche analiticamente ripercorse le vicende collezionistiche dei fogli.

¹¹⁷ BANDERA 1979, pp. 39-40.

È questo il contesto entro cui calare i medaglioni biografici dedicati ai Campi da Filippo Baldinucci, il regista e ordinatore della raccolta di Leopoldo: non è affatto improbabile che proprio Natali abbia fornito le notizie necessarie. Non mancano infatti, tra i profili cremonesi allestiti dal fiorentino, informazioni di prima mano. Nel caso di Antonio, oltre alla raccolta delle opere che, tra Vasari e le guide cittadine, godevano già di una menzione a stampa, compare qui, se non mi è sfuggito qualcosa, la prima citazione a stampa dei lavori del pittore a Lodi. È in Baldinucci che l'accento cade, per la prima volta, sull'attività di Antonio come architetto: «Fu buono architetto, e non solo ordinò bene l'opere d'architettura, ma seppe anche contrafare col pennello». E si tratta, oltre tutto, del primo profilo di Antonio come artista che vada a stampa; tale resterà, per quasi un secolo¹¹⁸.

Sullo scorcio del diciassettesimo secolo è messa insieme la raccolta milanese di Giovanni Battista Visconti, collezionista di gusti accademici e un po' attardati. Dopo la sua morte, nel 1722, la collezione è ereditata da una figliastra, Marchesa Violante Morigia; andrà in vendita, in più riprese, alla morte di quest'ultima nel 1748. Ciò che qui interessa è che l'inventario della raccolta del 1701 registra un nucleo di ben otto opere riferite ad Antonio¹¹⁹. Tolte «Due Sibille, cioè duoi quadri, mezze figure al naturale»¹²⁰ e un «Martirio di Sant'Agata», i rimanenti cinque numeri sono tutti ritratti, brevemente caratterizzati: una è «una dama con lattuca grande mezza figura al naturale»; un'altra una «signora con collare all'antica et collana di pietre preziose»; e via così¹²¹. Impossibile esprimersi in merito alla correttezza delle attribuzioni; non è da escludere che il nome di Antonio fosse divenuto un nome ombrello sotto il quale raccogliere genericamente ritratti di secondo Cinquecento: campeschi, o semplicemente cremonesi se non proprio lombardi in genere. Certo però, se anche fosse così, le menzioni inventariali rappresentano comunque un'attestazione della fortuna di cui Antonio gode rispetto al genere del ritratto: opere di questo tipo, insomma, per noi così difficili da afferrare, dovevano essere note e circolare e garantire all'autore una specifica reputazione nel settore¹²².

¹¹⁸ BALDINUCCI 1681-1728, II, pp. 486-487.

¹¹⁹ Per le notizie sulla collezione e l'inventario del 1701 BONA CASTELLOTTI 1991, pp. 15-64.

¹²⁰ Risultano vendute, nel 1748, al «sig. Bartolomeo Sernasone»: BONA CASTELLOTTI 1991, p. 64.

¹²¹ Si può segnalare ancora il ritratto ricordato come «La Regina Margarita d'Austria quarta moglie di Filippo II col cappotto di zibellino in spalla» che si potrebbe immaginare in rapporto con l'incisione della *Cremona fedelissima*.

¹²² Promettenti proposte sono arrivate però negli ultimissimi anni da parte di Marco TANZI (2017b) che ha radunato un *corpus* di opere da riferire al pittore. Sul fronte delle fonti contemporanee all'artista, non si va oltre il già menzionato ritratto di Danese Filiadoni ricordato da Lami, oltre, ovviamente, ai disegni relativi ai ritratti incisi da Agostino Carracci per la *Cremona fedelissima*. Senza entrare nel merito della questione, colgo l'occasione per segnalare che Philip Pouncey proponeva di riferire ad Antonio un *Ritratto di Alessandro Caimi* (tela, 102 × 79 cm), già appartenuto a Günzel Graf von der Schulenburg-Wolfsburg e passato in un'asta Sotheby's a Londra del 27 marzo 1968 (lotto n. 11; secondo una lista dei «Buyer's name» acclusa all'esemplare del catalogo presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, il lotto sarebbe stato aggiudicato a «Martin»); il parere di Pouncey è riportato in SHELL 1978, II, pp. 160-162, n. 46). È di particolare interesse la possibilità di riconoscere l'effigiato: nel dipinto compare infatti la riproduzione precisa di una bella medaglia, scolpita da Pietro Paolo Galeotto nel 1556 (la data vale come *post quem* per il ritratto), dedicata appunto al gentiluomo milanese, ritratto sul *recto* con l'iscrizione ALEXAND(ER) CAYMVS P(ETRI) PAVLI F(ECIT) MEDIOL(ANENSIS) I(VRIS) V(TRIVSQVE) D(OCTOR) ET BON(ARUM) ART(IUM) AMATOR MDLVI; sul *verso* la raffigurazione di due figure su una nave in un mare agitato (quella al timone ha elmo e lancia come fosse Minerva) è accompagnata dal motto OPTANDA NAVIGATIO. Il personaggio è tutt'altro che trascurabile nel contesto artistico milanese: citato da Taegio nella *Villa* (1559) e da Martino Bassi nei *Dispareri* (1572), perito della Fabbrica del Duomo rispetto al concorso per le ante dell'organo nel 1564, prefetto in Santa Maria presso San Celso, ma interpellato anche a proposito del *Libro dei misteri* di Alessi per il Sacro Monte di Varallo e sui progetti di Pellegrino Tibaldi per lo scurolo del Duomo (le notizie su di lui sono raccolte in ALLEGRI 2016-2017, pp. 69-71; anche un committente certo di Antonio, Alberto Litta, poteva vantare una medaglia da riferire probabilmente a Pier Paolo Galeotti: cfr. doc. 101; ALLEGRI 2017b, pp. 200-203, figg. 70-71). Al di là dell'attribuzione, difficile da valutare prima che il ritratto riemerga, è dunque un tassello certo e di qualche importanza nel panorama della ritrattistica nella Milano di San Carlo. Un altro ritratto con un riferimento ad Antonio è stato battuto all'asta a Monaco, sempre da Sotheby's, il 20 giugno 1987 (lotto n. 311). Mi domando invece cosa avesse in mente Pietro Cesare MARANI (1996, p. 8) quando, a proposito di un ritratto di Tanzio da Varallo, parla di «una rimeditazione sulla ritrattistica di un Antonio Campi o di un Figino».

Ma a fine secolo un'attestazione campesca si ricava anche tra gli inventari delle collezioni farnesiane: un *San Girolamo* e un *Erodiade con la testa del Battista* sono registrate a Parma, a data 1693, tra i dipinti di Maria Maddalena Farnese, la sorella minore di Ranuccio II¹²³. E il secondo dipinto ricompare probabilmente ancora, una quindicina d'anni più tardi, in un inventario del Palazzo del Giardino del 1708: dovrebbe essere il «Quadro senza cornice, alto br. 2 on. 8, largo br. 1 on. 10. La decollazione di S. Gio. Battista, con soldato in schiena, che infodera la spada, di Antonio Campi»¹²⁴. Si tratta di attestazioni tarde, ma non è affatto escluso che i dipinti siano giunti nelle terre farnesiane assai per tempo: non mancano infatti tracce di contatti tra Antonio e Parma. Basterà ricordare che la stampa della *Passione di Cristo*, incisa dai Valsecchi nel 1575, riporta in uno degli stati noti (probabilmente il primo) una dedica ad Ottavio Farnese¹²⁵. Un anno più tardi, soprattutto, un libro mastro di corte registra un pagamento di «Scudi 25 d'oro di figliolo di Antonio Campi pittore donateli S.E. per havere presentato certe pitture»¹²⁶.

Le opere bresciane dei Campi guadagnano intanto ai pittori ricordi e lodi nella locale tradizione storiografica. A monte delle menzioni di Giulio Antonio Averoldo, nelle *Scelte pitture di Brescia*, sono da ricordare anche le presenze campesche nei manoscritti di Francesco Paglia, resi noti da Camillo Boselli nel secolo scorso¹²⁷. Qui, al di là delle opere più note – le tele per i Giureconsulti, la facciata di Casa Calini – si recupera una menzione, geograficamente eccentrica, per un'opera riferita ad Antonio a Golione, l'attuale Prevalle, non lontano da Paitone: «Nella Chiesa principale di quella Terra ritrovasi all'Altar maggiore una Tavola di S. Michele Arcangelo, che discaccia Lucifero, opera bell.ma del Kr. Antonio Campi»¹²⁸.

A Cremona, invece, il Settecento si apre nel segno dei fratelli Francesco (1657-1743) e Desiderio (1649-1725) Arisi. Al primo, amico di Ludovico Muratori e poeta in Arcadia, si deve la *Cremona literata*, a stampa in tre volumi tra il 1702 e il 1741: una raccolta erudita in latino di profili biografici dedicati ai letterati cremonesi in cui non può mancare Antonio Campi connotato, con qualche artificio retorico, nella doppia natura di pittore e storico: «Ita res patrias Calamo pingens, & stylo Pictoris describens, idem Apelli certavit, ac Livio, & Historiam loquentem picturam, Picturamque mutam Historiam esse perbellè docuit»¹²⁹.

Si ricavano dall'opera di Francesco diverse notizie di prima mano sull'artista: Arisi trascrive firme e lapidi, descrive la *Cremona fedelissima* e il suo apparato illustrativo «ab Augustino Carraccio Picturae Zeuxi apud Bononienses, Cremona tamen oriundo, magna ex parte incidi curavit». Ma si pesca dalle pagine di Arisi anche il ricordo, non altrimenti attestato, di altre opere di Antonio come scrittore, oltre a qualche indicazione sul destino della sua eredità; e gli argomenti di questi testi perduti non possono non suscitare curiosità: «Congesserat, & alia opera, & praecipua ad agrorum culturam, ad Piscationes & Venationes attinentia quorum manuscripta videnda mihi commodavit Io. Baptista de Grandibus Medicinae, ac Philosophiae Doctor egregius, Amicus meus

¹²³ BERTINI 1988. Ringrazio Alessia Ulisse per la segnalazione.

¹²⁴ CAMPORI 1870, p. 474. Alla stessa pagina compare anche un «Quadro che si apre in due partite senza cornice, alto br. 5 once 5 largo br. 7 – Due figure a cavallo davanti con altri due di dietro armati, e altri soldati con varie donne con bambini in braccio, una delle quali tiene pe il morso un cavallo, ed in lontananza un incendio di città su la marina, delli Campi».

¹²⁵ Doc. 222.

¹²⁶ Doc. 241. E alla trama dei rapporti tra i Campi e i Farnese si potranno aggiungere le ben note occorrenze che riguardano Giulio: dal disegno con la *Raffigurazione allegorica di Piacenza*, alla notizia vasariana relativa agli arazzi di Salviati (cfr. al *Capitolo II.2*) al possibile *Ritratto di Ottavio Farnese* dei Musei Civici di Piacenza (TANZI 2004a, p. 22, tav. 15) e senza dimenticare la *Samaritana al pozzo* pubblicata da Marco TANZI (1994, p. 55, tav. 1) che vanta una probabile provenienza farnesiana. Ma sul tema si vedano anche CIRILLO, GODI 1982, p. 29; 1985, p. 41.

¹²⁷ Rimando al *Capitolo II.2*, per una panoramica sulle occorrenze bresciane dei Campi.

¹²⁸ PAGLIA 1692-1694, p. 128. Sull'altare della chiesa di San Michele di Prevalle si conserva oggi un dipinto che ha sì come soggetto *San Michele scaccia Lucifero* ma che è certo opera più tarda rispetto all'epoca dei Campi, da collocare probabilmente nella prima metà del Seicento. Difficile dire se sia questo il dipinto visto da Paglia, o se abbia sostituito, dopo le ricognizioni dello storico, una più antica redazione del soggetto.

¹²⁹ ARISI 1602-1606, II, pp. 389-391.

humanissimus, cujus probus Genitor Claudii de Campis, Antonii fili, rei familiaris non modicae ad haereditatem vocatus fuit».

Meno fortunata è la sorte dell'impresa impiantata dal fratello di Francesco, Desiderio Arisi, monaco presso il convento girolamino di San Sigismondo a Cremona. Al momento della sua morte, nel 1725, non era ancora compiuta l'impresa della sua vita, l'*Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pure cremonesi*: un'imponente raccolta di duecentotrentasei biografie di «professori di disegno», scritta anche con l'intento – lo puntualizza lui stesso in una *Dichiarazione dell'opera presente* – di vendicare i torti subiti dagli artefici cremonesi ad opera di Vasari. Il volume approntato per la stampa, ereditato dal fratello dopo la morte di Desiderio, finisce però in cenere nel 1627 a causa di un incendio che colpisce la biblioteca di Francesco; sopravvivono solo due «Zibaldoni»: due manoscritti di lavorazione, con stesure in bozze piene di correzioni, che garantiscono, se non altro nella tradizione locale, la trasmissione delle notizie raccolte da Desiderio¹³⁰. Dopo quello di Bresciani, anche questo tentativo di dare alle stampe le vite degli artefici cremonesi si risolve dunque in un fallimento.

In attesa di un lavoro più approfondito sul complesso del materiale di Arisi, un'analisi del profilo di Antonio, qui trascritto in *Appendice*, rivela un testo non estraneo a un gusto aneddótico di stampo ancora vasariano e quasi integralmente costruito sulle fonti già note: dallo stesso Vasari a Baldinucci, da Torre a Santagostino a Merula fino ad Averoldo e Ridolfi, cui sono da aggiungere, ovviamente, la *Cremona fedelissima* e il *Discorso* di Lami. Si ha la sensazione, ed è un peccato, che quasi mai Desiderio esca dal suo studio per farsi un giro nelle chiese o nei palazzi di Cremona; di spingersi fino a Milano, neanche a parlarne. In un solo passo, relativo a Palazzo Pallavicino a Torre, il resoconto pare autoptico e fornisce indicazioni preziose¹³¹; per il resto, l'accento continua a cadere soprattutto su titoli e onorificenze e rapporti privilegiati con i potenti della Terra.

Il nome di Antonio compare intanto negli *Abecedari*: quello di Orlandi (1704), ma anche, grazie alle xilografie a chiaroscuro e di sfuggita, quello, manoscritto, di Pierre-Jean Mariette che conosce anche la *Cremona fedelissima*, più volte citata come fonte di notizie a proposito di artisti cremonesi¹³².

Mancano studi sul collezionismo a Cremona nel Settecento che permettano di verificare, su questo fronte, la fortuna di Antonio nella sua città natale. Uno spiraglio di qualche interesse viene da alcuni fogli manoscritti che si conservano nel fondo Sommi Picenardi presso la Biblioteca Trivulziana di Milano¹³³. Si tratta di un inventario, purtroppo sprovvisto di data, della cospicua raccolta di disegni appartenuta al fu avvocato Giuseppe Carnevalini: è, a quanto mi risulta, del tutto ignota agli studi.

Pochissime le notizie che si riesce a mettere insieme sul personaggio, di cui si ignorano anche gli estremi. Due suoi componimenti poetici compaiono però tra le *Prosa e rime degli Arcadi della*

¹³⁰ Si vedano per esempio: PANNI 1762, p. 184; ZAIST 1774, I, pp. 16-17. I due «zibaldoni» autografi si conservano ora, integralmente digitalizzati, presso la biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles: sono i manoscritti ricordati, a inizio Ottocento, in casa Pallavicini-Clavello a Cremona (GRASSELLI 1818, pp. 24-26, nota 13; LANCETTI 1819, pp. 335-336); un'analisi complessiva del materiale non è ancora stata affrontata dagli storici dell'arte (un accenno all'importanza dei manoscritti, in rapporto a Genovesino, si deve a Tanzi in FRANGI, GUAZZONI, TANZI 2017, p. 3). Le vicende dell'opera sono raccontate in una nota manoscritta apposta da Francesco Arisi sul frontespizio del primo volume (e poi, a stampa, in ARISI 1741, p. 49). Ma si veda anche PUERARI 1976a, pp. XLIII-XLVII, che conosce però solo testimoni più tardi: copie incomplete e rimaneggiate che si conservano presso la Biblioteca Statale di Cremona, e note invece alla tradizione degli studi.

¹³¹ Si veda al *Capitolo II.4*.

¹³² ORLANDI, 1704, p. 80. Compare qui, se non sbaglio, per la prima volta, la notizia errata secondo cui Antonio sarebbe stato fatto Cavaliere da Gregorio XIII «per i servizi prestati alle fabbriche romane» (il problema è chiarito definitivamente da SCHÜTZE 1992, pp. 334-335, nota 49; cfr. doc. 326): sospetto che il pasticcio derivi da una lettura frettolosa di Baldinucci dove la menzione del titolo concesso ad Antonio precede immediatamente la frase relativa alla sua attività di architetto. Baldinucci è certamente tra le fonti di Orlandi, che riprende dal fiorentino anche le informazioni errate sul libro di Antonio: il titolo «*Le Cronache di Cremona*» e la data «1575». Per Mariette e, in genere, la fortuna critica legata alle xilografie, rimando al *Capitolo II.3*.

¹³³ Biblioteca Trivulziana, Fondo Sommi Picenardi, cart. 5.

colonia cremonese in morte del dottor Francesco Arisi, già vicecustode della medesima con il nome di Eufemo Batio, pubblicate a Cremona nel 1744; è lui infatti, come rivela una provvidenziale tavola di concordanze, il pastore Tersio Filolajo¹³⁴. Ma versi un poco zoppicanti dell'avvocato cremonese, nascosto o meno sotto il travestimento pastorale, si rintracciano in diverse raccolte d'occasione: già nel 1720, due componimenti del «Sig. Gioseffo Carnevalini» presenziano in una silloge epitalamica dedicata a Giacomantonio Sanvitali e Maria Isabella Cenci¹³⁵: non potrà essere nato, insomma, molto oltre il 1700. Nel 1741, soprattutto, Carnevali risulta curatore testamentario del pittore Francesco Boccaccino: dovrà sovrintendere a che le volontà del testatore vengano rispettate, occuparsi di riscuotere i crediti e provvedere, insieme «con quel professore di pittura che sarà stimato proprio ed eletto dal medesimo Sg. Dott. Carnevalini», alla divisione dei materiali dello studio tra i due nipoti di Boccaccino; i «disegni grandi ad uso cartoni» dovranno invece essere distribuiti «ai Signori scolari di esso Signor Codicillante»: Carnevalini sa come fare. L'avvocato ha le competenze giuste: oltre ad essere «suo confidente», è «intendente anch'egli e dilettante di pittura». A lui Boccaccino destina infine, «in segno della buona amicizia e confidenza avuta con esso e in ricognizione della assistenza prestata negli interessi, e premure», un proprio quadro con un *Ecce Homo* e un «disegno di mano di Raffaele d'Urbino»¹³⁶.

Di più non mi è riuscito di trovare, con l'aggiunta però che a redigere l'inventario *post mortem* della raccolta di Carnevalini sarà il pittore Giacomo Guerrini, uno dei protagonisti del secondo Settecento cremonese, allievo dello stesso Boccaccino ma soprattutto stretto amico di Giovan Battista Biffi¹³⁷: sarà lui tra l'altro, sotto lo pseudonimo di Coringio Vermagi coniato proprio da Biffi, l'autore di un *Almanacco pittorico per l'anno 1773*, al centro di una polemica locale e un po' sterile¹³⁸. Ce n'è forse abbastanza, almeno come primo inquadramento, per provare a collocare Carnevalini in un contesto culturale non indifferente nella Cremona del diciottesimo secolo, con agganci che contano nel mondo delle arti figurative.

Anche sull'inventario scarseggiano i dati certi: di certo non può cadere oltre il 1793, anno della morte di Guerrini. E il fatto è di per sé interessante, considerato che gli oltre cinquecento fogli che compongono la collezione, raccolti in cartelle, sono suddivisi per «scuole»: in anticipo, quindi, sulla prima edizione della *Storia pittorica* di Lanzi.

L'elenco sintetico dei pezzi della collezione presenta solo i nomi degli artisti accompagnati dal numero di fogli relativi; e le presenze altisonanti si sprecano: nella sola prima pagina della «scuola romana», si incontrano per esempio, in rigoroso disordine cronologico, Giulio Romano, Polidoro,

¹³⁴ *Prosa* 1744, pp. 62-67; lo scioglimento degli pseudonimi è a p. 4. Proprio la partecipazione di Carnevalini alla colonia cremonese dell'*Arcadia* gli vale una menzione in LANCETTI 1819, p. 35.

¹³⁵ *Rime* 1720, pp. s.n. Ma un sonetto del «signor dottor Giuseppe Carnevalini cremonese pastore arcade» è anche in una raccolta stampata a Mantova nel 1747 per le nozze di Ferdinando Cavriani e Rosa Bentivoglio d'Aragona (*Sensi* 1747, p. 94) e, ancora, in un opuscolo parmense per il matrimonio di Scipione Rossi di San Secondo e Clara Camilla Martinengo (*Rime* 1752, pp. LXIII-LXV).

¹³⁶ Il testamento del 17 giugno 1740 e un codicillo del giorno successivo sono pubblicati da BONETTI 1932a.

¹³⁷ Lavora, per non dire altro, nell'appartamento Magio in Palazzo Affaitati, a seguito della ristrutturazione voluta negli anni Sessanta del Settecento da Cesare Clemente Magio: *Le stanze* 1997. Per le tele di Guerrini in particolare e i suoi rapporti con Biffi: COLACE 1997. Ma su Guerrini, molto attivo anche come restauratore in Duomo a Cremona, si veda anche TANZI 1999a, pp. 152-153; il punto degli studi in PICCIAU 2003.

¹³⁸ All'*Almanacco* di Coringio VERMAGI (1773), risponde infatti, l'anno successivo, un *Antialmanacco per l'Almanacco pittorico di Cremona dell'anno 1774* (*Antialmanacco* 1774). Sul fronte di Antonio si può segnalare che, finalmente, nell'*Almanacco* si reinvertono, nel giudizio sull'artista, le gerarchie di valore tra l'attività pittorica e quella storica: «oltre essere gran Pittore fu istorico della sua Patria, e diede con ciò le prove le meno equivoche di buon Cittadino; se non giunge ad essere un Tucide, sublime coi pennelli non fu che mediocre colla penna, ma quelli vennero in soccorso di questa; Agostino Carracci, e l'Ebreo de Rhaude col lor bulino coadjuvarono a renderlo immortale: fu poi in oltre Grande Architetto, e così ingegnoso immaginatore di tutto ciò che ha per fondamento l'arte del disegno in modo da far meraviglia» (p. s.n.). Le uniche opere citate di Antonio sono la *Pietà* del Duomo del 1566 e la pala giovanile di San Nazaro di cui Coringio attacca un restauro, a suo dire sconsiderato (cfr. *Capitolo II.I*): la critica alle operazioni di restauro è del resto uno dei *fil rouge* dell'opuscolo. E proprio su questo aspetto si accaniscono le contro-correzioni dell'*Antialmanacco* ai danni del «presuntuoso Impostore Almanaccante»: a dire quanto dietro all'intera polemica stiano diatribe e rivalità locali di piccolo cabotaggio.

Parmigianino, Michelangelo, Raffaello, Maratti, d'Arpino, Leonardo, Maturino, Daniele da Volterra, Giacinto Brandi, Perugino, Federico Zuccari, Pontormo, Perino. Ma accanto ai nomi dell'obbligo colpiscono presenze più eccentriche: da Ventura Salimbeni a Maso da San Friano.

Interessante è poi verificare a chi spettano i nuclei più consistenti: si recupera così, immediatamente, il senso geografico di una raccolta formata in pianura padana. A essere registrati con più di dieci fogli sono Parmigianino (14) nella «scuola romana»; nella «Scuola bolognese»: Carracci (20), Guercino da Cento (16), Guido Reni (14 più 20 «copiati da Raffaello»); nella «Scuola lombarda»: Malosso (32), Campi fratelli (34), Procaccini Giulio Cesare (36), Correggio (20); Tiziano (10), infine, per la «Scuola veneziana»¹³⁹.

Completano la lista alcuni «disegni di Nudo d'Accademia» riferiti ai maggiori protagonisti del Seicento bolognese, 92 «stampe tra grandi e piccole» e un «Libro del Sepolcro de' Nasoni» che sarà una delle tante edizioni de *Le Pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro Nasoni* con i testi di Bellori e le incisioni di Pietro Santi e Francesco Bartoli.

Anche al netto della generosità attributiva tipica di questo tipo di documenti – e anche considerata la competenza dell'estensore – almeno sul contesto cremonese, mi pare che l'inventario restituisca il fantasma di una collezione di una certa consistenza e apra una pista su un tema – il collezionismo di grafica a Cremona – che meriterebbe più approfondite indagini.

Si approda, finalmente, a una raccolta di biografie d'artisti cremonesi che riesce ad andare a stampa. Si tratta delle *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi* del pittore e architetto Giovanni Battista Zaist (1700-1757), assai attivo nel rinnovamento degli altari cittadini nei decenni centrali del secolo. Non che manchi, anche in questo caso, una genesi travagliata: pure Zaist, come Bresciani e Arisi e lo stesso Antonio prima di lui, muore prima di avere compiuto l'opera; ma i materiali sono raccolti da Antonio Maria Panni, a sua volta pittore e collaboratore di Giovanni Battista: le *Notizie* vedono così la luce, nel 1774¹⁴⁰. In coda ai due volumi è ripubblicato anche il *Discorso* di Lami del 1584 cui è garantita in questo modo nuova circolazione e che include, a sua volta, in coda, il *Parere sopra la pittura* scritto da Bernardino Campi: ne deriva un ricco accumulo, stratificato, di testi. È difficile valutare la misura dell'intervento di Panni nella messa in pagina dei manoscritti: nei medaglioni campeschi nulla lascia sospettare l'intarsio di materiali successivi al 1757.

Il profilo di Antonio approntato da Zaist è frutto di una scrupolosa, e a tratti pedante, ricognizione di tutte le fonti disponibili: le informazioni che lo scrittore ricava dai testi sono sottoposte a un vaglio rigoroso, tra puntualizzazioni e rettifiche, spesso sulla base di firme che vengono finalmente lette e trascritte, anche a Milano: accade così per esempio per la tela di San Paolo Converso che Torre e Lattuada avevano assegnato a Giulio¹⁴¹. E si ricavano dalle *Notizie* di Zaist non poche informazioni anche su eruditi e amatori d'arte contemporanei, in possesso magari di qualche cimelio campesco¹⁴². Ciò che in compenso manca, nel testo del pittore, è un tentativo di confrontarsi col corpo delle pitture: le curiosità di Zaist, almeno per i Campi, si arrestano prima del confronto con lo stile; né soccorre – come accadrà invece, almeno in parte, per Albuzzi che però

¹³⁹ Un buon confronto per la raccolta Carnevalini è la collezione grafica messa insieme da Giovan Battista Biffi: anch'essa dispersa senza lasciare tracce dettagliate. L'elenco di un nucleo di 737 disegni italiani e stranieri, spediti a Londra da Biffi per venderli nel 1789, si conserva presso l'Archivio Sommi Picenardi dell'Archivio di Stato di Cremona (b. 102; un altro indice della collezione è spedito a Bianconi per lettera nel 1774: VISIOLI 2009, pp. 385, 389). Pure qui abbondano per i fogli riferimenti emiliani e, ovviamente, cremonesi: Guido Reni (40), Parmigianino (26), Carracci (29), Correggio (14), Campi (86), Malosso (51). Mi domando anche se non si possa immaginare un travaso tra le due collezioni, auspice la mediazione di Guerrini.

¹⁴⁰ Ma alla genesi del volume non è estraneo Giovan Battista Biffi, come si apprende dal carteggio tra il conte bolognese e Carlo Bianconi: VISIOLI 2009, p. 385.

¹⁴¹ ZAIST 1774, I, p. 161.

¹⁴² È il caso di Giulio Cesare Bonetti che possiede un raro esemplare del frontespizio della *Fedelissima* datato 1582: cfr. doc. 301.

viene da una formazione erudita e non artistica – un rinnovato scavo archivistico o un'esplorazione di fonti letterarie che superi i canoni già messi a punto, a inizio secolo, dai fratelli Arisi¹⁴³.

Intanto, oltre ai meriti relativi alla pubblicazione dei materiali di Zaist, si deve a Panni, nel 1762, la prima vera guida della città di Cremona: la prima di una nutrita serie, che diventerà particolarmente fitta nel primo trentennio dell'Ottocento¹⁴⁴. Le presenze dei Campi sono ovviamente numerose, con piccoli slittamenti attributivi, di guida in guida, tra fratelli e non solo¹⁴⁵. Si può segnalare ancora che il *Distinto rapporto* di Panni reca una dedicazione al conte Carlo di Firmian, a testimonianza di un qualche coinvolgimento con Cremona del potente plenipotenziario e governatore generale della Lombardia austriaca; era, del resto, anche in rapporti con Biffi¹⁴⁶.

Ed è proprio Giovan Battista Biffi il invitato di pietra di questa vicenda: è il più grande intellettuale cremonese nel secolo dei lumi, di casa nella Milano dei Verri e di Beccaria, dell'Accademia dei pugni e del «Caffè»; cioè a dire, ai vertici della cultura europea dell'epoca. Come noto, anche Biffi si dedicò alla stesura di una raccolta di biografie, le *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*: e anche lui non riuscì a concludere l'opera che, incompiuta, sarà data alle stampe solo nel 1988 da Luisa Bandera Gregori¹⁴⁷. Ma negli abbozzi delle *Memorie*, tra le tante notizie raccolte su biografie di minori e minimi, mancano sostanzialmente all'appello proprio i Campi e, insieme ai Campi, i Boccaccino, padre e figlio, e il Sojaro: Biffi si arresta insomma, come per uno scrupolo, davanti ai maggiori artisti della tradizione cremonese¹⁴⁸.

¹⁴³ Può tornare alla mente, come sintesi delle difficoltà che gravano su chi si dedica a studi storico artistici in questa stagione, il passo bellissimo di una lettera spedita da Albuzzi a Kaunitz a Vienna, il 21 aprile 1788: «Io non ho certamente il contento di avere soddisfatto a me medesimo; e comunque per una parte mi posso dar vanto di avere aperto agli Amatori de' Buoni studi e delle cose Patrie un vasto non conosciuto campo di erudizione, e voglio pur lusingarmi di aver fatto abbastanza per appagare il Pubblico in ciò che riguarda la storia, la cronologia, e la critica, forz'è non di meno ch'io mi confessi d'altre cognizioni mancante, che sarebbero pur necessarie a una perfetta storia, rilevar volendo il carattere de' Professori, e tacciarne i difetti, e del merito e del valore di essi, e delle Opere loro parlare fondatamente»: BRUZZESE 2015, p. XXXI.

¹⁴⁴ Alla guida di PANNI 1762, fanno seguito almeno AGLIO 1794 (utilissima perché, per la prima volta, menziona le collezioni private in città, a ridosso delle soppressioni austriache); GRASSELLI 1818 (particolarmente preziosa perché trascrive diversi documenti relativi a lavori in cattedrale); CORSI 1819; PICENARDI 1820; a cui si può aggiungere il passaggio per Cremona di MILLIN 1817, che dimostra un certo apprezzamento per la scuola locale: «On peut même dire que si les figures des artistes florentins ont plus de correction celles des peintres de Crémone sont plus animées» (p. 316; ma la sua presentazione dei Campi, alle pp. 323-326, è modellata su quella di Lanzi). La lettura sinottica delle guide è utile anche per ricostruire gli spostamenti delle opere negli anni turbolenti di Napoleone: si veda per esempio il caso della pala Piperari già in San Nazaro e ora in Sant'Ilario al *Capitolo II.1*.

¹⁴⁵ Si possono segnalare, per esempio, le pitture riferite ad Antonio nella distrutta chiesa di San Francesco: PANNI 1762, pp. 61-62 (già ZAIST 1774, I, p. 167): sono in verità opere del Chiaveghino: BELLINGERI 2001b, pp. 32-33.

¹⁴⁶ Si può allora cogliere l'occasione per ricordare che nella collezione del conte di Firmian è attestata una «Santa Cecilia, San Valeriano, ed altra figura del Campi alto Braccia 1.3.½ largo Braccia 1.2.½ ben conservato con cornice dorata», catalogato tre «le Pitture migliori»: viene da chiedersi se possa avere qualcosa a che fare con il celebre dipinto di Bernardino Campi per San Sigismondo, di cui sono note anche varianti con Valeriano: TANZI 1994, pp. 61-62, fig. 14. Ma sono ricordati anche, per stare su Cremona, un «Ritratto di Donna Sedente figura al ginocchio di Sofonisba Anguissola, con cornice intagliata dorata alto Braccia 1 once 6 largo Braccia 1.2» e un «Cristo posto nel sepolcro con varie figure di Lattanzio Gambara alto Braccia 1.3 largo once 10.½ cornice intagliata, e dorata» che sarà una delle tante copie dal dipinto di San Pietro al Po. Traggo le citazioni dal *Catalogo delle Pitture, e Sculture dello Stato del fù Eccellentissimo Signor Conte Carlo De Firmian*, firmato, nel 1782, dai pittori Giuliano Trabalesi e Martin Knoller, lo scultore Giuseppe Franchi e dal segretario perpetuo Carlo Bianconi, tutti legati all'Accademia di Brera, pubblicato e commentato in FERRARI 2012a.

¹⁴⁷ BIFFI ante 1788. Per inquadrare la personalità di Biffi bisogna partire dagli interventi di Franco VENTURI (1957) e Giuseppe DOSSENA (1965; 1976). Per la sua attività collezionistica si possono vedere VISIOLI 2009 e BENELLI 2016-2017, che segue la raccolta del conte una volta confluita in casa Sommi Picenardi. Per i disegni, si veda sopra alla nota 139. Qualche spunto sul conte cremonese dal versante artistico anche in AGOSTI 2015a, pp. XVI-XVII.

¹⁴⁸ Non è chiaro se l'esclusione fosse prevista dal progetto di Biffi o se sia frutto dell'incompiutezza del lavoro. Il conte, con affettata modestia, fa spesso riferimento al proprio lavoro come «supplemento» rispetto alle *Notizie* di Zaist: in questo senso potrebbe giustificarsi la scelta di concedere maggiore spazio ad artefici secondari, fino a quel momento sacrificati dalla tradizione storiografica. Per la genesi delle *Memorie* BANDERA GREGORI 1989.

Per trovare citazioni di Antonio tra gli scritti del conte, bisogna rivolgere l'attenzione alle *Lettere itinerarie*, le lettere di viaggio che Biffi spedisce, durante gli anni Settanta, agli amici rimasti a Cremona. Durante il viaggio che lo porterà in Francia, nel settembre 1776 il conte fa tappa a Milano: non più di una settimana che Biffi mette a frutto per visitare qualche vecchio amico («Smontato appena, andai da Sua Eccellenza il signor conte Vicepresidente Verri ed ebbi la consolazione di ritrovar in lui il mio Verri antico») e aggiornarsi, con infallibile gusto, sulle novità di un città in rapida trasformazione: «Ho trovato Milano più colto d'assai di quello lo lasciai anni sono: tutto è in fermento! Quale elettrizzazione!» (ma Biffi accampa di sentirsi fuori posto e sembra già Arbasino: «Io, per me, ne ho già troppo riscaldata la testa: figuratevi un solitario al corso, al teatro, alle grandi assemblee ed ai *soupè de' semidei...*»). Tra una visita ammirata alla Scala e un elogio per il suo architetto, un incontro con Martin Knoller, l'apprezzamento di Giocondo Albertolli con riferimenti non scontati («Quest'artista è un altro Vittoria. Egli è in riglievo ciò che Giovanni da Udine era nei grotteschi dipinti»; «è un valentuomo – oso dirlo – della classe dei Vittorini e dei Bombarda nostri»¹⁴⁹), e qualche rassicurazione a Giacomo Guerrini («dica al mio buon Guerrini ch'egli, non Traballesi, è il mio pittore, abbenché questi abbia saporitissime le tinte e fresche le carnagioni»¹⁵⁰), c'è spazio anche per qualche notazione sull'arte del passato e non manca una visita in San Paolo Converso: «in mezzo, però, a tutte queste belle cose moderne, le cose di Pellegrino Tibaldi – San Fedele, San Celso, San Sebastiano, la facciata di San Paolo – anientano tutto il resto. Fui in quest'ultima chiesa ier l'altro matina. Vacchelli [è il destinatario della lettera], qual torrente di valor patrio! I Campi erano pure i sublimi maestri»¹⁵¹.

Passata la metà del secolo, pare insomma di assistere a una ripresa delle quotazioni dei Campi, nella Lombardia che si va facendo neoclassica. Un po' alla rinfusa, si può segnalare che nel 1758, Giacomo Carrara, di ritorno da Roma, resta colpito dalle pitture di Antonio in San Pietro al Po¹⁵²; o che, sul tragitto opposto, nel 1766 Donato Andrea Fantoni, sulla strada dell'Urbe, copia la *Visita a Santa Caterina in carcere* di Sant'Angelo nel suo taccuino di viaggio¹⁵³. E ricordare che una menzione di Antonio compare, a data 1775, nel trattatello accademico del viggiutese Carlo Maria Giudici (1723-1804) pittore e scultore precocemente neoclassico, primo maestro di Appiani; che fu anche custode della raccolta dei gessi della neonata Accademia di Brera e, dal 1789, protostatuario del Duomo. Nella *Riflessione di Carlo Maria Giudici in punto di Belle Arti diretta ai suoi scolari* Antonio sta, insieme ad Annibale Fontana per la scultura e Pellegrino Tibaldi per l'architettura, in

¹⁴⁹ BIFFI 1776, pp. 197-198, 201-202, 205; il cremonese registra però un nome errato per lo stuccatore: «un certo Albertoni del lago di Como».

¹⁵⁰ Un incitamento a Guerrini che coinvolge pure i Campi è anche poche pagine dopo: «Milano si vanterà di questo uomo [Piermarini] come si vantò nel Cinquecento del Pellegrino e di Bramante. Ma che il mio valente Guerrini si risolva, che facci il poema del Gelone, che tale certo so che sarà il suo quadro sopra un tale argomento. Lo presenti a Sua Eccellenza e vedremo un pittore dei giorni nostri dare le mosse da dove le diedero già i Camilli nostri, i Soiari ed i Campi, che resero attonite la capitale e la Corte» (BIFFI 1776, p. 205).

¹⁵¹ BIFFI 1776, p. 203. Il conte si sofferma quindi sull'iscrizione apocrifia che campeggia sulla volta e che presenta Vincenzo Campi come il fratello maggiore (cfr. doc. 352, nota 347): «Senta la pazza iscrizione che in chiesa vi sta sopra la porta [...]. Apena riceuta questa lettera, unisca insieme Guerrini, Manfredini e don Antonio e dica loro ciò che hanno udito e non udiranno mai».

¹⁵² Per gli appunti di viaggio di Carrara: ROTA 2016-2017. Il conte bergamasco aveva anche letto la *Cremona fedelissima*, come si ricava dalle postille apposte all'*Abecedario* di Orlandi: il volume di Antonio è la fonte principale per tutti gli artefici cremonesi: MAGRINI 1994. È da aggiungere poi che una «Coronazione della Madonna, opera di Antonio Campi» e un «Cristo in grembo alla madre in rame, opera del Campi cremonese Antonio» compaiono nel Catalogo Borsetti della raccolta di Carrara, stilato dopo la morte del collezionista nel 1796: *Il catalogo* 1796, pp. 270, 285, nn. L.72, H.29. Il primo non è identificato; il rame, ancora oggi nelle collezioni dell'Accademia Carrara (inv. 80, 42 × 33 cm), non è però certo opera di Antonio e porta un generico riferimento a «Scuola mantovana, terzo quarto del XVI secolo»: ROSSI 1988, pp. 198-199, n. 80. Sul tema delle pitture su rame è da ricordare la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca Ala Ponzzone (inv. 1385, 22,5 × 16,8 cm), pubblicata come opera di Antonio da Marco TANZI 1981, p. 71, figg. 32-33; 2004b, p. 130: è derivata da un'incisione di Sadeler su un modello di Pietro Candido (ma si vedano anche CIRILLO, GODI 1982, p. 34, e B.W. Meijer, in *La Pinacoteca* 2003, p. 167, n. 126).

¹⁵³ Il disegno è riprodotto in *Corpus* 1970, p. 20, tav. 309; la notizia è segnalata da CIRILLO, GODI 1982, p. 39. Per il diario di viaggio di Fantoni: FANTONI 1766-1770.

un curioso canone, tutto milanese e centrato sul secondo cinquecento¹⁵⁴. O, ancora, che l'abate Albuzzi, alle prese con il tentativo fallito di dare alle stampe una storia dell'arte a Milano, prevedeva di inserire un ritratto di Antonio nel *Museo milanese ossia raccolta di ritratti di pittori scultori e architetti della scuola milanese* che avrebbe dovuto costituire il terzo volume delle *Memorie*: fa predisporre da Giovanni Bagatti il disegno relativo, cavato dalla *Cremona fedelissima* e pronto per l'incisione; si apprende così che una biografia del cremonese avrebbe dovuto comparire nel secondo volume, rimasto ai primi abbozzi¹⁵⁵. Ed è in questi anni che il nome dei Campi diventa un'etichetta sotto cui rovesciare qualsiasi decorazione manierista in ville di Lombardia: dalla Valtellina a Crema, passando per Frascarolo, Bisuschio, Melegnano¹⁵⁶.

Eppure, la rinnovata attenzione verso i pittori cremonesi, da calare sullo sfondo di un recupero dell'arte cinquecentesca in chiave accademica e neoclassica, non riesce a salvare due importanti testimonianze dell'attività di Antonio: le decorazioni compiute dall'artista nel Duomo di Lodi e in Santa Maria di Campagna a Piacenza (queste ultime, a stare ai documenti, insieme al fratello Vincenzo) vanno distrutte, a distanza di pochi anni e quasi in parallelo, durante simili operazioni di rinnovamento delle chiese che le ospitano: quelle di Lodi nel 1764, quelle di Piacenza nel 1791¹⁵⁷.

Le pagine di Lanzi dedicate ai Campi segnano – è inevitabile – un punto di snodo nella storia critica degli artisti. Il tema che impronta l'intera vicenda della «Scuola cremonese», con i Campi al centro, è quello del confronto con Bologna e con i Carracci.

Non lessi mai la storia di Bernardino e degli altri Campi, scritta già dal Baldinucci e recentemente da Giambattista Zaist, che non mi paresse veder nella scuola di Cremona, ch'essi fondarono, un abbozzo di quella che poi stabilirono i Carracci in Bologna. Una famiglia e nell'una città e nell'altra formò il progetto di un nuovo stile pittoresco, che partecipasse d'ogni scuola d'Italia senza far plagio in alcuna; e d'una famiglia uscì nell'una città e nell'altra un sì bel numero di maestri, che parte per sé medesimi, parte per mezzo de' loro allievi ornaron la patria con le opere, l'arte con gli esempi, la storia col nome loro. Perché poi la scuola di Cremona rimanesse indietro alla bolognese in perfezione ed in fama, perché durasse men della caracesca, perché questa abbia in certo modo condotto a fine ciò che l'altra ha tentato: ciò è stato effetto di varie molteplici cagioni che nel descritto del capitolo verrò svolgendo¹⁵⁸.

¹⁵⁴ DI GIOVANNI 1995, p. 143: «In questa occasione ancora non lascio d'inculcarvi, perché vi stia sempre davanti nella direzione che ricevete da me in questi studi, cioè che nella Pittura vi proponiate imitare l'invenzione di Antonio Campi colla di lui varietà d'idee, di ornamenti, di espressioni, e movimenti col disegno di Enea Salmazio, e la dolcezza e vaghezza di dipingere di Gaudenzio Ferrario colla verità di Bernardino Luini. Nello studio poi della Statuaria vi propongo il carattere del Grande Annibale Fontana coi nobili partiti di pieghe da lui usati. Finalmente nello studio dell'Architettura, che io vi ho raccomandato, voglio che stiatevi davanti la grazia, la maestà, il decoro, e la nobiltà di ornare del Pellegrini, premesso però sempre lo studio del Greco, e ciò posso dirvi in questa nostra Città, in cui vi sono gli esempi de' mentovati Professori».

¹⁵⁵ S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1788, p. 270, n. 12, fig. 12.

¹⁵⁶ Le notizie sulle attribuzioni campesche si ricavano, per Palazzo Vertemate Franchi a Piuro, in MULLAZZANI 1989; per Palazzo Zurla de Poli a Crema, in AGOSTI 2017; per le residenze Medici di Marignano a Frascarolo e Melegnano e per Palazzo Cicogna Mozzoni a Bisuschio: COGNI 2017. Ma si veda anche al *Capitolo II.4*.

¹⁵⁷ Si vedano i docc. 143, 212. Per quanto riguarda Piacenza, sono invece da scartare le proposte attributive in favore di Antonio avanzate da ARISI 1977, pp. 66, 158, 166-173, nn. 21, 25-28, a proposito di pitture nelle cappelle laterali della chiesa di San Sisto: si tratta di un gruppo di opere disomogeneo e comunque non avvicinabile ai Campi, in parte confluito nel catalogo, a sua volta problematico, di Girolamo Della Valle Leoni (cfr. doc. 240); il *San Girolamo* riferito ad Antonio era stato attribuito a Sebastiano Novelli da ROMANO 1970, p. 47, nota 1. Interessanti in prospettiva cremonese parrebbero piuttosto la *Sant'Elena* e il *Costantino* affrescati, molto in alto, nel transetto sinistro della chiesa: più a fuoco in questo caso il riferimento della ARISI (1977, p. 178, n. 31, figg. 43-44, 98) che pensa a un «pittore bresciano-cremonese della metà del secolo XVI»; certo non possono essere di Bernardino Zacchetti come crede GASPAROTTO 2006, pp. 105-106.

¹⁵⁸ LANZI 1809, II, p. 256. Cito dall'edizione del 1809 ma i passi su Antonio sono immutati rispetto all'edizione 1795-1796.

Questo l'attacco del capitolo. L'evocazione dei Carracci, destinata a rimanere a lungo attaccata ai Campi, si porta con sé il riferimento, qui implicito eppure evidente, alla categoria dell'eclettismo: un'osservazione che può trovare riscontro nell'ampiezza della cultura figurativa che gli artisti – penso soprattutto a Giulio e Antonio – sono in grado di padroneggiare, ma che diventerà presto un luogo comune della critica, assumendo in progressione una connotazione limitativa che manca invece nelle parole di Lanzi¹⁵⁹. Il parallelo con la famiglia di artisti bolognesi è condotta in dettaglio, artista per artista: ad Antonio tocca ovviamente, anche per i rapporti diretti, Agostino, «artista multiplice e non digiuno di umane lettere» (Giulio-Ludovico, Bernardino-Annibale, Vincenzo-Antonio sono gli altri accoppiamenti: una gerarchia di valori che oggi difficilmente si sottoscriverebbe)¹⁶⁰. La caratterizzazione di Antonio Campi, di cui Lanzi mette in rilievo le abilità prospettico-illusionistiche attraverso un ricordo della sagrestia di San Pietro al Po, è condotta nel segno di Correggio: il maestro emiliano sarebbe il modello cui Antonio tende: «spesso ne ha toccato il segno nelle tinte, meno spesso nel disegno; ove per voler essere svelto talvolta è esile, e tale altra volta per far pompa di uno scorto lo ha messo fuori di luogo. Ne' soggetti robusti è anche più manierato, e a luogo a luogo traligna nel pesante». Un'analisi sorprendentemente acuta che, superata la censura alle figure caricate nelle sacre storie («ch'è quasi un celiar fuor di tempo»), si chiude su un giudizio di apprezzamento: «il suo genio fu grande, spiritoso, risoluto; bisognevole però di freno»¹⁶¹.

Sullo scorcio del secolo vede la luce l'imponente silloge di epigrafi cremonesi ordinata, come maturo frutto di erudizione settecentesca, da Tommaso Agostino Vairani (1726-1798): è uno strumento imprescindibile per l'epigrafia a Cremona da cui si ricavano trascrizioni affidabili per iscrizioni e firme, anche sui Campi¹⁶². Oltre alla celebre lapide "familiare" del 1584, si ottengono

¹⁵⁹ Il rapporto Campi-Carracci è da calare nel più ampio contesto delle interferenze della «tarda "manierosità" dei cremonesi e dei bolognesi»: un tema che meriterebbe ben altro spazio e che dovrebbe toccare almeno, per stare solo ai fatti maggiori, le presenze cremonesi di Samacchini, le complicate vicende del completamento dell'ancona di Sojaro per il Duomo (un riassunto in BORA 1985b, pp. 10-11; cui va aggiunto però il coinvolgimento di Tommaso Laureti: mi pare sia lui il «Toma Siciliano» che scrive da Ferrara a proposito della vicenda: SACCHI 1872, p. 199); ma anche la copia della Santa Cecilia di Raffaello riferita ad Antonio Campi dalle fonti antiche (doc. 279), i ruoli di Colombino Rapari e Giuseppe Sacca che fanno la spola tra San Pietro al Po e San Giovanni in Monte (TANZI 2015, p. 43), il coinvolgimento di Ercole Procaccini per la stessa San Pietro (TANZI 2015, pp. 63-64), e la temperie neo-tibaldesca degli affreschi di Antonio nella medesima chiesa degli agostiniani a Cremona: in generale, le forti tangenze stilistiche che intrecciano, nei decenni, il percorso di Antonio e dei Campi con quanto accade a Bologna, da Niccolò dell'Abate a Prospero Fontana a Sabatini. È necessario ricordare, in proposito, la proposta di Massimo FERRETTI 1989-1990 (condivisa anche da MASSARI 2009, pp. 104-106, n. 20) di attribuire ad Antonio la *Crocifissione con i Santi Gregorio, Cristina e Giobbe* della cappella invernale nella chiesa di San Paolo in Monte, la chiesa dell'Osservanza di Bologna. Non crede nell'ipotesi TANZI (2006, p. 128; il passo non è nella riedizione del saggio in volume del 2015) che rilancia piuttosto, in maniera che mi pare corretta, il nome di Giulio Morina (già proposto da FERRIANI 1986, pp. 793, 800) per confronto con un *Crocefisso tra i Santi Marco Evangelista e Manzio* nella parrocchia di Case Finali, Cesena, riprodotta da MAZZA 2001, pp. 157, 160. Estranea ai modi di Antonio è, nel dipinto dell'Osservanza, sia la stesura un po' spugnosa sugli incarnati sia, soprattutto, la semplificazione iconografica che già risente di modelli sul tipo di Bartolomeo Cesi. Il riferimento ad Antonio è in ogni caso assai significativo per sottolineare una oggettiva tangenza stilistica.

¹⁶⁰ LANZI 1809, II, p. 268. Eppure è lo stesso Lanzi ad avvertire i limiti di paragoni troppo rigidi: «generalmente in ciò ch'è dottrina pittoresca, mal si farebbe a paragonarlo con Agostino Carracci» (p. 269).

¹⁶¹ LANZI 1809, II, p. 269.

¹⁶² VAIRANI 1796. Sull'erudito domenicano, legato al convento cremonese di San Domenico e coinvolto anche in accuse di giansensismo, qualche notizia si recupera da MEDIOLI MASOTTI 1986. Per un episodio di committenza artistica da parte di Vairani, relativo a una copia a olio del celebre affresco di Melozzo da Forlì con *Il Platino nominato prefetto della Biblioteca apostolica da Sisto IV*, fatto realizzare dall'erudito a Francesco Darosi – un allievo di Guerrini, trasferitosi a Roma dove morirà nel 1788 – con volontà di esaltazione campanilistica dell'illustre concittadino: BELLINGERI 1997, p. 35. Nella tradizione degli studi epigrafici a Cremona, la raccolta di Vairani sta a valle del già ricordato Codice Picenardi (cfr. nota 35) e di un paio di manoscritti di Giuseppe Bresciani della Biblioteca Statale di Cremona (mss. Bresciani 24, 42). Su questi argomenti si può segnalare un'interessante lettera spedita da Theodor Mommsen a Guido Sommi Picenardi l'8 giugno 1867 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Fondo Sommi Picenardi, cart. 9): i due devono essersi conosciuti a Cremona («conto fra le mie buone venture quell'incontro inaspettato a Cremona») e lo storico tedesco si avvale del nobiluomo perché gli procacci materiali cremonesi: gli ha prestato, tra l'altro, proprio

così, per esempio, notizie importanti a proposito della committenza della *Pieta* del 1566 per il Duomo¹⁶³.

Si può registrare ancora, prima che il secolo si chiuda, il fallito progetto dell'incisore Domenico Cagnoni che, insieme al figlio Gasparo, si proponeva di pubblicare una *Guida Pittorica della Città e Ducato di Milano*, corredata di incisioni a illustrare «le più rinomate Pitture esistenti nella Città e Ducato»: l'opera non andrà oltre il primo fascicolo, dedicato alla collezione Arese, ma tra le stampe prodotte come materiali promozionali per sollecitare le sottoscrizioni compaiono anche gli affreschi della cappella Taverna in Santa Maria della Passione: spettano a Carlo Urbino ma sono creduti, in quel momento, anche nelle guide cittadine, opera di Antonio¹⁶⁴.

Si entra nell'Ottocento. Stendhal, di passaggio a Cremona nel mese di messidoro del 1801, non coglie il fascino della città: «Crémone est une grande villasse où l'on meurt d'ennui et de chaleur»¹⁶⁵.

Le burrasche napoleoniche stanno trasformando la geografia campesca, tra chiese soppresse e spogliate¹⁶⁶: a Brera giungeranno per esempio due pale milanesi di Antonio¹⁶⁷. Ma l'impatto più forte si misura sul fronte del mercato. Il più abile e precoce tra i collezionisti milanesi di questa stagione, pronto ad accaparrarsi con voracità quanto le soppressioni rendevano di colpo disponibile, è certamente Giacomo Melzi, già morto nel 1802. E sebbene nella sua raccolta, e nel suo gusto, la bussola abbia cominciato a puntare sui "primitivi", pure non mancano due dipinti riferiti ad Antonio¹⁶⁸.

Proprio a Milano è pubblicata, nel 1824, la *Pittura cremonese* del conte Bartolomeo de Soresina Vidoni: un censimento del patrimonio artistico cittadino organizzato per essenziali schede biografiche sui singoli artisti accompagnate dalla traduzione ad incisione di un'opera. Nel caso di Antonio, il dipinto prescelto è la *Decollazione di San Giovanni Battista*, in San Sigismondo, inciso dal pavese Cesare Ferreri (1802-1859) su disegno del suo maestro, Giovita Garavaglia (1790-1835)¹⁶⁹. Si è avviata la stagione delle stampe di traduzione dal pittore che trova un ulteriore numero nell'incisione dello sconosciuto «N. Jesi» tratta dal dipinto già in San Barnaba: è inserita nel repertorio di opere braidensi pubblicato a fascicoli, a partire dal 1812, da Michele Bisi (1788-1874) con i testi di Robustiano Gironi (1769-1838), direttore della Biblioteca Braidense, e raccolto

il Codice Picenardi appena ricordato (per un'altra traccia delle frequentazioni cremonesi di Mommsen: BRICCHI PICCIONI 1994, p. 63..

¹⁶³ Cfr. doc. 99.

¹⁶⁴ MORANDOTTI 1996b, pp. 80-83. L'attribuzione ad Antonio è ancora in SACCHI 1872, p. 59, n. XXI.

¹⁶⁵ STENDHAL 1801-1814, p. 8.

¹⁶⁶ L'episodio più noto è quello che riguarda la requisizione francese di sei pale d'altare dalla chiesa di San Domenico, il 6 giugno 1796: M. Tanzi, in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 49-58.

¹⁶⁷ Si tratta della *Madonna con il Bambino, San Giuseppe e due Sante* (dovrebbero essere Maddalena, per la pisside, e Agnese, per l'agnello, e non Caterina e Agnese come si tende a ripetere), già sul terzo altare destro di San Barnaba, giunta a Brera nel 1810 (*Inventario napoleonico*, n. 286), e della *Pentecoste* già nella cappella dei senatori in Palazzo Ducale (doc. 281): come si ricava dall'*Inventario napoleonico* (n. 261), quest'ultimo dipinto, entrato nella Pinacoteca in data 20 luglio 1809 fra i dipinti con la dizione «Ritirati dalle Gallerie dell'Accademia», è spedito alla «Galleria di Bologna» da dove torna il 25 gennaio 1817; il 26 luglio 1824 è affidato in deposito esterno alla parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Gessate, dove tuttora si conserva. Per una copia della tela: *Capitolo II.2*, nota 92.

¹⁶⁸ MELZI D'ERIL 1973, pp. 88-89 (ricordati anche da SACCHI 1872, p. 57, nn. XIII-XIV). Entrambi sono registrati in tutti e tre gli inventari delle collezioni (1802, 1809, 1835). Il primo, una *Deposizione*, spetta nell'divisioni ereditarie a Ludovico e passa quindi alla vedova Josephine Melzi d'Eril-Barbò. È registrato ancora a stampa nel catalogo della raccolta di quest'ultima steso da CAROTTI 1901, p. 61, che ne fornisce le misure (Tela m. 89 × 94 cm) e riporta un parere di Frizzoni in favore di Battista Franco. Il secondo, una *Conversione di Saulo*, tocca invece a Barberina e dovrebbe dunque essere confluito, per via matrimoniale, in casa Gallarati Scotti. Di nessuno dei due mi è riuscito di trovare traccia.

¹⁶⁹ DE SORESINA VIDONI 1824, pp. 85-90. Il profilo è corredata anche da un *Ritratto di Antonio Campi*, cavato da quello della *Fedelissima*, inciso da Angelo Gravagni (1790 – già morto nel 1835) sempre su disegno di Garavaglia. Per un quadro di contesto sulla *Pittura cremonese* si può vedere MORANDOTTI 1996b, in particolare pp. 119, 129, nota 80.

in volumi nel 1833¹⁷⁰. Il testo che accompagna la stampa, modellato sulle pagine di Lanzi, individua i modelli di Raffaello e, soprattutto Michelangelo; ma non mancano le censure dal sapore ottusamente accademico: «Il volto della Madonna però presentare potrebbe una più dolce fisionomia: l'occhio di lei non gira in maniera conforme alla mossa delle altre parti, e l'orecchia è collocata troppo in basso. Il Bambino ha le forme troppo risentite e quasi erculee. Le sue gambe poi divise sono e poste quasi alla foggia di compasso, il che produce un pessimo effetto».

Ma le fortune collezionistiche dei Campi a Milano sono in ascesa e si aggrovigliano intorno a un nodo che lega la raccolta del conte Carlo Castelbarco e Giuseppe Vallardi. Il primo, esponente di antica aristocrazia milanese ed erede della collezione Simonetta, ha sposato la cremonese Maria Fragneschi, a sua volta erede delle raccolte familiari che rimontano almeno a un prozio, il vescovo Ignazio Maria Pio Fragneschi: si dovranno spiegare così, almeno in parte, le presenze cremonesi nella sua collezione che comprendono, per stare agli *highlights*, il *Cristo che va ad Emmaus* di Altobello oggi a Londra o la pala di Soncino di Giulio Campi di Brera¹⁷¹. Ma i rapporti del conte Cesare con Cremona non dipendono soltanto dall'eredità Fragneschi: lo dimostrano tre lettere che si conservano alla Trivulziana, scritte da Cesare al marchese Sommi Picenardi nel 1822¹⁷².

Argomento di discussione tra i due sono i dipinti cremonesi nella collezione: e il padrone di casa dimostra una competenza e un interesse fuori dal comune. Si ricavano da questo piccolo carteggio, oltre a menzioni dei pezzi più celebri, anche notizie di opere oggi irrintracciabili: per esempio «il crocefisso Signore con a lato i due Santi di Giulio Coronaro, sebbene in qualche parte vi si riconosca il bel fare della scuola non mi parve di poterlo confonder coi capi scuola, e fu quindi allontanato da' confronti per esso lui troppo arrischiati. Mi piace però di sentirlo da Lei Preg.mo S.or Marchese tenuto in pregio e lodato anche nella storia di Ant.o Campi, per cui mi nasce debito di risarcirlo da quel obbligo, a cui fosse stato da me condannato con troppo rigoroso giudizio»¹⁷³. O anche una copia dalla *Cena in casa del fariseo* di Giulio Campi nella Cappella del Sacramento del Duomo di Cremona¹⁷⁴.

È questo il contesto necessario per comprendere la presenza, nell'asta parigina del 1870 in cui andrà in vendita parte della collezione Castelbarco, di una «Adorazione dei pastori, olio su tela alta

¹⁷⁰ *Pinacoteca* 1833, p. s.n. (è il dipinto n. I della «scuola cremonese»). Informazioni sull'opera di Bisi-Gironi e un quadro di contesto in MORANDOTTI 1996b, in particolare pp. 88-89, 94, nota 2.

¹⁷¹ Le vicende della collezione, sul versante cremonese, sono tratteggiate in MERLO 1985, p. 451. Ma per la più antica raccolta Simonetta-Castelbarco: MORANDOTTI 1996a, pp. 37-38, nota 29.

¹⁷² Biblioteca Trivulziana, Fondo Picenardi, cart. 5. Ad attestare i rapporti tra le due famiglie si può segnalare anche che un dipinto «prov. C.te Castelbarco» è registrato in un inventario della raccolta Sommi Picenardi a data 1895: BENELLI 2016-2017, p. 187.

¹⁷³ Biblioteca Trivulziana, Fondo Picenardi, cart. 5, lettera del 13 giugno 1822. Potrebbe essere il dipinto ricordato da ZAIST 1774, II, p. 53, in San Salvatore a Cremona: «un altro ancora de Quadri di tal Professore sta riposto in suo Altare, nella Chiesa di S. Salvatore della nostra Città, vicino alla porta della Sacristia, in cui espresso vi è Gesù Cristo in Croce, e più al basso vi sono effigiati S. Francesco, ed il Martire S. Fermo, vedendovisi la sottoscritta Julius Calvus, dictus Coronarius F. anno 1588». Il dipinto è ricordato anche da PANI 1762, p. 115; risulta già disperso, a causa della distruzione della chiesa, nel 1819 quando la descrive LANCETTI 1819, p. 66. Ma si veda anche M. Magnifico, in *I Campi* 1985, p. 249.

¹⁷⁴ Biblioteca Trivulziana, Fondo Picenardi, cart. 5, lettera del 24 giugno 1822: «Dirò pure ad illustrare la mia raccolta, le dirò ch'io mi trovo avere un quadro piuttosto grande, ch'io non posso credere copia e ciò pure colla scorta di alcuni amici, buoni intenditori, ma che però si riconosce in tutto simile a quello che sta nella Cappella del Sacramento nel Duomo di Cremona in *cornu evangelis* situato in alto, rappresentante la Maddalena che lava i piedi al Salvatore con sei altre figure e mensa non imbandita. Sebbene il giudicherebbe ognuno che dei maestri cremonesi fosse edotto, per opera di quello stile, mi parerò di non dover sì tosto soscrivere al giudizio che ne vedo dato nella guida, ch'io tengo ove il veggio attribuito a Bernardino Campi: Sebbene il quadro della nominata Cappella sia troppo in alto collocato per poterlo accuratamente osservare, pure parmi averlo abbastanza osservato per affermare che quando fosse pur di Bernardino una insolita sua maniera abbia egli in esso spiegato. Ma l'esistenza di due quadri perfettamente simili è sempre una piccol disastro per l'amatore che l'uno dei due possiede, rimanendo sempre il dubbio dell'originalità».

2.50 per 1,55» riferita ad Antonio Campi: considerate le dimensioni, una pala d'altare¹⁷⁵. Mancano inventari complessivi, però, per farsi un'idea di ciò che per altre vie è andato disperso¹⁷⁶.

L'evocazione della raccolta Castelbarco impone però di allargare almeno un poco lo sguardo: Carlo, il figlio di Cesare, si legherà infatti strettamente a Giuseppe Vallardi, interessante figura di mercante di libri, antiquario, esperto e scrittore d'arte¹⁷⁷. E nel catalogo della collezione Vallardi, a data 1830, i dipinti riferiti ad Antonio sono addirittura sei¹⁷⁸. Ma non bisogna dimenticare, per approcciare questo mondo di collezionisti milanesi, il commento lapidario di Otto Mündler, in visita a casa Castelbarco nel 1855: «most of the attributions provonkingly false»¹⁷⁹.

Al di là degli scetticismi, probabilmente giustificati, di Mündler, la figura di Vallardi è centrale soprattutto per lo sviluppo, a Milano, di un mercato specificatamente dedicato alla grafica degli antichi maestri: si devono, tra l'altro, ai suoi commerci la maggior parte dei disegni che andranno a costituire la raccolta di Carlo Castelbarco¹⁸⁰. Un pista da seguire, su questo versante, è quella dei timbri: Vallardi appone infatti regolarmente il proprio sigillo sui fogli che gli passano per le mani. E la grafica campesca si rivela generosa: ben cinque fogli noti (tre di Antonio, uno, probabilmente, di Giulio e uno di Bernardino), almeno per quanto mi è stato possibile verificare, recano il timbro del mercante milanese¹⁸¹. È chiaro che il commerciante doveva avere acquistato in blocco fondi grafici di provenienza cremonese o disporre di canali che ne garantissero un regolare approvvigionamento.

L'attività commerciale di Vallardi si accompagna poi, secondo una visione modernissima, a una efficace strategia promozionale: si devono a Giuseppe, infatti, le ricognizioni delle collezioni

¹⁷⁵ *Galerie* 1870, p. 43, n. 82; il dipinto è ricordato anche da SACCHI 1872, p. 55, n. v. Nell'asta parigina è battuto anche un *San Sebastiano* (p. 60, n. 143) riferito a Bernardino Gatti che non è escluso abbia a che fare con il dipinto già appartenuto a un mercante parigino e pubblicato come opera del Sojaro da TANZI 1991d, p. 40, fig. 9. Va ricordato poi che MALAGUZZI VALERI 1908b, p. 242, segnala un *San Sebastiano* firmato da Antonio Campi nella raccolta milanese «del conte Giuseppe Castelbarco» (il nome del collezionista è corretto tra gli *Errata corige*) che risentirebbe della tavola di stesso soggetto dipinta da Dosso Dossi per l'Annunziata a Cremona (Brera, inv. 365): ci sono buone possibilità che si tratti del dipinto approdato trent'anni dopo al Castello (doc. 226), come credono LONGHI 1957, CIRILLO, GODI 1982, p. 28, nota 84, e M. Tanzi, in *Museo* 1998, p. 67. A proposito di questa tela è da segnalare il suggerimento di Valerio GUAZZONI (2006, p. 407) che propone di riconoscere nella posizione di testa e braccia di Sebastiano una citazione dall'*Apollo e Marsia* di Bronzino, oggi all'Ermitage (inv. ΓΘ-250): il rapporto tra le due figure pare abbastanza stretto, senza dimenticare ovviamente il *San Sebastiano* di Dosso, che resta il modello decisivo per il dipinto. Lo studioso immagina che Antonio abbia potuto vedere il dipinto del fiorentino a Lainate, nella raccolta di Pirro Visconti: non si sa però quando la tavola, considerata opera di Correggio, sia entrata nella collezione (la prima attestazione in casa Visconti è del 1604: MORANDOTTI 2005, p. 77 nota 13). È da segnalare però che l'*Apollo e Marsia* è tradotto in stampa da Giulio Sanuto già nel 1562.

¹⁷⁶ A data 1884, pezzi della collezione Castelbarco compaiono per esempio, come mi segnala Lorenzo Napodano, nella vendita Sambon della raccolta di Ferdinando Meazza: *Catalogue* 1884, p. X; non c'è traccia però di dipinti campeschi.

¹⁷⁷ Su Giuseppe Vallardi e il suo ruolo a Milano, la sua collezione, i suoi rapporti con Castelbarco e un quadro di contesto si possono vedere: MORANDOTTI 1993, pp. 259-260; PIVETTA 2000.

¹⁷⁸ VALLARDI 1830, pp. 19-20, nn. 35-40. Si possono segnalare, tra l'altro, un «Ritratto di una matrona di età provetta ornata di collana d'oro e d'altri monili da collo con braccialetti d'oro ed anelli grandi in dito tiene un piccolo libro in mano Vestita nera con aperture lungo le braccia che lasciano vedere il sott abito bianco e largo collare ornato di merletti» e un «Gesù orante nell'orto con angelo che porta il calice della passione, in lontananza i tre apostoli dormienti». I dipinti del catalogo Vallardi sono ricordati anche da SACCHI 1872, p. 55, n. III; già all'epoca risultavano però, per l'erudito cremonese, irrintracciabili.

¹⁷⁹ *The Travel Diaries* 1855-1858, p. 108; ma il passaggio del travel agent della National Gallery da Milano è importante soprattutto, sul fronte campesco, per la registrazione presso Angelo de Amici di «a very disagreeable composition, a Crucifixion with half a dozen other scenes of the Passion, a sort of Campi» (*The Travel Diaries* 1855-1858, p. 100): come si sono accorti AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 22, nota 29, dovrebbe essere la *Passione di Cristo* del Louvre, già scomparsa da San Paolo Converso nel 1805. Sul tema dei rapporti tra *Esperti locali, conoscitori stranieri*: MORANDOTTI 1999, in particolare, per Castelbarco, pp. 245-248.

¹⁸⁰ Sul nesso Castelbarco-Vallardi: MORANDOTTI 1999, pp. 245-246.

¹⁸¹ Due si conservano a Londra: British Museum, inv. 1924,0202.1, 145 × 107 mm (foglio ridotto in ovale), matita nera; British Museum, inv. 2009,7105.1, 280 × 207 mm, matita nera e biacca (relativo all'*Adorazione dei pastori* di Santa Maria della Croce a Crema: doc. 223). Per la discussione del foglio da riferire probabilmente a Giulio, al Castello Sforzesco di Milano: *Capitolo II.4*, nota 94. Quello di Bernardino (150 × 250 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno) è in collezione privata: G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 264-265, n. 90.

private milanesi inserite in *Milano e il suo territorio*, la guida della città pubblicata nel 1844 con la regia di Cesare Cantù¹⁸². Come è facile immaginare, nella città dei conflitti d'interessi, le raccolte intorno a cui ruotano gli affari del mercante ricevono le maggiori attenzioni nei volumi di Cantù: a cominciare proprio dalla collezione Castelbarco¹⁸³. Ma si rintraccia anche in questo testo, e non sarà un caso, un profilo, pur rapido, dei Campi¹⁸⁴. Si delinea insomma una rete che tocca Vallardi, Cantù, i Castelbarco e che sfiora, a Cremona, i Sommi Picenardi (che sono, pur sempre, gli eredi di Biffi), che deve avere giocato un ruolo non trascurabile per la fortuna dei Campi a Milano, intorno alla metà dell'Ottocento.

Si può tornare a Cremona. Si devono a Federico Sacchi gli accrescimenti di conoscenza più importanti, durante l'Ottocento, sulla storia dell'arte in città: nel 1872 pubblica le *Notizie pittoriche cremonesi*, il frutto migliore di una tradizione erudita nonché un punto di svolta imprescindibile per gli studi. La complessa architettura del volume prevede quattro sezioni. La prima è costituita da una serie di profili di artisti cremonesi in ordine alfabetico, da Aleni a Trotti: per ciascuno sono fornite le notizie biografiche fondamentali e soprattutto un elenco delle opere note, attento anche alle case private, da cui si ricavano notizie preziose per il panorama collezionistico, a Cremona e non solo¹⁸⁵. Seguono un affondo su Marco Marziale e una sezione di documenti tratti dall'Archivio della cattedrale di Cremona dal 1467 al 1671: e basta ricordare che non sono conservati i libri mastri della fabbriceria, almeno per la fase quattrocentesca del cantiere, per comprendere quanto i registi di Sacchi risultino utili. E così è per la quarta e ultima e più importante sezione del volume: 120 pagine di documenti inediti, spesso in trascrizioni complete, su tutti i maggiori artisti cremonesi. Per stare solo ai Campi, e solo alle *trouvailles* più significative, si rintracciano così gli accordi con i fabbricieri di San Sigismondo e con quelli di Santa Maria di Campagna, con i Pallavicino di Torre e con l'abate di San Pietro al Po, ma anche la procura al Bombarda per l'incisione Valegio¹⁸⁶.

Proprio sullo scorcio del secolo, l'*Esposizione di arte sacra* organizzata a Cremona nel maggio del 1899 offre una parata di opere che, per ricchezza e qualità, non si ripeterà se non nel 1985 e permette di gettare uno sguardo sul panorama del collezionismo privato, che si rivela qui, come di colpo, fitto di nomi mai intercettati dagli studi. In un'esposizione aperta e trasversale ai generi artistici – oltre a pittura e scultura, oggetti d'arte, oreficeria, arredi liturgici, ricami e persino una

¹⁸² *Milano* 1844. È lo stesso Cantù a riconoscere i meriti di Vallardi in apertura della sezione su *Pittura e Gallerie* (*Milano* 1844, II, pp. 239-240; è un punto rilevato da MORANDOTTI 1996b, p. 132, nota 121). La guida contiene un panorama del collezionismo locale vivace, dove accanto ai grandi nomi della aristocrazia si affacciano anche collezionisti di diverso cabotaggio ed estrazione, ma anche le menzioni degli studi di artisti: uno sguardo sulla realtà contemporanea che tiene conto anche degli artisti viventi. Mi domando se non sia da legare al dipinto di Peterzano approdato a Brera (inv. 7428) l'opera menzionata a p. 281: «Il sig. Giacomo Bordini (contr. di S. Nicolao) da una pubblica vendita di quadri d'una gran casa n'acquistò una cinquantina di buoni, fra cui una Venere tentata fra satiri di Licinio Pordenone, composizione maestrevole e con gran rilievo».

¹⁸³ *Milano* 1844, II, 228, 247-248.

¹⁸⁴ *Milano* 1844, II, pp. 60-61. Per Cantù, è da ricordare anche la sezione dedicata a Cremona nella *Grande illustrazione del Lombardo Veneto*, l'opera monumentale curata proprio dal fondatore dell'«Archivio storico lombardo»: la parte sulla città dei Campi spetta a Francesco ROBOLOTTI 1858.

¹⁸⁵ Per Antonio: SACCHI 1872, pp. 53-62. Tra le opere assegnate ad Antonio, a parte quanto altrove segnalato, si può ricordare una «tavola rappresentante un Cristo in Croce con bellissimo sfondo di paesaggio. Alta 80 larga 54 centimetri» presso monsignor Michele Bignami a Casalmaggiore (p. 62; sul personaggio anche TANZI 1999a, pp. 140-141) e un «Ritratto di dama con una carta di musica in mano» che «nel 1856 [...] faceva parte di una galleria privata a Bologna (n. 529 via Barberia)» (SACCHI 1872, p. 58, n. XVII): dovrebbe trattarsi del Palazzo Monti, poi Salina, attualmente al numero 13 di via Barberia, su cui GUIDICINI 1870, pp. 105-107, che registra come ultima proprietaria dell'edificio, a partire dal 1816, la contessa Vittoria Montecuccoli Caprara. Per una panoramica sulle attestazioni collezionistiche tardo ottocentesche, a Cremona e dintorni, si veda MERLO 1985, pp. 452-453, che segnala ancora una *Conversione di San Paolo* di Antonio su tavola (110 x 87 cm) nella raccolta di Francesco Molinari, dispersa da Sambon a Milano nel 1885.

¹⁸⁶ I contributi campeschi di Sacchi sono da integrare con due opuscoli d'occasione (SACCHI 1884; 1897): nel primo sono pubblicati due importanti pagamenti relativi ai lavori di Torre Pallavicina; il secondo è centrato sull'*Austriados*, il poema epico di Sigismondo Guindani dedicato a Carlo V, a partire dalla confutazione delle notizie riportate sul tema da Antonio nella *Cremona fedelissima*.

sezione di «fotografie di dipinti d'autori cremonesi esistenti in Gallerie nazionali e straniere»: quali modelli aveva alle spalle, a queste date? –, i Campi dominano ovviamente la sezione della pittura¹⁸⁷. Lo scarno catalogo restituisce un miscuglio tra pezzi forti, smontati magari eccezionalmente dagli altari che li ospitano, e opere di collezione privata di cui è difficile indovinare la reale qualità. Sul fronte di Antonio, per esempio, accanto alla *Decollazione del Battista* di San Sigismondo, alla *Pietà* 1566 del Duomo o alla *Madonna della colomba* di San Pietro al Po, alla *Visitazione* delle collezioni pubbliche o alla presunta *Carta della diocesi* della Curia Vescovile, stanno un *Cristo morto* in casa di Martire Chiodelli o un *Martirio di Santo Stefano* del «Prof. Francesco Novati, Milano»: a suscitare interesse in quest'ultimo, oltre che il prestigio del collezionista, è la possibilità di identificarlo nel dipinto di stesso soggetto, noto solo in fotografia, pubblicato nel 1943 quando si trovava in una collezione privata a Bologna¹⁸⁸. Intriga poi la presenza di disegni: in casa Cavalcabò un «disegno in chiaro-scuro» del Carroccio, preparatorio per la *Fedelissima*, che potrebbe anche essere quello poi approdato al Castello Sforzesco, ma anche, presso i Pagliari, un «Disegno di decorazioni per le lesene di S. Sigismondo» o, dal canonico Federico Federici, un «Disegno originale d'una delle colonne dell'affresco rappresentante il profeta Elia nella volta della Sacrestia della chiesa di S. Pietro»¹⁸⁹. E ad aggiungere rilevanza all'esposizione, sta anche la recensione, pubblicata l'anno successivo da Eugenio Schweitzer: è così che il nome di Antonio e una riproduzione della *Madonna della colomba* approdano sull'«Arte», proprio nel 1900¹⁹⁰.

A fronte dei tanti arricchimenti sul fronte dei documenti per l'arte cremonese di cui siamo debitori, nei primi decenni del secolo, alle ricerche del «tenente colonnello 65 fanteria» e «topo d'archivio» Cavalier Carlo Bonetti, non si registrano acquisizioni significative per Antonio al di là della presunta scoperta della data di morte dell'artista: era in verità già registrata da Grasselli nel 1827 tra gli «addenda» del suo *Abecedario* ma rimane fuori dagli studi¹⁹¹. Si deve in compenso a Bonetti un equivoco sull'artista destinato a grande fortuna nel Novecento: è lui infatti a identificare in Antonio il proprietario di una cospicua biblioteca di oltre seimila volumi, registrata da un inventario del 1602. La raccolta appartiene in verità a Giovanni Battista Pellizzari, di professione editore, genero di Antonio per averne sposato la figlia Penelope (nel 1591, peraltro, dopo dunque la morte dell'artista). Difficile immaginare anche che i libri effettivamente appartenuti a Campi possano essere confluiti qui e non, come di norma, nelle mani del primogenito Claudio¹⁹².

A data 1911, tocca a Francesco Malaguzzi Valeri fare il punto sui Campi nelle voci dedicate agli artisti sul Thieme-Backer¹⁹³. Ma i tempi sono maturi, ormai, per la decisiva accelerazione imposta nella storia degli studi da Roberto Longhi. La messa a fuoco dell'importanza dei Campi come apripista in chiave naturalistica della rivoluzione caravaggesca è un processo lungo, che si segue per decenni negli scritti dello studioso. Eppure l'intuizione originaria era ben chiara a Longhi fin dai primordi della sua attività: fin dalla tesi di laurea discussa, nel 1910-1911, a Torino sotto la guida di

¹⁸⁷ *Esposizione* 1899.

¹⁸⁸ *Esposizione* 1899, p. 43, nn. 40bis-41; cfr. doc. 357.

¹⁸⁹ *Esposizione* 1899, pp. 40, 42-43, nn. 13, 31, 38.

¹⁹⁰ SCHWEITZER 1900; il giudizio su Antonio, letto in chiave correggesca, è però feroce: «dei due allievi di Giulio Campi, dei suoi fratelli Antonio e Vincenzo e del suo parente Bernardino non v'è da dire altro che furono più produttivi che abili. I loro lavori tradiscono un'esecuzione svelta e sbadata ed essi si compiacciono di disegnare corpi troppo lunghi e colori troppo chiassosi. È inutile di dare in questo lavoro una rassegna delle loro opere, tanto più che nei loro dipinti non si può studiare il progressivo nascere e svilupparsi dell'arte. Sono tali pratici che la decorazione interna con affreschi e pala d'altare d'una chiesa apparisce loro come un gioco fanciullesco» (p. 66); la *Decollazione del Battista* in San Sigismondo, poi, è «una pittura bizzarra sino al disgusto» (p. 70).

¹⁹¹ Cfr. doc. 358.

¹⁹² BONETTI 1932b. La vicenda è chiarita da BARBISOTTI 1993, pp. 117-118; si veda anche ALLEGRI 2014-2015, p. 40. Nell'inventario sono registrate diverse copie dalla «Cronica Campo».

¹⁹³ MALAGUZZI VALERI 1911. Un breve accenno ai Campi a Milano era già in MALAGUZZI VALERI 1906, II, pp. 90-93, dove appare anche una riproduzione in bianco e nero della *Conversione di Saulo* in San Paolo Converso. Qui però è riferito ad Antonio un *Noli me tangere* della chiesa di San Tommaso che è in verità un dipinto di Aurelio Luini: un errore non privo di interesse; mi era sfuggito quando ho schedato il dipinto per la mostra sui Luini del 2014: G. Renzi, in *Bernardino* 2014, pp. 335-337, n. 86.

Pietro Toesca e dedicata proprio a Caravaggio. Qui, nel seminale capitolo dedicato ai *Preparatori del naturalismo*, compare già una menzione dei Campi: «Tale tendenza [naturalistica] si manifesta più pregnante di risultati futuri in tre grandi artisti, che distribuiscono la loro operosità nel Bresciano e nella Bergamasca, e di là ove si manifesta anche in artisti minori la corrente naturalistica si irradia, complicata poi di nuovi elementi talora assai disformi, a Cremona, ove contribuisce alla formazione dell'eclettismo dei Campi»¹⁹⁴.

L'idea, ancora allo stadio aurorale, si va progressivamente specificando: già nel 1917, in una recensione, celebre quanto feroce, al *Daniele Crespi* di Giorgio Nicodemi, l'attenzione si appunta su Antonio: «Siamo di nuovo alla critica da canonico e da segretario comunale: e Daniele Crespi finisce per andar sempre a scuola da gente inferiore a lui; ora, notate questo avviene spesso, ed è delizioso svelare il tortuoso procedimento psichico per cui le opere di Antonio Campi possono aver servito a Caravaggio, e le opere di Van Noort e di Venius a Rubens; ma bisogna procurarsi a scrivere pagine come il Fromentin scriveva precisamente su Van Noort, Venius, e Rubens. Qui invece, senza pretendere tanto, non c'è che vanità di piccole scoperte mandamentali»¹⁹⁵. E ancora, l'anno successivo, sibillinamente, «c'è una stradetta vicinale che passa per i Campi e finisce in quel di Caravaggio, che mi son piaciuto di rifare»¹⁹⁶.

La presenza di dipinti campeschi in Spagna offre l'occasione per un ulteriore affondo sul pittore, a data 1927, nell'articolo famoso sulle «congiunture italo-spagnole» intorno al problema della giovinezza di Velázquez. Cade qui, tra l'altro, la celebre definizione di Cremona, «di spirito una piccola Anversa. Nelle due città le stesse tendenze anticamente naturalistiche, borgognone e lombarde, si legavano similmente entro i castoni contorti del manierismo, o nei giustacuori filigranati della ritrattistica di "palazzo"». In poche righe, Longhi racchiude lo snodo fondamentale del percorso di Antonio e Vincenzo: «dopo avere appartenuto al più spietato "romanismo", tanto simile nell'interpretazione dei motivi plastici a quello neerlandese, si rinnovano sulle numerose indicazioni in senso naturalistico e pittorico integrale, loro offerte dagli inquieti cercatori bresciani e bergamaschi della prima metà del Cinquecento, dal Lotto e dal Savoldo, soprattutto»¹⁹⁷.

L'articolo su Velázquez è, dal punto di vista dei Campi, una sorta di antipasto («Quando sarà provato – ed a ciò attenderò io stesso tra breve, in altro saggio – che i Campi così "riformati" ebbero persino la buona sorte di iniziare, sia pure alquanto rozzamente, i primi tentativi del Merisi») del saggio sulla formazione di Caravaggio che cova fin dal 1910. Arriverà, puntuale, due anni più tardi: i «preparatori del naturalismo» sono diventati però *Precedenti caravaggeschi*¹⁹⁸.

Difficile, e forse poco utile, riassumere i contenuti di uno scritto tanto celebre. Il percorso di Antonio è tratteggiato attraverso una lettura serrata di una decina di opere, senza mancare di registrare, volta per volta, i confronti possibili con i dipinti che saranno, di Caravaggio o di caravaggeschi: un *tour de force* ecfrastico e critico che conta tra le pagine immancabili di qualsiasi antologia longhiana, fino al «dramma sacro in provincia, illuminato da un macchinista di talento, ma fornito di strumenti rudimentali» delle tele di Sant'Angelo, con gli Scarrozzanti a un passo. Il punto di partenza prescelto dallo studioso sono gli affreschi di San Paolo Converso e la *Resurrezione* milanese di Santa Maria presso San Celso: Longhi ha ben chiaro insomma da dove viene il pittore, tra «Giulio Romano», «capricci parmensi», «manierismo plastico». E per quanto le ricerche di Antonio lo vedano «sempre più infervorato, incaponito se volete, in queste sue ricerche

¹⁹⁴ LONGHI 1910-1911, p. 16.

¹⁹⁵ LONGHI 1917, p. 355.

¹⁹⁶ LONGHI 1918, p. 421.

¹⁹⁷ LONGHI 1927, pp. 118-119. Si può segnalare anche che nel catalogo del Louvre pubblicato nel 1926, la *Pietà* del Sojaro, proveniente dalla chiesa cremonese di San Domenico, fino a quel momento ritenuta opera di Bernardino Campi, è attribuita ad Antonio Campi, su suggerimento di Longhi: HAUTECOEUR 1926, p. 44, n. 1202. Per le vicende del dipinto: FERRARI 2016-2017, pp. 27-31.

¹⁹⁸ LONGHI 1928-1929, pp. 97-138.

d'illusione luministica», a segnarne l'identità è sempre «l'incontro flagrante tra le parti della maniera e quelle dell'illusione naturalistica»: «una mescolanza di saputo e visto»¹⁹⁹.

Risulta non all'altezza degli artisti in oggetto, il volume dedicato ai Campi da Aurelia Perotti nel 1931, sotto l'egida di Giorgio Nicodemi: è il primo volume monografico dedicato ai cremonesi ma l'occasione non è sfruttata per fare ordine e raccogliere attestazioni nelle fonti e nei documenti. Sul fronte di Antonio, accanto a qualche recupero interessante – è lei per esempio la prima a riferire ad Antonio la pala tarda di Santa Maria degli Angeli a Busseto –, non mancano sviste marchiane: è il caso di un dipinto in collezione privata pubblicato come autografo dell'artista e che è, in verità, una copia dalla *Derisione di Cerere* di Elsheimer al Prado; un errore che, se non altro, vale a confermare la correttezza della lettura longhiana di Antonio in chiave caravaggesca²⁰⁰. Ma al di là dei singoli elementi, a colpire è proprio il ritardo dei testi rispetto alle nuove prospettive sui pittori che gli studi di Longhi avevano messo in moto. Lo stesso problema che segna, nel 1933, il profilo dell'artista sintetizzato da Adolfo Venturi per la *Storia dell'arte italiana*²⁰¹. Proprio sull'«Arte» del vecchio Venturi, nel 1940, Costantino Baroni sulla scia delle aperture longhiane cominciava a mettere a fuoco il peso di Antonio nel contesto milanese degli anni Settanta e Ottanta: e quindi, soprattutto, su Simone Peterzano²⁰².

Nel 1951 è pubblicato da Sansoni – la casa editrice di Paragone – il catalogo della Pinacoteca di Cremona, fatica solitaria di Alfredo Puerari, direttore del museo²⁰³. L'influenza longhiana impronta di sé il breve profilo biografico di Antonio che introduce le tre opere riferite all'artista: tra queste compare anche, oltre alla *Visitazione* del 1567 e a un frammento di affresco strappato con un *Putto con libro* piuttosto fiacco e certo non autografo, la *Decollazione del Battista* donata proprio da Longhi nel 1950²⁰⁴. La tavoletta, da considerare una copia da Antonio e forse da riferire a Cattapane, era ritenuta da Longhi un modelletto per la tela di San Paolo Converso: e così il dipinto compare nel catalogo²⁰⁵.

Ma il 1951 è anche l'anno della mostra caravaggesca in Palazzo Reale a Milano, dove Antonio, «un Caravaggio senza volo, o mancato, per esser rimasto sempre in provincia», è presente con la *Morte della Vergine* di San Marco e la *Decollazione del Battista* di San Paolo Converso, porta a compimento, e in un certo senso chiude, una stagione di studi, anche sui Campi²⁰⁶: il monumentale

¹⁹⁹ LONGHI 1928-1929, pp. 125-128.

²⁰⁰ PEROTTI 1932, pp. 37-55, 99-101, in particolare pp. 51, 54, fig. 36. La copia dal dipinto di Elsheimer (Prado, inv. P002181), addirittura «l'opera più stupefacente di Antonio, quella che chiaramente ci mostra quanto alle preziose esperienze del pittore cremonese debba l'arte stessa del Caravaggio», è «proprietà d'una distinta famiglia milanese» ed è segnalata da Nicodemi.

²⁰¹ VENTURI 1933, pp. 869-784.

²⁰² BARONI 1940a. Nello stesso anno esce anche il primo volume dei *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano* dove sono segnalati i pagamenti ad Antonio relativi alla *Risurrezione* di San Celso: BARONI 1940b, p. 257, nota 3. L'anno successivo, l'intervento di MONTEVERDI (1940-1941) è una discussione un poco oziosa sulle date di nascita e di morte dei Campi: si passano in rassegna le fonti note senza addurre, almeno per i figli di Galeazzo, elementi nuovi.

²⁰³ Non si fanno attendere le reazioni positive su fronte longhiano: lo stesso LONGHI (1952a, p. 7), in un *Editoriale* su «Paragone» del 1952, elogia il catalogo, eletto a buon modello anche a fronte di confronti illustri come le *Earlier Italian schools* della National Gallery di Martin Davies; ma si veda anche BOLOGNA 1953, p. 46. Nessun dipinto di Antonio era presente invece alla mostra post-bellica ordinata dallo stesso Puerari nel 1948, mentre si procede al riallestimento della Pinacoteca (PUERARI 1948); il criterio di scelta predilige del resto «gli autori rimasti finora più oscuri, quelli che avevano bisogno di nascere alla critica» (p. 9); ma l'*Introduzione* firmata dallo studioso è da tenere a mente per la vibrante tensione civica con cui Puerari insiste sull'importanza del nesso museo-scuola-università e sull'importanza di una seria politica di restauri.

²⁰⁴ PUERARI 1951, pp. 88-90, figg. 111-112, 308-309. Il *Putto* (inv. 129), che è stato nel frattempo trasportato su tela nel 1955, è ora riferito dubitativamente a Luca Cattapane: M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2003, p. 144, n. 105.

²⁰⁵ Pinacoteca di Cremona, inv. 123: G. Bora, in *La Pinacoteca* 2003, p. 126, n. 88; ma si veda anche TEMPESTINI 1979; G. Bora, in *Caravaggio* 1985, p. 56; TANZI 2004a, tav. 29.

²⁰⁶ LONGHI 1951, p. 60; 1952b, pp. 161-162 (traggo da qui la citazione: ma il passo ritorna anche, con lievi modifiche, in LONGHI 1968, p. 243). Le idee longhiane sul peso dei Campi per la formazione di Caravaggio trovano un'eco internazionale anche grazie a Walter FRIEDLÄENDER (1955, pp. 37-42, figg. 26, 28) che nei suoi *Caravaggio studies*

ripensamento messo in campo da Longhi a partire dal problema della formazione di Caravaggio ha prodotto, anche per Cremona, risultati interpretativi che difficilmente possono essere messi in discussione²⁰⁷. Ci sarà spazio ancora, come una coda, per il breve – e al solito illuminante – intervento sul *San Sebastiano* del Castello Sforzesco riferito ad Antonio nel 1957: l'ultimo scritto di Longhi su argomenti campeschi²⁰⁸.

Ora artisti diversi, in mano a studiosi di una generazione nuova, vengono alla ribalta e smuovono gerarchie nell'ambito della pittura del Cinquecento a Cremona: Altobello Melone, Gianfrancesco Bembo e, soprattutto, Camillo Boccaccino. A prendersi la scena degli studi sulla città dei Campi è, progressivamente, Mina Gregori, un'allieva cremonese di Longhi: e basta rileggere la fulminante apertura della *Traccia per Camillo Boccaccino*, pubblicata su «Paragone» nel 1953: «Ho sempre avuto una grande ammirazione per Camillo Boccaccino, fin dai tempi che a Cremona, in San Sigismondo, lo vedevo vincerla in genio, anche se non nella fortuna, sulla famiglia dei Campi, gli appaltatori organizzati del manierismo cremonese».

Ma nello stesso 1953, sempre su «Paragone» è pubblicato anche un breve studio dedicato ad Antonio, ricco di novità, di Ferdinando Bologna: l'occasione è il ritrovamento, a Napoli, della *Circoncisione* dipinta dall'artista nel 1586 per la chiesa milanese di San Marco²⁰⁹. Si ha qui la sensazione di assistere, pur in uno scritto assai acuto, a una estremizzazione delle posizioni longhiane, dove la lettura di Antonio è affrontata solo in chiave pre-caravaggesca. Sintomatico per esempio che si parli di «primo tempo del pittore, fra il 1564 e il 1567»; eppure la pala in Sant'Ilario, firmata e datata 1546, era nota: quasi vent'anni della carriera dell'artista, che precedono la svolta naturalistica, sono come cancellati dall'orizzonte. Del resto, che la lettura di Antonio sia calata in un'ottica fortemente teleologica, tutta tesa verso Caravaggio, è esplicito. E in quest'ottica, le mai rinnegate «parti della maniera» che riemergono fino alla fine nel percorso dell'artista sono lette come battute d'arresto, se non proprio come pericolose fughe all'indietro: «Il Campi così è, non si mantenne con sicurezza sulle posizioni che era venuto gradatamente guadagnando; anzi aveva proceduto con esitazioni costanti, proprie di chi, pur intravedendo il giusto, non possiede le doti indispensabili per centrarne la più persuasiva definizione».

Dopo i fasti della stagione longhiana, si assiste a un visibile rallentamento negli studi campeschi. Per il successivo quindicennio, non si riesce a segnalare molto di più che le pagine dedicate al pittore da Gian Alberto Dell'Acqua nella *Storia di Milano* Treccani nel 1957, tutte ricalcate sugli scritti longhiani²¹⁰, e una irricevibile proposta attributiva in favore di Antonio da parte di Luigi Grassi²¹¹.

Nel 1971, però, uno spazio non trascurabile è dedicato all'artista nel manuale della serie Pelican dedicato alla pittura del Cinquecento in Italia da Sydney Joseph Freedberg, prima traccia di un interesse dello studioso per l'artista cremonese che darà altri frutti: intanto è da registrare un'attenzione da non sottovalutare per la fortuna dell'artista fuori dal contesto degli studi italiani, in

dedica spazio ad Antonio e ai suoi dipinti e riproduce anche, in bianco e nero, la *Decollazione* di San Paolo e la *Santa Caterina visitata in carcere* di Sant'Angelo, «a striking proto-Caravaggesque work».

²⁰⁷ Sulla scorta del modello della mostra longhiana, i Campi saranno presenti con costanza in mostre legate a temi caravaggeschi. Per esempio, sia Antonio (con la *Decollazione del Battista* di San Paolo Converso: G. Bora, in *Caravaggio* 1985, pp. 54-56; doc. 175) che Vincenzo sono presenti all'esposizione *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli e New York, 1985; il solo Vincenzo, invece, alla mostra di Firenze e Roma *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, 1992. O ancora, il *Cristo nell'orto* dell'Arcivescovado (doc. 291; cfr. *Capitolo II.4*, nota 70) era in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Bergamo, 2000 (G. Bora, in *Caravaggio* 2000, p. 208, n. 32; ma si veda anche il saggio introduttivo di CONTARDI 2000, pp. 24-25, figg. 3-4). Il *San Lorenzo* di San Paolo Converso (Doc. 294), infine, presenziava tra i *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Cremona, 2004 (BORA 2004; M. Marubbi, in *Pittori* 2004, pp. 204-205).

²⁰⁸ LONGHI 1957.

²⁰⁹ BOLOGNA 1953.

²¹⁰ DELL'ACQUA 1957, pp. 712-717.

²¹¹ GRASSI 1966. Il dipinto in questione è una tavola (53 × 64 cm) con *Loth e le figlie* in collezione Patrizi a Roma.

una sede, per di più, autorevole e divulgativa insieme²¹². La caratterizzazione di Antonio, «the most various of the younger Campi», dichiara il suo debito verso gli studi longhiani: «his attempt to fuse the ambitions of a new verism with the stylizations of a high Maniera [...] was remarkably successful»; ma l'attenzione cade anche, ed è un dato almeno in parte nuovo, sul rapporto con i movimenti di riforma della chiesa: la *Pietà* del 1566 «is the most immediate fulfilment of the requirements of a Counter-Reformation style».

Sempre nel 1971 si registra il debutto sul terreno degli studi campeschi di Giulio Bora: pubblica quell'anno un catalogo, per molti versi pionieristico, di *Disegni di manieristi lombardi* nelle collezioni dell'Ambrosiana²¹³. L'esplorazione degli sterminati fondi dell'istituzione milanese, in gran parte sprovvisti di qualsiasi tradizione critica, è condotta con un occhio particolarmente attento alla situazione cremonese: Bora si era infatti laureato, l'anno precedente, discutendo alla Statale di Milano una tesi su Giulio Campi sotto la guida di Anna Maria Brizio. Gli arricchimenti oggettivi sul fronte della grafica per il Cinquecento cremonese sono numerosissimi; e non si tratta solo di fogli inediti ma anche di aperture di problemi critici rimasti, fino a quel momento, in secondo piano: su tutti, la giovinezza di Antonio che si comincia ad affrontare a partire dalla messa a fuoco della produzione xilografica e della grafica relativa. Ma basterebbe ricordare che è tra le pagine del catalogo del 1971 che si recuperano agli studi moderni le pitture campesche di Meda, con letture e inquadramenti stilistici che, al netto di qualche slittamento attributivo, paiono ancora oggi da condividere.

Nell'introduzione firmata dalla Brizio si toccano immediatamente con mano le spaccature che percorrono il mondo della storia dell'arte italiana: non manca infatti un riferimento agli studi «di Roberto Longhi e la sua scuola, in particolare Mina Gregori, con un sovvertimento delle vedute e sistemazioni storiche tradizionali, perseguito spesso con vivace spirito polemico incentrato su criteri di ridimensionamento limitativo, o al contrario di riscoperta ed esaltazione, piuttosto che di puntuale verifica filologica; che è invece la strada seguita dall'autore di questo catalogo con risultati che mettono in crisi parecchie di quelle ipotesi e affermazioni»; Longhi era morto l'anno precedente²¹⁴.

Al di là delle impuntature polemiche è indubbio che qualcosa di nuovo si sta muovendo intorno ai Campi. Si capisce chiaramente, a guardare con il senno del poi, come lo studio della grafica – un campo di indagine sostanzialmente trascurato fino a quel momento, al di fuori di singoli, occasionali, affondi – permetta di riaprire una partita interpretativa che pareva chiusa dopo gli studi di Longhi: basterebbe il titolo, con quel «manieristi» che dichiara la direzione di ricerca.

Si avvia per Bora un decennio fertilissimo sul fronte cremonese, scandito dalle tre puntate delle *Note cremonesi* pubblicate sul «Paragone» post-longhiano: rispettivamente 1974, 1976, 1977²¹⁵. Tanti disegni nuovi, tante proposte attributive e cronologiche, tante intuizioni felici: dall'attenzione rivolta agli ingressi trionfali a Cremona, agli affondi sul peso delle committenze di Marco Girolamo Vida studiate in parallelo alla sua produzione poetica, alla messa a fuoco dell'importanza di Camillo Boccaccino per la partenza di Bernardino e Antonio Campi. Ma è anche Bora a ritrovare il documento che permette, finalmente, di fissare con qualche certezza la data di nascita di Antonio²¹⁶. Sono messe a punto in questi scritti – cui si può aggiungere l'approfondimento sui disegni architettonici dei Campi nel 1981 – le linee critiche che guideranno negli anni a venire l'interpretazione degli artisti da parte dello studioso, in una produzione fittissima e ormai quasi cinquantennale, cadenzata soprattutto dai ritrovamenti di disegni: basta scorrere la bibliografia in calce a queste pagine; non sempre però, se capiterà di tornare sugli stessi problemi, le soluzioni nuove risulteranno più efficaci delle prime intuizioni.

²¹² FREEDBERG 1971, pp. 583-588. Il testo è accompagnato dalle riproduzioni della *Pietà* del 1566, della *Visitazione* della Pinacoteca Ala Ponzone e del *Cristo e il centurione* del Duomo.

²¹³ BORA 1971. Il volume è positivamente recensito da DI GIAMPAOLO 1972.

²¹⁴ BRIZIO 1971, p. 10.

²¹⁵ BORA 1975; 1976; 1977b.

²¹⁶ Doc. 13.

Il 1977 dell'ultima *Nota cremonese* è anche l'anno della mostra *Omaggio a Tiziano* negli spazi di Palazzo Reale, dove Bora cura la sezione dedicata alla situazione milanese tra il 1535 e il 1565: Antonio Campi chiude la selezione dei dipinti con la *Resurrezione* di San Celso, che lascia la chiesa in quell'occasione per la prima e unica volta, e le attività dei cremonesi sono calate organicamente nelle vicende figurative della capitale.

Alle critiche contenute nell'introduzione della Brizio rispondono intanto, sul fronte longhiano, gli studi dedicati ai Campi da Maria Luisa Ferrari, tutti concentrati nei suoi ultimi anni, prima della prematura scomparsa nel 1978: anche lei, come la Gregori, cremonese, anche lei allieva fiorentina di Longhi (si era laureata però a Pavia, con Edoardo Arslan). Al 1971 risale l'articolo sui *Documenti per la storia dell'Abbazia di San Sigismondo in Cremona* che riapre, con acquisizioni fondamentali per quel cantiere tanto centrale, la partita delle testimonianze documentarie sull'arte cremonese nel Cinquecento, ferma di fatto dai tempi di Sacchi o delle esplorazioni d'archivio del cavalier Bonetti.

Si giunge così al 1974, anno campesco per eccellenza della studiosa: in pochi mesi vedono la luce tre contributi decisivi. Si può partire con la trascrizione, acutamente interpretata, del «*Giornale*» della *Fabbrica di San Sigismondo a Cremona*, dove il recupero della contabilità del tempio sforzesco è valorizzato per una migliore comprensione delle vicende figurative; alla stessa San Sigismondo è dedicato un volume di taglio monografico che affronta integralmente la decorazione della chiesa, dalle origini fino alla fine del Cinquecento: forse il libro più importante sul gran secolo dell'arte a Cremona. È un testo documentatissimo, accompagnato da un'imprescindibile campagna fotografica, ricco di disegni, attento alle dinamiche del cantiere, e in cui la fedeltà di fondo alle linee interpretative longhiane si articola con una capacità di analisi delle testimonianze figurative, stilistica e filologicamente fondata, che rimane un punto decisivo per gli studi. Il terzo contributo del 1974 è l'articolo dedicato ai lavori campeschi a Torre Pallavicina: un'apertura sulla produzione profana degli artisti che si rivelerà carica di conseguenze proprio per la ricostruzione della giovinezza di Antonio Campi.

Si intuisce bene, dunque, quanto gli anni Settanta siano un decennio decisivo per gli studi sui Campi e la Cremona del Cinquecento. Si possono aggiungere ancora, sul fronte della grafica, i primi contributi cremonesi di Mario Di Giampaolo, legati soprattutto al cantiere di San Sigismondo²¹⁷. Ma bisognerà registrare anche gli affondi, su tutti e tre i fratelli, allineati a partire dalla metà del decennio da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi e fondati soprattutto su una attenta perlustrazione territoriale: cadono nella loro giurisdizione tutte le pitture campesche a sud del Po, tra Parma, Busseto e Cortemaggiore²¹⁸. Sono i due studiosi, che agiscono un poco da *outsider* della disciplina²¹⁹, a dedicare per primi particolare attenzione al tema delle riprese da stampe, disseminando i loro testi di spunti, spesso importanti, che si recuperano però un po' a fatica tra selve di notizie vere o presunte. Ed è merito loro, infine, la messa a fuoco dell'importanza di Primaticcio per una stagione dei Campi²²⁰.

Si datano al 1974 poi le voci relative ai pittori redatte, per il *Dizionario biografico degli italiani*, da Silla Zamboni: fanno il punto sullo stato degli studi e paiono già un poco attardate rispetto alle nuove ricerche che si sono messe in moto. Ed è nel 1976 che va a stampa il miglior contributo che si possa leggere sulla storia della città nel Cinquecento, dopo gli studi classici di Chabod, per immaginare uno sfondo su cui calare le vicende dei Campi: *Aristocrazia e potere politico nella Cremona di Filippo II* di Giorgio Politi, dove la tensione politica rivolta al presente diventa una

²¹⁷ DI GIAMPAOLO 1974; 1977; 1978; 1979b.

²¹⁸ GODI 1975; CIRILLO, GODI 1975-1977; 1978; 1982.

²¹⁹ Significativo in questo senso quanto accade in occasione della mostra del 1985, quando il testo a loro richiesto, centrato sulle presenze cremonesi negli antichi territori Pallavicino, tra Parma e Piacenza, è escluso all'ultimo dal catalogo dell'esposizione: sarà pubblicato in quello stesso anno su «Parma nell'arte», non senza qualche comprensibile strascico polemico.

²²⁰ CIRILLO, GODI 1978, pp. 44-46, figg. 37-39; 1982, pp. 14-15; ma si veda al *Capitolo II.4*.

lente attraverso cui rileggere, alla luce di uno scrupoloso lavoro filologico, le vicende del passato²²¹; come accade del resto in molti degli studi migliori di quegli anni, dai *Benandati* (1966) di Carlo Ginzburg ai *Casalesi* (1970) di Gianni Romano²²².

Nel 1976 vanno in stampa a Cremona i volumi curati da Alfredo Puerari che raccolgono le voci più significative della letteratura artistica cittadina: Bernardino Campi, Lami, Bresciani, Panni e Zaist. I testi, tuttavia, sono ripubblicati senza un adeguato apparato critico, secondo una concezione delle fonti che risulta, a quella data, già fuori tempo a fronte degli studi di Paola Barocchi. Tra i meriti del volume va però, oltre alla trascrizione del manoscritto di Bresciani, un ricco indice analitico che, pur con qualche svista, permette di orientarsi tra i materiali, e la lunga introduzione dello stesso Puerari: un'utile sintesi per la tradizione storiografica locale.

Ai primi anni Settanta risalgono poi gli studi sui Campi di Alessandro Ballarin: erano la naturale prosecuzione degli affondi su Romanino e Altobello che avevano trovato una prima formulazione nella *Salomè* del 1970-1971²²³. Dei lavori campeschi, nulla però vede la luce; e le tracce dell'impegno dello studioso si recuperano tra «pareri orali» e annotazioni sui *passe-partout*.

Per stare sul filo delle ricerche sommerse, nel 1978 la «meteora americana» Birgit Shell discute ad Harvard la propria tesi di dottorato su Antonio Campi, sotto l'egida benaugurante di Freedberg e Konrad Oberhuber²²⁴. Ha raccolto, di fatto, un catalogo ragionato dell'artista, grafica compresa, studiando i fogli anche dal vivo come dimostrano le annotazioni nei gabinetti di disegni, e ha montato un profilo credibile dell'artista, attento anche alla fase giovanile tra Mantova e Parma e alle xilografia, ricca di suggerimenti che arrivano perfino da Pouncey: ma non una sola riga vedrà mai la stampa. Gli studi avrebbe certo proceduto più rapidi se un simile sforzo di sistematizzazione fosse giunto allora nella disponibilità degli storici.

Prima che si chiuda un decennio vivacissimo per gli studi, conta registrare nel 1979 anche il debutto sul campo di Marco Tanzi; i suoi primi scritti sull'argomento appaiono quell'anno, con un'inevitabile suggestione di passaggio di testimone, sul primo volume della rivista «Itinerari», dedicata alla memoria di Maria Luisa Ferrari. È l'avvio di un percorso di studio sui Campi che ancora prosegue, costellato di ritrovamenti e riconsiderazioni critiche – tra grafica, pittura e scultura – che hanno contribuito in maniera decisiva alla comprensione dei quattro Campi di quella generazione²²⁵.

Si approda così alla grande mostra campesca del 1985, organizzata, con la regia di Mina Gregori, negli spazi di Santa Maria della Pietà con appendici nella sede dei Musei Civici e nella sala Manfredini in Palazzo Affaitati; l'allestimento spetta allo studio Albini-Helg-Piva (Albini era però

²²¹ Basta leggere l'epigrafe del volume: «questo libro è dedicato a Dante di Nanni e Roberto Franceschi | ... y la muerte se sintió | orgullosa de tenerles...»: POLITI 1976. Ma di Politi sono da tenere in considerazione, in ottica campesca, anche la monumentale e utilissima inventariazione dell'archivio dei Luoghi pii cremonesi (POLITI 1979-1985) e la più recente curatela di un ricco volume collettaneo sulla Cremona asburgica e spagnola: *Storia* 2006 (un dettaglio di una lesena campesca in San Sigismondo figura tra l'altro in copertina).

²²² Vale la pena segnalare che in questo testo capitale (ROMANO 1970, pp. 84-85) si ricava una menzione dei «vecchioni radunati da Antonio Campi, in San Sigismondo, per la Cena in casa del fariseo», a proposito di una stagione giovanile del Moncalvo segnata dalla innegabile conoscenza «della più recente attività dei Campi, così moderna e insieme così legata alla tradizione lombarda»: «Questa strana umanità, non bella di volto, anzi talvolta poco meno che deforme, non si imparenta certo alla fiorente stirpe gaudenziana, bensì a quella violenta tribù mezzo romana e mezzo barbara che domina tutte le opere del maestro cremonese; figure dalle barbe favolose, dagli occhi incandescenti e sgusciati dalle orbite, rughe profonde, mani gigantesche, incarnato sanguigno. Ma al Caccia deve essere sfuggito quanto vi era di paradossale negli affreschi del Campi, in queste geniali parodie delle sussiegose cerimonie variane».

²²³ Un accenno al tema in BALLARIN 2006, p. x.

²²⁴ SHELL 1978. L'espressione è di TANZI 2004a, p. 107. A Freedberg, che aveva evidentemente una certa familiarità con i materiali campeschi, si deve anche, ad anno 1985, la pubblicazione di un dettaglio da un disegno di Antonio del Castello Sforzesco sul «Burlington Magazine», legato alla ricostruzione di un perduto prototipo parmigianinesco (cfr. *Capitolo II.3*, nota 78): l'unico foglio dell'artista, se non mi sbaglio, ad approdare sulla rivista inglese.

²²⁵ Come prime sintesi del lavoro compiuto si possono ricordare la mostra importante sui *Disegni cremonesi del Cinquecento* agli Uffizi, curata nel 1999 e, nel 2004, la pubblicazione di una monografia, snella ma esaustiva, su *I Campi*: è, ad oggi, quanto di meglio si possa leggere sugli artisti. Lì, tra l'altro, è pubblicata in appendice una *Bibliografia ragionata* che costituisce, di fatto, lo scheletro di questo capitolo.

scomparso nel 1977). L'esposizione è elefantiaca e, almeno per quanto riguarda il maturo Cinquecento, non riserva sorprese o salti in avanti: ci si dedica piuttosto a fare ordine dopo un decennio abbondante di febbrile progressione. Per Antonio è da rilevare però la riemersione della tavola con la *Passione di Cristo*, dipinta da Antonio per Carlo Borromeo: un'invenzione già nota grazie all'incisione dei Valsegno ma che ora si poteva apprezzare anche nella sostenutissima qualità pittorica. È presentata in mostra da Sylvie Béguin: era stata da poco acquistata dal Louvre²²⁶.

Le sezioni dei Campi, tanto sul versante dei dipinti quanto su quello della grafica, sono affidate a Bora ed è lui a stendere le biografie di Giulio e Antonio (Vincenzo tocca invece a Mina Gregori; Bernardino a Robert Miller): è l'occasione per distendere con agio le fisionomie messe a punto con gli studi del decennio precedente. Come emerge con forza dal saggio introduttivo, l'interpretazione della stagione figurativa dei Campi da parte dello studioso verte sempre più sui temi dei rapporti con la committenza religiosa, più o meno vicina a San Carlo²²⁷. Sono argomenti frequentati da Bora fin dalle aperture su Vida del 1974 e, con più forza e anche qualche rigidità, dai tempi dell'*Omaggio a Tiziano*; ma è solo a guardare con il senno del poi che ci si rende conto di quanto stessero in quegli studi di Bora i semi di un filone che con sempre maggiore insistenza, e con risultati più o meno felici, focalizzerà l'attenzione sui temi della contro-riforma e della precettistica carliana, adottando testi e manifestazioni della nuova spiritualità post-tridentina come chiave di accesso privilegiata all'opera di Antonio²²⁸.

Ma il catalogo della mostra del 1985 poteva vantare una serie di saggi e apparati preziosi: dall'intervento di Nova sulla scultura a Cremona, con aperture di non poco conto sui Campi, a quello di Merlo sulle soppressioni e il collezionismo ottocentesco: entrambi ricchi di spunti e direzioni di ricerca possibili²²⁹. Poteva vantare soprattutto l'imponente regesto approntato da Miller che fissava un punto fermo per il Cinquecento cremonese sul fronte delle ricerche d'archivio. Per ora, ci si può fermare qui.

²²⁶ S. Béguin, in *I Campi* 1985, pp. 186-189, n. 1.19.3.

²²⁷ BORA 1985b.

²²⁸ Sono da ricordare almeno l'articolo di GUAZZONI 1987, centrato sulla *Passione* del Louvre, e gli studi di Bram De Klerck, che culmineranno nel volume del 1997 (DE KLERCK 1997), dove il disinteresse per aspetti *old fashioned* come stile e cronologia è totale (l'edizione italiana del 2003 non presenta aggiornamenti, neppure su dati oggettivi nel frattempo emersi, come la data di morte di Peterzano, ritrovata da Miller nel 2002. Spero che siano dovuti a problemi di traduzione alcune sviste grossolane: a p. 139, per esempio, si legge che «nel 1627 Federico [Borromeo] si rivolge all'illustre congiunto»: Carlo, morto però nel 1584). Curiosamente non sono sfruttati da quanti si sono concentrati su temi iconografici legati alla spiritualità carliana alcuni documenti emersi grazie all'approfondito lavoro di scavo condotto da Giorgio POLITI (1979-1985) sugli archivi dei Luoghi pii cremonesi e poi messi in risalto anche in una piccola esposizione sulla *Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento* (Vita 1985), organizzata all'Archivio di Stato di Cremona, a latere della grande mostra del 1985: riguardano l'attiva partecipazione di Antonio alla fondazione e all'attività di una confraternita laicale di mercanti, dedicata alla Sacra Corona Spinea, dedita a pratiche devozionali e opere caritatevoli; eppure sono dati non indifferenti per comprendere la concreta religiosità dell'artista (cfr. docc. 244, 252). E un simile discorso riguarda le attestazioni, note grazie a Miller, relative all'Oratorio di Santa Maria della Stella, che coinvolgono direttamente lo stesso Carlo Borromeo: docc. 86, 107, 124-125, 225.

²²⁹ NOVA 1985; MERLO 1985.

CAPITOLO II – DALL’INIZIO A MILANO

1. CREMONA 1546

Gli anni iniziali della vita di un artista, come del resto quelli finali, sono frequentemente i più difficili da ricostruire. È questo anche il caso di Antonio Campi. Sono poche le date sicure cui aggrappare una ricostruzione coerente del percorso dell’artista negli anni della sua giovinezza, almeno fino al 1560 che, con la pala destinata a Santa Maria presso San Celso, segna l’approdo dell’artista a Milano. Da quel momento, la trama delle opere datate si infittisce e la storia si riesce a raccontare con più facilità.

Antonio è il figlio secondogenito del pittore Galeazzo Campi, garbato comprimario, all’ombra di Boccaccio Boccaccino, sulla scena artistica cremonese all’aprirsi del secolo¹. Circa quindici anni, poco meno dello spazio di una generazione, separano però Antonio dal fratello maggiore, Giulio, nato probabilmente tra il 1507 e il 1508. Attestazioni documentarie permettono infatti di fissare la data di nascita di Antonio, che porta il nome del nonno, tra il 1522 e l’inizio del 1523²; è quindi quasi coetaneo di Bernardino Campi, battezzato a Reggio Emilia nel dicembre del 1521, e, per limitare il raggio alla pianura padana, di poco più anziano rispetto a Paolo Farinati (1524), Pellegrino Tibaldi (1527) o Paolo Veronese (1528).

La ricostruzione degli anni giovanili di Antonio non può che partire dal 1546: la data, insieme alla firma di Antonio, appare infatti sulla tela, oggi conservata in Sant’Ilario a Cremona, dipinta, su commissione di Girolamo Piperari per un altare della chiesa cremonese dei Santi Nazaro e Celso³. Si tratta di una *Sacra Famiglia con San Girolamo e un offerente* ed è la prima opera certa

¹ Per un profilo di Galeazzo Campi bisogna rifarsi ancora a quello allestito da Luisa Bandera in occasione della mostra del 1985: L. Bandera, in *I Campi* 1985, pp. 69-70 (si vedano anche le notizie raccolte dalla studiosa a commento di BIFFI *ante* 1788, pp. 121-127), da leggere però alla luce, almeno, delle precisazioni contenute in TANZI 1986; 2004b, pp. 119-121, catt. 11-16. Per le attestazioni documentarie: *Regesto* 1985, pp. 458-459, n. III.

² L’informazione si ricava da due atti notarili relativi alla dote di Lucrezia Ferrari, moglie di Antonio, che il pittore e il fratello Giulio riscuotono dal padre della donna: nel primo, datato 15 marzo 1546, Antonio risulta maggiore di ventitré anni (doc. 8); poco meno di un anno dopo, il 27 gennaio 1547, l’età dell’artista è registrata come maggiore di ventiquattro anni (doc. 13). Ammesso – e non concesso – che i termini riportati nei documenti possano essere considerati rigorosi e affidabili, la data di nascita di Antonio dovrebbe cadere tra il 16 marzo 1522 e il 27 gennaio 1523, in leggero anticipo rispetto a quanto abitualmente si ripete.

³ La pala era anticamente collocata in una cappella di sinistra nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso, dove è registrata dalle antiche guide cittadine fino ad AGLIO 1794, p. 129 (ma il dipinto vanta anche menzioni extra-cremonesi: BALDINUCCI 1681-1728, II, p. 233 che lo riferisce però erroneamente a Giulio e sbaglia il nome della chiesa in «San Lazzaro», e BARTOLI 1776-1777, p. 159, che registra però la data sbagliata). Come si ricava da CORSI 1819, p. 119, dopo la soppressione di San Nazaro nel 1804, il dipinto è acquistato per la propria chiesa da don Angelo Oliva, parroco di Sant’Ilario: raggiunge così la collocazione attuale, a destra sulla parete di fondo dietro all’altar maggiore, dove è registrato già da GRASSELLI 1818, p. 117. Per circoscrivere ulteriormente il trasferimento del dipinto, è da segnalare che Aubin-Louis MILLIN (1818, pp. 325-326), in viaggio in Italia tra il 1811 e il 1813, vede ancora in San Nazaro, nella navata sinistra, il dipinto di Antonio (di cui non segnala però l’autore, nonostante la firma). Nella vicinia di San Nazaro, probabilmente in contrada Poffacane (e non nella vicina contrada Favagrossa come poi tramandato dalle fonti: AZZOLINI 1996, pp. 42-45), si trovava la casa di famiglia dei Campi (almeno dal 1519: L. Bandera, in *Regesto* 1985, p. 458, n. III.6) e stretto è il legame con la chiesa dove, nelle parole di Antonio, si trovava il «sepolcro de’ nostri maggiori» (CAMPO 1585, p. li): qui era sepolto il padre Galeazzo, qui saranno sepolti Giulio e Antonio (*Regesto* 1985, pp. 468, 473, nn. VI.223, VI.344; doc. 358) e qui saranno apposte lapidi celebrative dello stesso Giulio e della famiglia (VAIRANI 1796, pp. CCXXXV, CCXXXVIII, nn. 1768, 1796; doc. 332; si veda anche il *Capitolo I*). È poi singolare che fosse destinata a questa chiesa, all’altare maggiore, anche la prima opera pubblica a noi nota di Giulio, dipinta nel 1527 e oggi in Sant’Abbondio (G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 132-133, n. 1.12.1; anche il dipinto di Giulio è ancora in San Nazaro in occasione del passaggio di Millin). Il carattere di “tempio campesco” è ulteriormente rafforzato se si considera che in una cappella sul fianco destro trovava posto anche una tela di Vincenzo (vedi oltre alla nota 58) tutti e tre i fratelli erano rappresentati con pale d’altare in chiesa.

dell'artista cremonese. Quell'anno, Antonio risulta già sposato a una Lucrezia Ferrari, figlia di Giovanni Battista: sarà la madre di suo figlio Claudio. Dall'anno precedente, a stare alla testimonianza ottocentesca di Grasselli, risulta iscritto alla matricola dei mercanti della vicinia di San Vittore⁴.

Prima del 1546, le scarse attestazioni documentarie che riguardano Antonio non hanno diretta attinenza artistica: bisogna provvedere alle doti per due sorelle, Apollonia e Lucia, e Antonio si occupa della faccenda insieme al fratello Giulio. Il padre Galeazzo, invece, era già morto nel 1536⁵.

Un'ulteriore notizia su questi primi anni, utile se non altro ad attestare la presenza dell'artista in città, si ricava dalla *Cremona fedelissima*, il testo storico in volgare di taglio annalistico che Antonio stesso darà alle stampe, molto tempo dopo, nel 1585, due anni prima di morire. Qui, all'anno 1543, in mezzo alla sequenza di matrimoni illustri, campagne militari, *mirabilia* meteorologici, c'è spazio per un ricordo di giovinezza che sembra prestare il fianco, pur nell'asciuttezza della cronaca, a una vena di nostalgia: «Stette qui Cesare da otto giorni, e molte volte si lasciò vedere in publico & un giorno cavalcò intorno la città, accompagnandolo solamente il Duca di Ferrara [Ercole II]; et io che allhora ero giovane lo viddi più volte»⁶. L'occasione è la presenza in città, nel giugno 1543 e per una ventina di giorni, dell'imperatore Carlo V: è diretto a Busseto dove incontrerà, alla presenza anche di Tiziano, papa Paolo III Farnese.

Se si volesse tentare di delineare un quadro di contesto in cui calare i primi passi di Antonio, bisognerebbe cominciare con il ricordare che, per Cremona, il 1546 del dipinto in Sant'Ilario è in primo luogo, almeno dal punto di vista artistico, l'anno della morte di Camillo Boccaccino, il «più gran genio della scuola» cremonese⁷. Scompare così il maggiore protagonista della scena artistica cittadina, che proprio con Giulio Campi divideva, da più di un decennio, le commissioni più prestigiose a Cremona. Insieme, alla metà degli anni Trenta, hanno avviato la decorazione della chiesa di San Sigismondo, poco fuori le mura: il cantiere dove per quasi trent'anni si gioca la partita delle soluzioni figurative più aggiornate in città. Insieme, nel 1541, hanno approntato «con disegno & architettura» gli apparati trionfali per l'ingresso in città di Carlo V; ed è lo stesso Antonio, all'epoca diciottenne, a ricordarlo, ancora una volta nella *Cremona fedelissima*⁸. La circostanza richiama subito alla mente un'occasione simile: l'ingresso di Carlo V, in quello stesso 1541, a Milano. In quel caso, nella capitale del ducato, era stato Giulio Romano a sovrintendere alla realizzazione degli apparati trionfali. E non è difficile immaginare che Camillo e Giulio Campi fossero stati chiamati a confrontarsi, da par loro, con quel modello tanto vicino e fin troppo ingombrante⁹.

⁴ Doc. 6.

⁵ CAMPO 1585, p. xxviii: «Galeazzo Campo mio padre Pittore de' suoi tempi assai ragionevole, passò a miglior vita quest'anno». Il dato è confermato dai documenti: Galeazzo risulta infatti già «quondam» nel primo atto in cui sia attestato Antonio: doc. 1.

⁶ CAMPO 1585, p. xxix; doc. 5.

⁷ La citazione è tratta da LANZI 1809, p. 263. Per Camillo Boccaccino, dopo le aperture fondamentali di Mina GREGORI (1953), cui spettano anche profilo biografico e schede in occasione della mostra del 1985 (M. Gregori, in *I Campi* 1985, pp. 117-126, n. 1.11), sono da ricordare almeno i contributi, soprattutto sul versante della grafica, di Giulio BORA (1974; 1976, pp. 49-57, e le numerose schede in *I segni* 1997) e Mario DI GIAMPAOLO (1974; 1978; 1979b), e gli studi di Marco TANZI (1991b, pp. 20-21, fig. 2; 1999b, pp. 86-97, nn. 43-52; 2008, pp. 115-119; 2009b). Sul fronte documentario si può fare affidamento sul regesto di Robert Miller (in *Regesto* 1985, pp. 459-474) da integrare con MILLER 1997. Da ultimo, si veda TANZI 2018, con indicazioni per recuperare ulteriore bibliografia.

⁸ CAMPI 1584, p. xxxiii. Per qualche considerazione sul *corpus* di disegni collegati a questa impresa, si veda oltre nel testo. In questa occasione, Giulio deve aver realizzato anche un ritratto dell'imperatore: Antonio lo userà come modello per l'incisione inserita nella *Cremona fedelissima*: CAMPO 1585, pp. 108-110.

⁹ L'importanza per il contesto lombardo dell'ingresso di Carlo V a Milano nel 1541 è stata messa a fuoco a partire almeno da BORA 1977a, pp. 46-47. Per una ricostruzione visiva degli apparati trionfali bisogna partire da ALBICANTE 1541 (per le interferenze artistiche di questo letterato, che coinvolgono anche Pietro Aretino, si veda ora: AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 20-21). Per un disegno di Giulio Romano del Louvre (Département des Arts Graphiques, inv. 3573, 243 × 212 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno) relativo a questa impresa: B. Adorni, in *Giulio Romano* 1989, pp. 500-501. Lo studio più esaustivo sul tema è LEYDI 1990. Per gli apparati cremonesi vedi oltre nel testo.

L'eredità, non solo metaforica, di Camillo Boccaccino è prontamente raccolta, a Cremona, da Bernardino Campi: era tornato non da molto in città, dopo gli anni di formazione trascorsi, accanto a Ippolito Costa, nei cantieri mantovani di Giulio Romano¹⁰. Come attestato da un'intricata serie di fonti documentarie, è Bernardino Campi ad assumersi l'onere delle commissioni rimaste incompiute per la morte di Camillo (è il caso della cappella dei Santi Giacomo e Filippo in San Sigismondo) e, soprattutto, ad acquistare dagli eredi il patrimonio grafico rimasto in bottega¹¹: un episodio da tenere a mente per provare a riflettere, in una prospettiva attenta alle concrete dinamiche produttive di una bottega della metà del Cinquecento, sul tema della trasmissione dei patrimoni grafici, in una società in cui le invenzioni non si "consumano" tanto rapidamente¹². Un parallelo immediato, suggerito dalla coincidenza cronologica, riguarda Gaudenzio Ferrari, morto nel febbraio di quell'anno a Milano: anche in quel caso, si accende immediata, tra gli eredi, la disputa per accaparrarsi i materiali rimasti in bottega¹³.

Allargando solo un poco l'inquadratura, sarà opportuno ricordare che il 1546 è anche l'anno della morte di Giulio Romano, dopo più di un ventennio di incontrastata egemonia sulla scena artistica mantovana, e non solo. La città gonzaghesca non è più il teatro, perduto tra le paludi del Mincio, dove va in scena l'isolamento (forse più percepito che reale) che aveva afflitto il finale di partita del vecchio Mantegna; grazie alle capacità imprenditoriali del pittore romano, Mantova si è

¹⁰ LAMI 1584, pp. 28-29. Sulla giovinezza di Bernardino si può fare riferimento a TANZI 1991a; 2004a, pp. 17-20. È ancora problematica la ricostruzione di Ippolito Costa, il maestro di Bernardino, la «figura più sfuggente del panorama mantovano della prima metà del Cinquecento». Si può partire dal documento ritrovato da Guido REBECCHINI (2007) e dalla messa al vaglio delle proposte di Stefano L'OCCASO (2007).

¹¹ L'acquisto dei disegni è ricordato già da Alessandro LAMI (1584, p. 34), il biografo di Bernardino Campi. L'intera vicenda legata ai rapporti tra Bernardino Campi e Camillo Boccaccino è ripercorsa, con tutti i riferimenti documentari, in MILLER 1997, pp. 37-38, 43; qui si ipotizza anche, sulla base di un documento del 4 agosto 1544 (perduto ma registrato nella rubrica del notaio Ponzino della Torre), che Bernardino fosse anche stato assunto come assistente da Camillo.

¹² La trasmissione di disegni che porta da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi si riesce a seguire anche per la generazione successiva: Bernardino infatti, nel 1575, trasmetterà l'intero patrimonio della bottega al suo allievo più dotato, Giovan Battista Trotti detto il Malosso. In questo caso si conserva anche l'inventario dei beni oggetto della donazione che permette di rendersi conto della consistenza del materiale: 3609 disegni (tra cui: «cartoni de ancone et de altre sorte n. 40»), ma anche «disegni a stampa grandi e piccoli n. 1320», e poi teste dal naturale in cera e in gesso, braccia e gambe e mani e piedi in gesso, «animali quatro et dui de metal», medaglie «de otone, piombo et solfer», «dui crucefisi de cera», 31 libri, pietre per macinare i colori, una lampada d'ottone per disegnare e persino «el legno che è atacado al muro del studio fato a porte et nichie donde è posto le figure de cera». È un documento preziosissimo che permette di gettare uno sguardo dentro una bottega padana della seconda metà del Cinquecento e che andrebbe studiato approfonditamente: SACCHI 1872, pp. 246-247; *Regesto* 1985, p. 470, n. VI.249. Per l'utilizzo di modelli di cera si veda quanto scrive lo stesso Bernardino Campi nel *Parere sopra la pittura*, pubblicato in coda alla biografia scritta da Alessandro LAMI (1584). Ma qualcosa del genere deve essere accaduto anche per Giulio Campi se è corretta – come credo – l'ipotesi di ricostruzione proposta, in occasione delle mostre di Praga e Cremona del 1995/1997 (ZLATOHLÁVEK 1997; BORA 1997), per spiegare la provenienza di due album di disegni cremonesi riemersi in Repubblica Ceca e appartenuti alla famiglia Clary-Aldrigen. Il materiale grafico, già patrimonio della bottega campesca, sarebbe stato ereditato, probabilmente con il tramite dei figli di Giulio, da Antonio Maria Viani, un allievo del Campi che nel 1591 è nominato prefetto delle fabbriche ducali a Mantova; i fogli, giunti così nella città gonzaghesca, saranno trafugati, durante l'assedio del 1630, dal maresciallo imperiale Clary-Aldrigen (ma sulla questione si veda anche TELLINI PERINA 2004, p. 98, che recupera un inventario mantovano dei beni degli eredi di Giulio dove, a data 1619, compaiono anche «molte carte a stampa, disegni a mano, cose di rilievo de zeso terra cota, alchune poche de marmo, et alcune de bronzo come medaglie et cose simili»). È significativo che gli album contengano, oltre ai disegni di Viani e a quelli campeschi, anche fogli di una generazione precedente rispetto a quella di Giulio: devono essere stati raccolti da Giulio stesso o ereditati dal padre Galeazzo. Il parallelo più ovvio cui fare riferimento per provare a comprendere simili dinamiche è quello delle botteghe vercellesi che amministrano, con parsimonia contadina e per quasi un secolo, il patrimonio di invenzioni lasciate dietro di sé da Gaudenzio Ferrari; è una vicenda che si comprende molto meglio grazie agli studi guidati da Giovanni Romano: *Gaudenzio* 1982. Qui, sul versante cremonese, è schedato un cartone raffigurante la *Natività con San Bartolomeo e angeli che cantano* correttamente riferito a Bernardino Campi (G. Romano, in *Gaudenzio* 1982, pp. 250-252, n. 51): la scheda contiene aperture acute sul riutilizzo di disegni nella pratica della bottega di Bernardino, valide per l'intero contesto cremonese.

¹³ Le questioni legate all'eredità di Gaudenzio sono state intelligentemente ricostruite, a partire dal ritrovamento di un importante documento, da Rossana SACCHI 2015, pp. 162-171.

trasformata nel centro di irradiazione, piantato nel cuore della Valpadana, delle più aggiornate novità che vengono da Roma in fatto di stile. Un'accorta regia permette alle invenzioni di Giulio di dettar legge da un capo all'altro della pianura: da Verona a Modena, da Vicenza a Parma, da Bologna a Milano a Ferrara. E Cremona non fa eccezione: sta a dimostrarlo la decorazione della volta della prima campata verso il presbiterio della chiesa di San Sigismondo, dove un carneade Domenico De Siccis, nel 1541, ha tradotto in affresco due disegni di Giulio Romano¹⁴. E nella stessa San Sigismondo, tra il 1545 e il 1546, ha lavorato anche lo stuccatore mantovano Andrea De Conti, documentato, tra il 1531 e il 1539, nelle *équipes* giuliesche di Palazzo Te e Palazzo Ducale. In San Sigismondo ha realizzato gli stucchi per le volte di quattro cappelle, tre delle quali dovranno essere dipinte da Giulio Campi e Camillo Boccaccino; tra i prefetti della fabbrica che gli affidano l'incarico c'è anche Amilcare, il padre delle sorelle Anguissola¹⁵. Nel curriculum di Andrea, peraltro, in mezzo tra le esperienze mantovane e quelle cremonesi, c'è spazio anche per una chiamata a Milano, dovuta probabilmente a Cristoforo Lombardi. Qui, tra il 1540 e il 1543 e poi ancora negli anni Cinquanta, prenderà parte alla campagna decorativa del tornacoro nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, allestendo gli stucchi per cappelle affrescate da Cristoforo Bossi e Callisto Piazza e collaborando con il Moretto. È anche attraverso figure come quella di Andrea che il lessico decorativo messo a punto nell'officina mantovana si diffonde per la pianura: balza agli occhi, anche solo da queste poche righe, la quantità di contatti e rapporti che si addensano intorno ad Andrea, una sorta di *relais* tra alcuni dei cantieri più vivaci di questi anni¹⁶.

Da circa un lustro, è scomparso invece Parmigianino, morto in fuga, nel 1540, a Casalmaggiore: da quelle parti, del resto, «vanno a morire», vittime della “matàna del Po”, «i pittori matti»¹⁷. Le invenzioni del Mazzola però circolano in lungo e in largo per la pianura a incendiare la fantasia dei più ricettivi tra gli artisti della nuova generazione. E non solo grazie alle opere disseminate tra Parma, Bologna, Fontanellato, Casalmaggiore. Circolano soprattutto affidate alle traduzioni, più o meno fedeli, delle stampe o alla divulgazione di chi, come Nicolò dell'Abate, già ne adatta in compromessi galanti le sublimi aristocratiche eleganze.¹⁸ Anche Cremona si è mostrata, assai per

¹⁴ Il punto delle (poche) notizie note sul bolognese De Siccis in MILLER 1997, pp. 39-40. Le scene affrescate, in evidente rapporto figurale, sono *Giona e la balena* e la *Resurrezione di Cristo*, derivate rispettivamente da due disegni di Giulio oggi a Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 26368, 279 × 402 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno, iscrizione IVL. ROM.) e San Pietroburgo (Ermitage, inv. 14126, 245 × 355 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno), su cui: K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, pp. 432-433. Riflessioni sul peso di Giulio Romano per la fase tarda di Altobello Melone e, più in generale, sul peso della cultura post-raffaellista per la congiuntura cremonese di questi anni, sono in TANZI 2009b, pp. 38-48. L'OCCASO 2015, pp. 148-150 offre una panoramica su alcune interferenze di Giulio Romano a Cremona.

¹⁵ I documenti per l'attività di Andrea in San Sigismondo sono stati pubblicati da Maria Luisa FERRARI (1971, pp. 203-205, 215-218, n. VI) e Robert MILLER (1997, pp. 476-478, n. 9). Rimando oltre, al *Capitolo* II.4, nota 61, per la discussione relativa all'identificazione delle cappelle realizzate a stucco da Andrea. Si può aggiungere che anche il figlio di Andrea, Bartolomeo De Conti, lavorerà in San Sigismondo in occasione della decorazione della cupola, commissionata a Bernardino Campi nel 1568 (ma in lavorazione dall'anno precedente e compiuta nel 1570): LAMI 1584, p. 84 (per altre collaborazioni con Bernardino, a Sabbioneta, anche p. 116); FERRARI 1974b, pp. 111-112; L'OCCASO 2015, p. 150. Per un'ipotesi su una possibile presenza di Bartolomeo nel cantiere di Santa Maria presso San Celso, nella seconda metà degli anni Cinquanta insieme a Carlo Urbino e Callisto Piazza: GIANI 2014-2015, pp. 447-448.

¹⁶ Le notizie sui lavori milanesi e il punto delle conoscenze sull'artista si ricavano da GIANI 2017, pp. 147-150.

¹⁷ TANZI 1999a, p. 131.

¹⁸ Il peso della lezione di Nicolò dell'Abate sul percorso di Giulio Campi, nella stagione del quinto decennio cui dovrebbe appartenere anche il taccuino conservato all'École des Beaux Arts di Parigi, è stato messo a fuoco da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi fin dagli anni Settanta (CIRILLO, GODI 1978, pp. 26-30). Nel rendere conto del ritrovamento di un ciclo di affreschi nella Rocca Meli Lupi a Soragna (GODI 1976), gli studiosi ritenevano addirittura, anche sulla base di attribuzioni tradizionali, di riconoscere la mano di Giulio Campi, all'opera in stretta collaborazione al fianco di Nicolò per la realizzazione di un ciclo con *Storie di Ercole* in un ambiente della Rocca (idea non condivisa però da Roberto Longhi e Mina Gregori, secondo quanto riporta lo stesso GODI 1976, pp. 52-53). Mentre l'attribuzione a Nicolò proposta dagli studiosi ha trovato conferme documentarie, l'ipotesi di un coinvolgimento di Giulio è stata in seguito abbandonata dagli stessi Cirillo e Godi: CIRILLO, GODI 1994, dove sono ripercorse tutte le precedenti tappe della vicenda (l'attribuzione esclusiva a Nicolò per l'impresa di Soragna è stata poi accolta anche da BÉGUIN 1996, pp. 150-

tempo, ricettiva alle novità del linguaggio parmigianinresco grazie proprio a Camillo Boccaccino, fanatico ammiratore, fin dall'inizio degli anni Trenta, dell'artista di Parma.

Solo l'anno prima (1539) era morto, a Ferrara, il Pordenone. L'impronta indelebile lasciata dall'artista friulano nella Bassa – tra Cremona, Cortemaggiore e Piacenza – è però destinata a pesare a lungo sugli artisti che aprono gli occhi in quelle terre. Anche a distanza di molti anni, in un clima culturale e storico ormai drasticamente mutato, le invenzioni di Giovanni Antonio de' Sacchis continuano, come un fiume carsico, a riemergere: per fare solo un esempio, basta guardare lo stormo di angioletti che, a data 1567, Antonio affrescherà nel *Battesimo di Cristo* per la cappella di San Giovanni Battista in San Sigismondo¹⁹.

La morte del Pordenone lascia incompiuta la decorazione ad affresco avviata, all'inizio del decennio, in Santa Maria di Campagna a Piacenza. A portare a termine il lavoro, nella prima metà degli anni Quaranta, sarà il pavese Bernardino Gatti, detto il Sojaro, reduce dalle committenze sforzesche di Vigevano e già protagonista sulla scena cremonese fin dagli anni Venti²⁰. Ora però Sojaro prepara il suo rientro in Cremona; ed è proprio la morte di Boccaccino ad aprirgli le porte del cantiere di San Sigismondo, dove, di lì a poco, nel 1549, affrescherà il suo capolavoro: l'*Ascensione*, sulla volta della seconda campata²¹. Si apre così una nuova stagione cremonese del pittore, impegnato soprattutto, durante il sesto decennio, nel complesso di San Pietro al Po per far fronte alle richieste di committenza di Colombino Rapari: un personaggio, come ha chiarito

154; MANCINI 2005; G. Mancini, in *Nicolò* 2005, pp. 291-294). Pur scartando l'ipotesi di una partecipazione di Giulio alla decorazione Meli Lupi, una «reciproca attrazione» tra Nicolò e il maggiore dei Campi è rilevata anche da Marco Tanzi (in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 54-55; TANZI 2018, p. 64). Sul fronte dei rapporti con Nicolò è da ricordare anche che gli stessi Cirillo e Godi avevano accolto la proposta, formulata fin da PEROTTI 1932, p. 51, di attribuire ad Antonio Campi un affresco con la *Salita al Calvario* nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto: la ritengono opera giovanile. Anche in questo caso però gli studiosi hanno in seguito ripiegato su un più verosimile riferimento a Nicolò dell'Abate: CIRILLO, GODI 1995; l'attribuzione al modenese è accolta da G. Mancini, in *Nicolò* 2005, p. 303, n. 80. All'ambito dell'artista modenese sono da riferire infine anche tre frammenti di dipinti murali strappati che si conservano alla Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona (invv. 176-177, 713: D. Benati, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 100-101, n. 65) e che sono stati in passato avvicinati anche al contesto cremonese, «in prossimità di Antonio Campi» (BELLINGERI 1996b, p. 48, nn. 9.1.3-9.1.4); CIRILLO 2002, pp. 105-107; G. Mancini, in *Nicolò* 2005, pp. 302-303, n. 79; ma sul problema della provenienza dei frammenti si vedano le precisazioni di TANZI 2004b, pp. 125-126: solo un dei pezzi (inv. 713) viene infatti sicuramente dalla Rocca di Soragna.

¹⁹ Doc. 119; L'attenzione, verrebbe da dire, retrospettiva per il Pordenone da parte degli artisti cremonesi della nuova generazione, non ancora nati quando il friulano lavorava sui ponti in cattedrale, è attestata anche, per quanto riguarda Bernardino Campi, da Alessandro LAMI 1584, pp. 55, 84. Non va dimenticato, poi, che un nipote del Pordenone, Antonio de' Sacchi detto Sacchiense, quasi omonimo del ben più celebre (e talentuoso) zio, sarà, negli anni Cinquanta, uno dei più fidati collaboratori proprio di Bernardino. Sul Sacchiense *minor*, mi permetto di rimandare a RENZI 2013-2014.

²⁰ Non mi pare sia mai stato messo in rilievo che agli affreschi di Sojaro in Santa Maria di Campagna («Mastro Bernardo il quale ha fatto mirabili pitture ne la Madonna di Campagna») fa riferimento Anton Francesco Doni in una ben nota lettera del 3 giugno 1543, spedita da Piacenza e destinata allo scultore Giovanni Angelo Montorsoli, pubblicata già nel 1544: DONI 1544, p. xxxviii. Dovrebbe essere la più antica ricorrenza a stampa del nome dell'artista, non estraneo a rapporti con letterati di prima grandezza: come noto, il pittore compare a più riprese nell'epistolario di Annibal Caro; una lettera del 1560 attesta, tra l'altro, che l'artista a quella data non è mai stato a Roma: AGOSTI 2005, pp. 335-336, nota 35. Da questi scambi si ricavano anche informazioni importanti per l'attività ritrattistica dell'artista: TANZI 1996b, pp. 166-169. Un «M. Bernardo», molto probabilmente Sojaro, compare anche in due lettere spedite tra 1558 e 1559 ad Amilcare Anguissola, al solito impegnato nella promozione della figlia: TANZI 2017a, p. 74 (CIRILLO, GODI 1985, p. 31 pensavano invece a Bernardino Campi). Anche sugli affreschi di Bernardino Gatti in Santa Maria di Campagna pesa l'autorevolezza dei modelli di Giulio Romano: BISCONTIN 1994; L'OCCASO 2015, pp. 85-86. Per i lavori a Vigevano: SACCHI 2005, pp. 209-216. Sui lavori e l'importanza di Sojaro a Cremona negli anni Venti: M. Tanzi, in *Devozione* 2001, pp. 213-218, n. 12; G. Bora, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 80-81, n. 48; CIBOLINI 2013-2014; FERRARI 2016-2017, pp. 27-31.

²¹ A seguito delle indicazioni sparse in TANZI 1999b, pp. 66-86, nn. 27-42, un profilo sintetico e aggiornato del Sojaro si deve a Beatrice TANZI (2015, pp. 26-30; da qui si ricavano ulteriori riferimenti bibliografici, cui si può aggiungere TESSADORI 2017).

Beatrice Tanzi, da tenere ben presente come tramite con il contesto artistico bolognese. Proprio in San Pietro, il Sojaro e Antonio finiranno per intrecciare le strade²².

Per proseguire con l'elenco dei lutti, il 1546 è anche l'anno, lo si è detto poco fa, della morte di Gaudenzio: a Milano una stagione che ancora affondava le radici negli anni ruggenti del Moro, di Leonardo e del Bramantino, si chiude definitivamente (e chi, negli anni a venire, tornerà a riflettere su quella stagione, almeno in pittura, lo farà nei termini di un consapevole recupero *à rebours*). Ma la capitale del ducato è ancora lontana dall'orizzonte dei Campi che non sembrano avere abboccamenti con la Milano di Alfonso d'Avalos. Diverse sarebbero state le cose se la morte di Francesco II non avesse soffocato sul nascere la nuova "età dell'oro" sognata dall'ultimo duca Sforza: Giulio Campi compariva infatti tra le predilezioni figurative del duca e di Massimiliano Stampa, fratello di latte e *alter ego* di Francesco II; ma i tentativi di Massimiliano di restare sulla cresta dell'onda, anche dopo la morte dello Sforza, furono destinati al fallimento²³.

Sul piano politico, però, a Milano le cose stanno nuovamente cambiando: il 1546 è infatti l'anno in cui il governo del ducato è affidato a Ferrante Gonzaga, il figlio cadetto di Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este, fratello del duca Federico. Anche sul fronte degli indirizzi della committenza, almeno di quella ducale, si assiste a un cambio di passo. Superate le predilezioni venete di Alfonso d'Avalos, committente di Tiziano (ma non bisogna dimenticare anche il tentativo di attirare in città Francesco Salviati, allora operante in laguna e sponsorizzato da Pietro Aretino), sono nomi nuovi a venire alla ribalta: tra i primi quello di Leone Leoni, già in città fin dal 1542. Si prepara il terreno per il trionfale sbarco, sulla scena milanese, di Bernardino Campi²⁴.

Pur partendo da medesime premesse, poi, sta a parte chi, come Lelio Orsi, a queste date ha già bruciato al fuoco di nuove sbalorditive esperienze romane la propria formazione tutta padana²⁵.

²² TANZI 2015. Per l'occasione di incontro tra Antonio e Sojaro si veda al *Capitolo II.4*. In merito all'imponente affresco con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dipinto da Bernardino Gatti per il refettorio del convento, vale la pena segnalare una lettera del 1879 che si conserva nel fondo Sommi Picenardi presso la Biblioteca Trivulziana a Milano (cart. 5): il vicario vescovile di Cremona è intenzionato a fare staccare l'affresco e trasportarlo in chiesa sia perché il locale, in cui attualmente si trova, «poco favorevolmente si porge alla sua conservazione e al rispetto, col quale dovrebbe essere tenuto»; e sia perché «portato una volta nella monumentale Chiesa di S. Pietro sarebbe continuamente esposto all'ammirazione de' visitatori e finirebbe di rendere la Chiesa stessa un vero gioiello d'arte». A questo scopo, si è già rivolto all'abate Luigi Malvezzi (1806-1886) – che ha espresso parere positivo sulla fattibilità e l'opportunità dell'impresa – e al «pittore storico» Giuliano Volpi «bergamasco» (in realtà di Clusone; 1838-1913) – che ha anche provveduto a una pulizia della pittura; ora scrive al marchese Guido Sommi Picenardi perché sostenga la causa davanti a padre Luigi Tosti, Ispettore di tutti i Monumenti Sacri del Regno; ma l'impresa non va in porto.

²³ Su Francesco Sforza e Massimiliano Stampa e sulle loro interferenze con il campo artistico si può contare sul fondamentale studio di Rossana SACCHI (2005; in particolare, per i rapporti con Giulio: I, pp. 124-133, 308-311; II, pp. 428-430). Sono, in ogni caso, di lunga durata i rapporti dei Campi con esponenti della famiglia Stampa. Spetta infatti a Caterina Bianca Stampa la commissione del *Ritrovamento della Croce alla presenza di Sant'Elena* per una cappella della chiesa di Santa Caterina alla Chiusa, e a Giacomo Maria Stampa quella per il *San Girolamo*, oggi al Prado: sono entrambi dipinti di Antonio Campi del 1566, su cui vedi al *Capitolo I*.

²⁴ Le prime aperture organiche sul peso delle presenze venete per la scena artistica milanese intorno alla metà del secolo (cioè almeno, per stare ai maggiori, Tiziano, Moretto, Demio, Paris Bordon), rimontano alla mostra *Omaggio a Tiziano* del 1977: BORA 1977a, p. 46; DE VECCHI 1977 (si veda anche FOSSALUZZA 1998). Per un consuntivo dei rapporti di Tiziano con Milano: AGOSTI 2015c. Per la storia, ancora in buona parte da ricostruire, delle presenze del Moretto in città, bisogna partire da GIANI 2017. Il punto su Demio a Milano in: SACCHI 2016. I dati documentari sulle presenze meneghine di Paris Bordon si ricavano da FOSSALUZZA 1984 (ma su Carlo da Rho, il committente milanese di Paris, nuove notizie sono in GIANI 2014-2015, pp. 539, 549); sui dipinti di Paris posseduti dal da Rho: MARIANI CANOVA 1984, pp. 46-47; la cronologia dei lavori realizzati per Milano è però alquanto problematica: ROMANI 2015, p. 166. Accanto a queste vicende, non va dimenticato il tentativo, orchestrato da Paolo Giovio su mandato di Alfonso d'Avalos, di portare nella capitale del ducato Francesco Salviati, in quel momento attivo a Venezia. La vicenda, che si ricostruisce a partire da uno scambio epistolare con Pietro Aretino, è ripercorsa in BARTALINI 1998; LEYDI 1999, pp. 115-116, 200-201 (si veda anche, per uno sguardo di contesto sul percorso di Giovio: AGOSTI 2008, pp. 97-106; su Salviati a Milano anche oltre al *Capitolo II.4*, nota 60).

²⁵ Per un profilo aggiornato di Lelio Orsi: ROMANI 2013. La necessità di un viaggio romano dell'artista già negli anni Quaranta, ora attestato dai documenti, è stata argomentata su base stilistica da Vittoria Romani fin dal 1982: ROMANI 1982; ROMANI 1984, pp. 25-41.

Per Cremona, infine, vale la pena ricordare anche l'ipotesi, tutt'altro che peregrina, formulata giusto trent'anni fa da Valerio Guazzoni ma rimasta un poco inascoltata in letteratura²⁶. Secondo lo studioso, potrebbe venire proprio da Cremona, da San Domenico, la pala con la *Madonna con il Bambino e i Dottori della Chiesa*, dipinta da Moretto probabilmente alla metà degli anni Quaranta e oggi allo Städel Museum di Francoforte²⁷. La tela, acquistata dal museo tedesco nel 1845, è attestata dal Seicento sull'altare dell'Arciconfraternita dei Lombardi in San Carlo al Corso a Roma; qui era giunta nel 1639 per lascito testamentario di un prelado cremonese, Desiderio Scaglia (1568-1639), cardinale domenicano strettamente legato, nella prima parte della sua carriera, proprio alla chiesa dell'ordine in Cremona²⁸. Si può aggiungere a questo punto che un altare dedicato ai Dottori della chiesa è presente in San Domenico fino al 1590 quando muta intitolazione in favore di San Pietro Martire ed è dotato di una nuova pala, dipinta dal Malosso: nessuna notizia sull'ancona precedente²⁹. Padre Pietro Maria Passerini (1597-1677) però, nel suo manoscritto dedicato al complesso domenicano cremonese, registra in sagrestia una «Nostra signora con un putino di cui non si può vedere cosa più tenera, ed è opera del Moretto Bresciano», inserita nella cimasa del «casamento» di un'ancona³⁰.

A seguito delle aperture di Guazzoni, la presenza in città di un dipinto di Moretto non è mai stata giocata sul tavolo delle vicende figurative a Cremona. Eppure, se davvero la tela del bresciano approdò in città intorno alla metà degli anni Quaranta, per salire su un altare in San Domenico, è difficile immaginare che il dipinto non abbia attirato l'attenzione di Antonio, poco più che ventenne. Si tratterebbe del primo tramite per la conoscenza di fatti pittorici bresciani che tanto conterranno nell'ispirare, una ventina d'anni più tardi, la svolta dell'artista in senso naturalista, ma che, tra splendori pittorici dei tessuti e ombre portate con precisione, potrebbe aver contato per il cremonese fin dagli esordi.

È questo, nelle sue linee fondamentali, il quadro di sfondo dei più moderni fatti pittorici su cui calare la situazione cremonese degli esordi di Antonio. E dalla tela Piperari deve dunque partire ogni tentativo di ricostruzione della giovinezza dell'artista. Il linguaggio messo in mostra dal dipinto dichiara una completa adesione ai contemporanei modelli del fratello Giulio: la composizione discende infatti dalla pala Roncaroli di Giulio Campi, anticamente destinata a un altare della chiesa di San Domenico e oggi conservata nella sede dell'ambasciata di Francia, in Palazzo Farnese, a Roma³¹. I riscontri sono immediati ed evidenti: simile è l'impostazione complessiva del dipinto, simile l'apertura di paesaggio, su un cielo infiammato di alba o tramonto; simile fino al ricalco la figura della Vergine. Come è stato ben messo in luce da Marco Tanzi, la pala Roncaroli doveva essere un'opera autorevole, in grado di porsi, al suo apparire, come ineludibile modello di pala d'altare moderna a Cremona³². La conferma viene da un documento che,

²⁶ GUAZZONI 1988, pp. 264-267; si veda anche FERRARI 2016-2017, pp. 14-15, nota 20.

²⁷ Frankfurt, Städel Museum, inv. 916. Guazzoni propone, in virtù di una lettura iconografica del dipinto in chiave tridentina, una data intorno alla metà del quinto decennio, in concomitanza con le prime sedute del Concilio. Il dipinto è purtroppo appena sfiorato dagli studi sul pittore di Alessandro BALLARIN 1988, p. 182, che propende per una collocazione cronologica al «1548 circa» (la data si ricava dagli indici del volume, dove è accolta l'ipotesi di provenienza da Cremona).

²⁸ Su Scaglia e la sua collezione: RANGONI GÀL 2008.

²⁹ Per il *Martirio di San Pietro da Verona*, oggi alla Pinacoteca Ala Ponzone (inv. 120), i dati fondamentali si ricavano da: A. Loda, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 180, 182-183, n. 140.

³⁰ Per i manoscritti di Passerini, tra le fonti fondamentali per la ricostruzione del complesso di San Domenico: FERRARI 2016-2017, p. 5.

³¹ Della pala esiste anche un bellissimo disegno di modello che si conserva a Brno, Moravské Muzeum, inv. B 920, 330 × 221, penna, inchiostro acquerellato bruno e grigio, matita nera e bianca: G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 238-239, n. 70.

³² Le vicende della pala Roncaroli sono state ricostruite da Marco Tanzi in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 49-58 (un'anticipazione in TANZI 1996b, p. 160, nota 3; ma al ritrovamento del dipinto in Palazzo Farnese erano giunti, indipendentemente, anche CIRILLO, GODI 1995, p. 14). Sul complesso di San Domenico e sulle intricate vicende legate alla soppressione e alla conseguente dispersione del ricchissimo patrimonio artistico della chiesa, si possono vedere: *L'ultimo priore* 2011; FERRARI 2016-2017. L'autorevolezza del dipinto di Giulio per San Domenico si misura anche dalla lunga tenuta del modello: se ne scorge l'eco ancora nella *Madonna con il Bambino tra San Vincenzo Ferrer e San*

a data 10 novembre 1544, offre un'istantanea delle gerarchie di valore, nella percezione dell'epoca, su quanto si va dipingendo in città: quel giorno il pittore Francesco Pesenti, detto il Sabbioneta, promette a Bono Bodoli di dipingere una pala con l'*Immacolata Concezione*. Tre dipinti sono individuati dal committente come riferimenti di qualità a cui il pittore dovrà cercare di uniformarsi: la pala con *San Giorgio* dipinta da Giulio Campi per l'altare Crotti in Sant'Agata (tutt'ora in loco, seppur in difficili condizioni conservative), la pala Oldoini di Camillo Boccaccino destinata alla chiesa di San Domenico e, appunto, la pala che «fa di presente il ditto m. ro Julio alli heredi di Ms. Zuffredino Roncharolo», destinata, quasi in competizione con la precedente, alla medesima chiesa domenicana³³.

È ben comprensibile quindi che Antonio, probabilmente al suo esordio per una commissione pubblica di questa rilevanza, si sia attenuto in maniera fedele al modello del fratello maggiore, accanto al quale è lecito immaginare si fosse svolta la sua formazione artistica. Che il dipinto di Giulio si ponesse come riferimento per i pittori della generazione più giovane, lo dimostra per altro anche la pala Coldioli, dipinta da Bernardino Campi nel 1548 per la chiesa cremonese di San Francesco: anche questa una rimeditazione, «alla luce di una più raggelata compostezza», dell'autorevole prototipo da parte di un artista quasi coetaneo di Antonio e, come lui, alle prime prove pubbliche in Cremona³⁴. Prima di proseguire sarà dunque necessario cercare di scomporre la raffinata mistura stilistica messa in campo dalla pala Roncaroli di Giulio: da questi elementi muove infatti il percorso di Antonio.

Nel dipinto di Giulio Campi, una controllata composizione ispirata ai modelli di un post-classicismo raffaellesco di probabile impronta mantovana (ma il San Giuseppe, nell'ombra, sembra rimontare direttamente a pensieri di Raffaello, sul tipo della *Madonna della Quercia*³⁵), è filtrata attraverso eleganze parmigianinesche ricercatissime ed esibite: la sinuosa costruzione del San Francesco in ginocchio, sul primo piano, è modellata a evidenza sulla Santa Margherita della *Madonna di Santa Margherita* bolognese del Parmigianino; e il corpo elegantemente allungato della Vergine, al di là di qualsiasi criterio di naturalezza, ne fa quasi una compagna, solo un poco meno eletta, della *Vergine dal collo lungo*³⁶.

Mai come a questa altezza cronologica, intorno alla metà del quinto decennio, Giulio Campi sembra scendere in dialogo con Camillo Boccaccino sul terreno della ricezione delle novità parmigianinesche: un confronto tra la pala Roncaroli di Giulio e la pala Oldoini di Camillo, dipinte nello stesso momento per due altari della medesima chiesa (San Domenico) risulta particolarmente

Vincenzo Martire dipinta nel 1575 da Coriolano Malagavazzo per l'altare della sesta cappella a destra nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano: A. Maccabelli, in *I Campi* 1985, p. 222, n. 1.25.1; sulla cappella: BORA 1983, pp. 171-175; per una precisazione sulla data del dipinto, dovuta a Jacopo Stoppa: *1667: Malvasia* 2017, p. 68.

³³ Il documento che riguarda Francesco Pesenti è stato pubblicato da MISCHIATI 1991, pp. 103-104, 132-133, n. 13. Per la pala Oldoini di Camillo Boccaccino, oggi nella Pinacoteca del Museo Civico Ala Ponzone (inv. 116): M. Gregori, in *I Campi* 1985, p. 126, n. 1.11.7; i documenti relativi al dipinto, commissionato nell'ottobre del 1543 e saldato nel dicembre dell'anno successivo, sono ripercorsi in MILLER 1997, pp. 35-37.

³⁴ Una scheda esaustiva del dipinto, oggi nella Pinacoteca del Museo Civico Ala Ponzone (inv. 128), è: M. Tanzi, in *Devozione* 2001, pp. 221-223, n. 14, da cui traggio la citazione. Per la storia del dipinto: BELLINGERI 2001b, pp. 29, 33. Si veda anche R. Miller, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 110-112, n. 75; TANZI 2004b, p. 126.

³⁵ Secondo l'ipotesi di Silvia GINZBURG (2009), la *Madonna della Quercia*, oggi al Prado (inv. P000303), era approdata assai per tempo a Bologna: è quindi un'opera chiave per l'aggiornamento dei pittori padani sulle novità raffaellesche. L'influenza del dipinto è stata già giocata in chiave cremonese da Marco TANZI (2009b, p. 47). Questo tipo di raffigurazione di San Giuseppe diventa poi moneta corrente nella bottega campesca: la useranno sia Giulio, nella *Presentazione al Tempio* del Museo Diocesano di Milano, o ancora, negli anni Sessanta, nella *Samaritana al pozzo* di collezione privata (pubblicata in TANZI 1994, p. 55, tav. I), sia Antonio, per esempio nel disegno del Louvre preparatorio per l'*Adorazione dei pastori* già Costabili o nel chiaroscuro con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* del 1547: per entrambe queste opere vedi oltre, al *Capitolo II.3*.

³⁶ Sulla *Madonna di Santa Margherita* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 588): J. Bentini in *Pinacoteca* 2006, pp. 82-85, n. 60; si veda anche: EKSERDJIAN 1983. Il dipinto conosce una precoce traduzione a stampa ad opera di Giulio Bonasone: MASSARI 1983, I, pp. 38-39, n. 10; C. Farinelli, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 100-101, n. 145.

significativo³⁷. E più che le evidenti assonanze, conta ora rimarcare le distanze: se da un lato Boccaccino ha dalla sua una qualità di stesura preziosa che non conosce cedimenti (forte anche degli anni di formazione veneziana) e un'interpretazione più personale e febbricitante delle sinuosità parmigianinesche, Giulio è capace di orchestrare una gamma di riferimenti più ampia. L'apertura sul paesaggio con un cielo infuocato al crepuscolo, d'atmosfera quasi fiabesca, sembra guardare in direzione della Ferrara di Dosso o, per stare a fatti più moderni, a certi notturni incantati di Girolamo da Carpi³⁸. Accanto, il moncone di una colonna coclide dichiara le passioni antiquarie dell'artista, certamente alimentate anche dallo studio diretto dei monumenti antichi: sta a testimoniare, a Windsor, un album di Giulio che riproduce in maniera fedele i rilievi della Colona Traiana³⁹. A destra della testa della Vergine, la scultura nella nicchia dal modulo allungato riecheggia le figure inventate da Giulio stesso per gli apparati trionfali allestiti in occasione dell'ingresso a Cremona di Carlo V nel 1541, almeno per come ne ricostruiamo l'aspetto a partire dai disegni sopravvissuti. Ma anche per un dettaglio come questo, con vestigia delle antichità classiche immerse nella natura a fare da sfondo scenografico che scala verso l'apertura del cielo, non mancano possibili confronti con Parmigianino: valga il caso della *Madonna di San Zaccaria*, all'epoca a Bologna e oggi agli Uffizi.

Il tutto è risolto in una pittura liquida di estrema raffinatezza che, pure nella rovina conservativa, lascia intendere la ricercatezza delle ombre mobilissime e la preziosità di alcuni dettagli, come le frange dorate che rifulgono sul bordo del manto della Vergine: ed è anche questa una soluzione che non sembra indenne da un confronto con le contemporanee ricerche di Camillo Boccaccino.

Il forte sapore parmigianinesco che impronta il dipinto trova felice riscontro in almeno altre due pale d'altare di Giulio, dotate di riferimenti cronologici sicuri e scalate durante la prima metà degli anni Quaranta: la *Resurrezione di Cristo* oggi nella parrocchiale di San Giuseppe a Castelleone, commissionata nel 1543 e firmata e datata nel 1546, e il *San Giorgio e il drago* per l'altare Crotti in Sant'Agata a Cremona, compiuto nel 1544⁴⁰. In quest'ultima, la figura della principessa è ripresa, con buona puntualità, da un'invenzione fortunatissima di Parmigianino per una *Circe*, a noi nota da

³⁷ Non va dimenticato che i rapporti tra i due sono anche rapporti familiari che risalgono al legame tra i rispettivi genitori: è Galeazzo Campi, per esempio, a valutare nel 1525, al momento della morte di Boccaccino, i quadri lasciati in eredità dal pittore ai figli: *Regesto* 1985, p. 458, n. III.20.

³⁸ La fortuna di Dosso a Cremona rimonta almeno all'arrivo in città, intorno alla metà del terzo decennio, del *San Sebastiano* oggi a Brera (inv. 365), destinato alle monache lateranensi del convento della Santissima Annunziata: un dipinto fondamentale anche per la formazione di Giulio e per la situazione cremonese in genere: BALLARIN 1993, I, pp. 96-98, tavv. CLXXVI-CLXXVII; TANZI 1991d, pp. 39-41; TANZI 2004a, pp. 8, 26; sul *San Sebastiano*, da ultimo: V. Farinella, in *Dosso* 2014, pp. 184-187, n. 42. Un possibile riferimento alla produzione di Girolamo da Carpi è suggerito in relazione alla pala Roncaroli da Marco Tanzi: TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 54-55. Fatico invece a cogliere le consentaneità con la produzione bolognese e faentina di Girolamo da Treviso il giovane, rilevata dallo studioso che legge il dipinto come sintomo di una «decisa virata in senso bolognese», in contrasto con la fase più strettamente parmigianinesca.

³⁹ Per il taccuino di Windsor, già in casa Picenardi dove lo vede Desiderio Arisi all'inizio del Settecento e nella collezione veneziana del console Smith, e ricordato anche da LANZI (1809, p. 266): BORA 1976, pp. 66-67, nota 9; AGOSTI, FARINELLA 1985, p. 1104.

⁴⁰ Per la data di commissione della pala di Castelleone: BORA 1976, pp. 57, 70-71, nota 30. Una riproduzione è in CIRILLO, GODI 1978, fig. 16. Per la pala di Sant'Agata vale da *ante quem* la commissione a Pesenti del 1544 appena ricordata; sulla tela: BORA 1977b, pp. 58-59, tavv. 34-35; CIRILLO, GODI 1978, pp. 34-35, figg. 28-29; G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 240-243, nn. 71-72. Per altri disegni relativi al dipinto di Sant'Agata si vedano: G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 285, n. 2.6.13; TANZI 1999b, pp. 50-53, nn. 15-16. Come giustamente segnalato da Marco Tanzi (TANZI, BELLINGERI 1997, p. 54), le tre pale (Castelleone, pala Crotti, pala Roncaroli) condividono le medesime, disastrose, condizioni conservative (rilevate già in antico, come dimostra per esempio PANI 1762, pp. 66, 144-145): viene da domandarsi se i problemi possano avere a che fare con difetti esecutivi da parte di Giulio. Credo debba spettare a Giulio, in un momento non lontano da questo, anche la discussa pala di Sant'Ilario con *Sant'Ilario, Sant'Apollonia e Santa Caterina*, problematica, a sua volta, anche per le disastrose condizioni conservative. Tradizionalmente riferita a Giulio, è stata spostata su Antonio da BORA 1977b, p. 59, tav. 36a (anche G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 136, n. 1.12.5): una proposta respinta da CIRILLO, GODI 1978, p. 34. Anche Tanzi, che aveva inizialmente accolto il riferimento al fratello minore (TANZI 1981, p. 68, nota 5), propende ora per l'attribuzione tradizionale a Giulio: TANZI 2008, p. 34, nota 12. Una scheda dopo un recente restauro si deve a G. Rodella, in *Restituzioni* 2006, pp. 278-281.

un disegno degli Uffizi e da molteplici traduzioni a stampa⁴¹. A questo momento, come già indicato dalla critica, dovrebbe spettare anche la *Presentazione al Tempio* del Museo Diocesano di Milano, un dipinto di cui si ignora la storia più antica ma che doveva godere di una certa autorevolezza: anche qui moduli allungati e ricercate eleganze e tipi femminili di immediato sapore parmigianinesco; anche qui preziosità pittoriche di frange dorate colpite dalla luce⁴².

Si viene a definire così una stagione della produzione di Giulio in cui il riferimento alle invenzioni del pittore parmense si manifesta con un'aderenza al modello che non trova riscontri in altre fasi del percorso dell'artista e che facilmente trova conferme anche sul piano della grafica⁴³. Se Mantova e Parma sono i due poli tra cui oscilla per buona parte della sua carriera la ricerca stilistica di Giulio, questi anni si connotano per una preponderante trazione parmigianinesca che pare inaugurarsi in concomitanza con l'allestimento degli apparati del 1541, approntati in collaborazione con Camillo. Ed è facile immaginare che proprio il dialogo con il figlio del grande Boccaccino abbia giocato un ruolo determinante per indirizzare e accelerare le ricerche del collega⁴⁴.

Anche in quel caso, una tipologia figurativa legata ai modelli di Giulio Romano, tra archi imperiali, prigionieri e trofei di armi all'antica, è riformulata con un lessico fortemente legato al Mazzola. Si scoprono proprio tra i fogli che si possono ricondurre, con buona sicurezza, a quell'impresa, alcune delle più intelligenti interpretazioni della lezione parmigianinesca che sia dato

⁴¹ Il disegno della *Circe* è l'inv. 750 E del Gabinetto degli Uffizi (280 × 230 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone, biacca), su cui: POPHAM 1971, I, p. 66, n. 73; II, pl. 122. L'invenzione è tramandata da una cospicua serie di stampe, tirate entro la prima metà del Cinquecento; sono spesso confuse in bibliografia e vale per questo la pena elencarle, anche a rischio di pedanteria: Antonio da Trento, sia ad acquaforte (*The Illustrated Bartsch* 1979, I, p. 226, n. 6; C. Farinelli, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 70-71, n. 83) che in un chiaroscuro a due legni (*The Illustrated Bartsch* 1983, pp. 176-177, nn. 6.1-6.11; *Chiaroscuro* 2014, p. 93, n. 48); Giulio Bonasone a bulino (C. Farinelli, in *Parmigianino tradotto* 2003, p. 125, n. 211). Un'altra versione dello stesso tema, ma con la figura di Circe di spalle impegnata a bere da una coppa, è invece derivata dal disegno del Gabinetto degli Uffizi, inv. 1972 F (217 × 208 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone, biacca: POPHAM 1971, I, p. 69, n. 85; II, pl. 121; GNANN 2007, kat. 412) e tramandata da un bulino di Giulio Bonasone (*The Illustrated Bartsch* 1995a, pp. 292-295, n. 2803.086), da un chiaroscuro a due legni di Antonio da Trento (*The Illustrated Bartsch* 1983, p. 179, n. 8.1; *Chiaroscuro* 2014, p. 92, n. 47), e da uno a quattro legni attribuito a Ugo da Carpi (*The Illustrated Bartsch* 1983, p. 178, n. 7; GNANN 2002, p. 295; *Chiaroscuro* 2014, p. 74, n. 32); i due ultimi chiaroscuri sono confusi da C. Farinelli, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 125-126, n. 212. La figura femminile è peraltro un prototipo parmigianinesco ricorrente. Il confronto con l'invenzione del Parmigianino è ancora più evidente se si prende in considerazione il disegno di Giulio Campi degli Uffizi (13470 F, 253 × 139 mm, matita nera, tracce di penna e inchiostro acquerellato marrone, scritta antica «Giulio Campi» in alto a sinistra), preparatorio per la figura della principessa: TANZI 1999b, pp. 50-53, n. 16.

⁴² Sulla *Presentazione* del Museo Diocesano (inv. MD 2001.048.017): G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 68, n. 29; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 136, n. 1.12.5; TANZI, BELLINGERI 1997, p. 54; M. Marubbi, in *Museo* 2001, pp. 379-380, n. 518. Una riproduzione in piccolo formato del dipinto compare tra le quindici tavolette, dipinte a una data non lontana dal 1620, che fanno da cornice a una scultura lignea della *Vergine del Rosario*, nella chiesa parrocchiale di Borghetto Lodigiano. La serie costituisce un singolare canone di celebri dipinti lombardi: ciascuna riproduce infatti un prototipo famoso, tra Milano e Vigevano: da Gaudenzio a Correggio a Tiziano (ma non manca una presenza eccentrica: quella di Altobello Melone). La scoperta e l'analisi dell'opera si devono a AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 44-48, tav. XXXVI. Qui si fa anche il punto delle più antiche notizie sulla *Presentazione* di Giulio, attestata per la prima volta nelle collezioni dell'arcivescovo Monti nel 1638. Già due anni prima è però copiata da Giacomo Antonio Santagostino nel santuario della Beata Vergine del Fiume a Mandello del Lario: è verosimile che già a quella data si trovasse nelle raccolte dell'arcivescovo.

⁴³ La messa a fuoco di una stagione parmigianinesca di Giulio emerge in CIRILLO, GODI 1978, pp. 26-37; si veda anche TANZI 2004a, pp. 12-13.

⁴⁴ La ricostruzione degli apparati trionfali del 1541 parte da Giulio BORA (1976) che per primo ha portato l'attenzione sull'importanza dell'impresa per il panorama cremonese e ha avviato la costruzione di un gruppo di disegni relativi agli apparati. Ulteriori contributi, con aggiunte di fogli o slittamenti attributivi, sono in: CIRILLO, GODI 1978, p. 23; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 285, nn. 2.6.10-2.6.11; BOBER 1988. Utili sintesi sono in: G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 226-235 (da integrare con le osservazioni di TANZI 1998b, pp. 107-108); TANZI 1999b, pp. 44-50, nn. 10-14. Si può aggiungere che il foglio di Giulio Campi a matita nera con *Mercurio*, segnalato da Bora nel 1985 per un passaggio sul mercato nel 1980, è stato battuto in un'asta Sotheby's a New York del 24-25 gennaio 2002 (lotto n. 6); il disegno rappresenta la puntuale conclusione del processo di messa a punto dell'immagine che si segue sui fogli, sempre a matita nera, degli Uffizi (inv. 13461 F, 180 × 192 mm) e di Praga (Galleria Nazionale, inv. K 57507, 308 × 193 mm).

riscontrare a queste date: penso a disegni strepitosi come i modelli per le figure della *Prudenza* e della *Giustizia* della Bibliothèque Nationale di Parigi, che hanno pochi confronti per la capacità di leggere in presa diretta la suprema stilizzazione monumentale delle ultime imprese del Parmigianino, dagli affreschi della Steccata alla pala estrema dipinta per Casalmaggiore⁴⁵.

Vale la pena spendere ancora due parole sul gruppo di disegni che sono stati ricondotti all'ingresso dell'imperatore del 1541: in due fogli, oggi al Louvre, è stato proposto di riconoscere la mano del giovane Antonio, che farebbe qui la sua prima comparsa, poco più che diciottenne, al fianco del fratello. I due disegni, condotti a penna, acquerello e biacca su carta azzurra, sono studi di insieme per la metà sinistra di un arco trionfale (rispettivamente per il registro centrale e per la parte apicale), dominato al centro da uno scudo con le insegne imperiali. Seduto sopra il cornicione, un ignudo è colto in uno scatto dal sapore ancora pordenoniano: un elemento stilistico che non ricorre in altri fogli della serie. A motivare il riferimento stanno una scritta antica «Antonius de Campo», che compare in calce a uno dei due, e una certa debolezza nella durezza del tratto (c'è chi ha pensato anche a una copia) che male si concilia con la qualità sostenutissima dei fogli di dettaglio relativi al medesimo arco⁴⁶. Difficile condividere l'attribuzione ad Antonio: se anche alcuni tratti grafici potrebbero spingere in favore dell'ipotesi (la biacca, stesa in filamenti fitti, può ricordare certi effetti delle prime incisioni realizzate dall'artista come il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* del 1547), mancano termini di riferimento sicuri e cronologicamente prossimi per immaginare quale potesse essere, a quell'altezza, l'orizzonte stilistico di Antonio. A parziale obiezione, si può poi ricordare che l'artista non menziona una propria partecipazione quando, a tanti anni di distanza, rievoca l'impresa nella *Cremona fedelissima*.

Al di là dei due fogli riferiti ad Antonio, in ogni caso, l'intero gruppo necessiterebbe ormai di più accurate riconsiderazioni: non tutti i disegni avvicinati negli anni all'impresa sono, tra loro, coerenti⁴⁷. Qui conta dire, se non altro, che saranno da scorporare i fogli che già mostrano una ricezione decisa di sigle decorative fortemente in debito rispetto ai modelli di Primaticcio: un elemento che interviene più tardi nella storia dell'artista⁴⁸.

Chiusa la lunga parentesi su Giulio, si può tornare alla pala Piperari di Antonio, da cui la digressione ha preso le mosse⁴⁹. L'operazione che Antonio compie sul modello del fratello è

⁴⁵ I due fogli della Bibliothèque Nationale (B5rés. II, ff. 20-21, 492 × 325 mm (*Giustizia*), 478 × 312 mm (*Prudenza*), penna, inchiostro acquerellato marrone, biacca) sono stati pubblicati e riprodotti da BOBER 1988, pll. 4-5. Al netto di una maggiore insistenza sul rovello esornativo dei panneggi, mi paiono significativi confronti con disegni di Parmigianino come lo studio per una delle *Canefore* della Steccata all'Albertina (inv. 2686, 276 × 181 mm, matita rossa e biacca: POPHAM 1971, I, p. 190, n. 625; III, pl. 339) o quello per la Vergine della *Madonna di Santo Stefano* al British (inv. 1948,1009.127, 226 × 98 mm, matita rossa, inchiostro acquerellato grigio, biacca: POPHAM 1971, I, p. 109, n. 260; III, pl. 451).

⁴⁶ Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, invv. 6261-6262, rispettivamente 331 × 233 e 394 × 229 mm, penna, inchiostro acquerellato bruno, biacca. Il riferimento ad Antonio si deve a G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 226, 228-229, nn. 60-61; lo stesso studioso li riteneva invece «sicuramente» di Giulio nel 1976: BORA 1976, pp. 50-51. Il n. 6261 è forse una copia, secondo CIRILLO, GODI 1978, p. 23, nota 21.

⁴⁷ Indicazioni in questa direzione sono in TANZI 1999b, pp. 44-50, nn. 10-14.

⁴⁸ È il caso per esempio del foglio del Louvre con la raffigurazione allegorica della *Storia* (inv. 6264, 205 × 306 mm, penna, inchiostro acquerellato bruno, biacca). Il foglio è stato riferito a Giulio Campi da Philip Pouncey con scritta sul montaggio. Rispetto a quanto si sta dicendo, mi pare interessante anche una annotazione di Oberhuber: «cercle de Primaticcio et de Niccolò dell'Abate». Ma su questo punto si veda oltre al *Capitolo II.2*.

⁴⁹ Il primo ad affrontare analiticamente il dipinto, dopo il fugace accenno in PEROTTI 1932, p. 37, è BORA 1976, pp. 56-57: lo studioso interpreta il dipinto in chiave di derivazione impoverita dal modello della perduta pala di Santa Marta di Camillo Boccaccino: «al di là dell'impaccio compositivo e degli squilibri stilistici, si avverte qui come ormai non siano più i sottili significati delle invenzioni di Camillo a essere intesi quanto piuttosto le aristocratiche preziosità dello stile (nella Vergine), mentre poi le eterodosse estrosità sono risolte in un più esteriore motivo giocoso» (per la fortuna della pala di Santa Marta in quella stagione degli studi, si veda quanto osservato da TANZI 1998b, p. 107). È lo stesso Bora a schedare il dipinto nel 1985: G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 185-186, n. 1.19.1. Il ritrovamento della pala Roncaroli di Giulio permette a Marco Tanzi (in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 55-56) di ritarare i riferimenti del dipinto (si veda anche TANZI 2004a, pp. 15-16). Da ultimo, il dipinto è stato esposto, a seguito di un intervento di restauro, in una mostra della serie «Restituzioni»: G. Rodella, in *Restituzioni* 2006, pp. 274-277, da cui si ricavano alcune interessanti

particolarmente interessante per cercare di comprenderne le coordinate stilistiche a questa altezza cronologica. Fin da questa prima prova Antonio denuncia alcuni tratti distintivi del suo linguaggio che lo distanziano dalle coeve esperienze di Giulio: leggermente diversa è per esempio la gamma cromatica, più fredda e metallica, e dominata dal bel pensiero del tendone verde sul cielo scuro. Ma diversa è soprattutto la luce: se in Giulio posava dorata sulle superfici, modellando morbidi trapassi chiaroscurali, in Antonio piomba sui corpi, sbalzandone i volumi con effetti di amplificata tridimensionalità.

Se la Vergine è trasposta quasi di peso dalla tela Roncaroli, al sinuosissimo San Francesco del dipinto di Palazzo Farnese si sostituisce qui un San Gerolamo che già manifesta il gusto di Antonio per l'esibizione quasi esasperata delle masse muscolari: un tratto che lo accompagnerà per tutta la carriera⁵⁰. Anche dietro a questa figura, però, si riesce a individuare un modello parmigianinesco: Antonio lo riprende, verosimilmente, da un'incisione di Giulio Bonasone che riproduce un dipinto giovanile, oggi perduto, di Mazzola⁵¹. È una figura di un certo successo in città: l'aveva utilizzata, con ben più profonda adesione alla poetica del modello, anche Camillo Boccaccino per la Venere sfinata ed eterea del suo *Venere e Amore*⁵². Al contrario, proprio nel tradurre la componente parmense, così decisiva nel dipinto di Giulio, Antonio sembra tradire qualche impaccio, in un tentativo di coniugare le sigle di Parmigianino con una più plastica concezione dei corpi, con una consistenza smaltata degli incarnati che sembrano riflettere la luce invece di assorbirla, molto diversa da quella, più coerentemente "parmense", del fratello.

Il riferimento ai modelli di Mazzola emerge in maniera ancora più decisa se si prende in considerazione il disegno di modello per il dipinto in collezione privata, che conosco purtroppo solo in fotografia: è un foglio che tradisce qualche impaccio ma che colpisce per la precisa definizione

informazioni su trasformazioni avvenute in corso d'opera: le radiografie mostrano infatti una figura maschile poi scomparsa, forse dai tratti ritrattistici, dietro a San Girolamo. Solo qui, a dire della poca fortuna della tela, compare la prima riproduzione a colori del dipinto. In aggiunta a quanto riportato dalle schede appena ricordate, si può segnalare che la notizia di un restauro settecentesco del dipinto, ad opera di Sigismondo Benini, si ricava dalla polemica che oppone l'autore dell'*Almanacco pittorico di Cremona per l'anno 1774* (cioè «Coringio Vermagi», pseudonimo, coniato da Giambattista Biffi, per Giacomo Guerrini) e Giuseppe Aglio, responsabile di un *Antialmanacco per l'Almanacco pittorico di Cremona per l'anno 1774*: se il primo annota lapidario che la tela di Antonio «fu anch'essa malconcia da chi intese ristorarla» (VERMAGI 1773, p.s.n.), il secondo chiosa «fu veramente ristorata la *Tavola del S. Girolamo*, ec. Di Antonio Campi, dal diligente Pittore defonto Sig. Sigismondo Benini, assai noto per prudenza, e giudizio singolarmente praticato nel riattare le quasi perdute opere di Pittura. Tanto in questa, come in ogni altra, non ha, che leggermente toccate quelle parti manchevoli de' primi colori, procurandone perfettamente, e con tutta diligenza, l'immitazione, e non già di rifare tutta l'opra, come veggiamo tuttodi farsi da certi guasta mestiere. E voi li sapete» (*Antialmanacco* 1774, pp. 35-36).

⁵⁰ Brigit SHELL (1978, pp. 5-6), senza conoscere la pala Roncaroli di Giulio, ipotizzava un rapporto tra la Vergine dipinta da Antonio e un'invenzione di Parmigianino che conosce una curiosa fortuna francese: è infatti nota grazie a una stampa di Léon Davent (*The Illustrated Bartsch* 1979, II, p. 153, n. 1) e, addirittura, a un chiaroscuro a tre legni del misterioso Maestro NDB (*The Illustrated Bartsch* 1983, p. 83, n. III.21; A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 126, 129, fig. 36; sullo xilografo si veda anche al *Capitolo II.3*, nota 19). Se pur non preciso, il rapporto è certamente indicativo della temperie parmigianinesca che informa la figura.

⁵¹ Il prelievo è identificato da CIRILLO, GODI 1982, p. 9, fig. 1. Per l'incisione. *The Illustrated Bartsch* 1985, p. 261, n. 57. MASSARI (1983, I, pp. 39-40, n. 11) suggerisce una collocazione della stampa intorno al 1543 per prossimità con l'incisione datata che riproduce la *Madonna di San Zaccaria* degli Uffizi (inv. 1890, 1328). Secondo M. Cirillo Archer (in *The Illustrated Bartsch* 1995a, p. 264, n. 2803.057), invece, «there is an atmospheric softening of the tonalities in this work which suggests a date in the next decade». Se fosse davvero questa la fonte di Antonio, come pare verosimile, il 1546 varrebbe da *ante quem* per la realizzazione della stampa. L'originale perduto di Parmigianino è la *Vergine con il Bambino tra i Santi Girolamo e Bernardino da Feltre*, ricordata da Vasari come opera giovanile (VASARI 1950 e 1968, IV, p. 533: «inanzi che fusse di età d'anni diciannove»), destinata alla chiesa dell'Annunziata di Parma, un dipinto significativo anche per Camillo Boccaccino: TANZI 2018, p. 51. È noto anche grazie a una copia seicentesca (Galleria Nazionale di Parma, inv. 76; A. Coliva, in *Galleria* 1998, pp. 45, 47, n. 165) e ad alcune incisioni più tarde: D. Dagli Alberi, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 117, nn. 186-187. Per i disegni connessi al perduto dipinto: POPHAM 1971, I, pp. 1-2, fig. 2; GNANN 2007, katt. 11-15; I, pp. 34-39).

⁵² Sul dipinto di Boccaccino si veda ora TANZI 2018, pp. 31-41. A dire della grande fortuna del modello a Cremona, mi pare che se ne scorga ancora un'eco nell'*Adorazione dei pastori*, oggi in San Rocco a Soresina, dipinta per San Francesco da Giacomo Miradori, il figlio del Genovesino, tra 1661 e 1663: BELLINGERI 2001b, pp. 34-35, fig. 4.

della partitura di ombre ottenuta con biacca e un inchiostro bruno liquido. In ogni caso, qui, al posto del committente, sul primo piano a destra compare una figura femminile serpentinata che ripete una volta ancora il modello parmigianinesco della Santa Margherita⁵³.

In ogni caso, si è forse esagerato nel sottolineare la debolezza della tela in Sant'Ilario, su cui pesano anche le difficili condizioni conservative. Il restauro del 2006 ha restituito qualche leggibilità alla pellicola pittorica e ha anche riportato a vista dettagli prima invisibili: è ricomparso un piccolo volatile che rende sensata la posizione, altrimenti incomprensibile, della mano destra della Vergine. È un elemento che anticipa di più di vent'anni la soluzione simile (identica è la posizione della mano) adottata nella cosiddetta *Madonna della colomba* del 1567: a misurare la crescita intercorsa è la differente capacità di caratterizzare la reazione psicologica del Bambino, qui del tutto indifferente nella sua fissità.

Se da un lato è evidente una certa rigidità nella costruzione delle figure, che dichiara l'immatunità di un artista esordiente, non mancano dettagli di qualità, tanto di pensiero quanto di pittura. Colpisce scoprire fin da questo incunabolo alcuni tic che rimarranno tratti distintivi di Antonio anche nella maturità. Per esempio, il gioco tutto mentale del volume puro su cui posa i piedi la Vergine, rovesciato verso lo spettatore con una resa prospettica di sghimbescio dall'effetto vagamente straniante (e che certamente tiene conto della collocazione del dipinto, sul fianco sinistro della chiesa): un'ossessione cui il pittore resterà fedele per tutta la carriera. Ed è già un marchio di fabbrica il raffinato controllo del profilo di San Girolamo – l'incavo dell'occhio in ombra, il colpo di luce sotto la palpebra – con l'incarnato che si arrossa nella penombra. In generale già emerge una attenzione per la regia luministica in chiave realistica che non si riscontra nella coeva produzione di Giulio: si veda la precisione dell'ombra portata dalla gamba del bimbo sul manto della Vergine. Sorprende poi la qualità dal brano naturalistico del rampicante dalle grandi foglie verdissime, sul tronco a sinistra, degno di certi passaggi di Niccolò dell'Abate o di Mazzola Bedoli (o, per risalire alla fonte, di Parmigianino: basta guardare, ancora una volta, nella *Madonna di Santa Margherita*)⁵⁴. L'invenzione più fantasiosa è probabilmente quella degli angioletti che si aggrovigliano nella tenda, quasi cugini dei bambini incontenibili che si arrampicano sui berceaux negli arazzi della serie dei *Giochi di putti* di Giulio Romano, realizzata intorno al 1540: nel dipinto cremonese resta nella memoria l'angioletto impegnato in una spericolata capriola intorno a un ramo⁵⁵. Conta poi rilevare l'inserzione, sul fondo, di una colonna tortile decorata da racemi vegetali,

⁵³ Il foglio (310 × 188 mm, penna, inchiostro acquerellato bruno, biacca su matita nera) è stato pubblicato da Giulio BORA (2011, pp. 157-158, figg. 1-2), che ringrazio per avermi fornito un'immagine del disegno. Il foglio riporta i marchi Lugt 3805, 3627 e 2364, corrispondente quest'ultimo alla collezione di Sir Joshua Reynolds. Che si tratti di un modello e non di una copia dovrebbe essere garantito dal fatto che nel disegno compaia una figura, alle spalle del San Girolamo, poi eliminata nella stesura definitiva del dipinto ma che ancora si rileva tramite radiografia. Dal punto di vista tecnico, il foglio risponde a una tipologia tipica della bottega campese per disegni molto rifiniti: si vedano per esempio il foglio di Sarasota (cfr. *Capitolo II.4*, nota 71) o persino, a un livello ben più sostenuto di qualità, lo stesso modello di Giulio per la pala Roncaroli; ma anche, ben più tardi, il grande foglio di collezione privata con *Cristo inchiodato alla Croce*, su cui si veda al *Capitolo II.2*, nota 72. Alla testa della Vergine nella pala Piperari dovrebbe collegarsi anche uno studio per testa femminile, già Bossi, della Galleria dell'Accademia di Venezia, inv. 1075, 203 × 127 mm, matita rossa: RUGGERI 1982, p. 53, n. 38.

⁵⁴ Le foglie dipinte con naturalistica fragranza si guardano bene, mi pare, in parallelo a quelle dipinte da Prospero Fontana nella *Deposizione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 539), un dipinto che risale a questi stessi anni e a sua volta fortemente segnato dai modelli (anche a stampa) di Parmigianino (su cui: V. Fortunati Pietrantonio, in *Pinacoteca* 2006, n. 68).

⁵⁵ Per gli arazzi dei *Giochi di putti*, commissionati da Federico II ma compiuti dopo la morte del duca, sotto la reggenza del cardinal Ercole: G. Delmarcel, in DELMARCEL, BROWN 2010, pp. 96-107, n. 7. Stefano L'OCCASO (2012a, p. 47) ha ipotizzato che alla realizzazione dei cartoni di questa serie di arazzi abbia collaborato anche Anselmo Guazzi che rischia di essere un personaggio chiave nelle relazioni dei Campi con Mantova: si veda al *Capitolo II.2*. Ricontri efficaci si montano anche con la seconda serie di arazzi con *Puttini*, tessuta però per Ferrante Gonzaga negli anni Cinquanta: G. Delmarcel, in DELMARCEL, BROWN 2010, pp. 108-117, n. 8. Qui, in uno dei panni oggi nella collezione Marzotto a Trissino, compare anche un putto che fa la capriola intorno a un ramo. Nelle vicende di commissione di questa serie è coinvolto probabilmente, con un ruolo di intermediario, anche il pittore Giovan Battista Lodi, cremonese trapiantato ad Anversa, ricordato anche da Antonio Campi nella *Cremona fedelissima* (CAMPO 1585, p. liv) come quarto di una

un elemento architettonico talmente connotato in senso mantovano da suonare quasi come un omaggio, inserito un po' forzosamente, in un contesto che ancora guarda in maniera privilegiata ad altri riferimenti: come una parola erudita, che ancora non si maneggia con sicurezza, da esibire a tutti costi in una frase⁵⁶.

Ciò che la pala Piperari sembra dichiarare del suo autore, se si dovesse arrischiare una sintesi, è insomma una cultura fondata sui modelli della sintassi raffaellesca, magari mediata dai tanti fanatici dell'urbinate tra Bologna e dintorni, su cui si innesta un lessico parmigianinesco, riletto però con una sensibilità pittorica che guarda alle esibizioni plastiche di Giulio Romano.

È necessario, infine, soffermarsi qualche momento sulle questioni relative alla commissione del dipinto. Un'incisione, sul blocco di marmo su cui posa i piedi la Vergine, recita: AD CVLTVM DIV[I] P. HERONIMI | SACERDOS IO. GVIDOLDUS POSVIT | HIERONIMUS PIPERAIVS EIVS | NEPOS INSTAVRAVIT | ANNO 1546. Si apprende così che la pala, realizzata per volontà di un Giovanni Guidaldo Piperari, sacerdote presso la chiesa di San Nazaro, è stata concretamente commissionata e messa in opera da un nipote di quest'ultimo, Girolamo Piperari (il cognome non è altro che la forma arcaica del moderno Puerari: un nome inestricabilmente legato all'arte a Cremona). Difficile decidere chi sia il personaggio ritratto in basso a destra: una apparente tonsura potrebbe suggerire l'identificazione con il Piperari più anziano, sacerdote, e non con Girolamo come più spesso si ripete. Poche le notizie su don Giovanni Guidoldo Puerari: dovrebbe essere lui il fondatore dell'altare, intitolato a San Girolamo, che risulta legato alla Carità di San Nazaro, un luogo pio dedito a pratiche assistenziali nell'ambito ristretto della parrocchia⁵⁷.

Gli studi non hanno invece mai affrontato la figura di Girolamo, su cui si fatica in effetti a reperire qualsiasi informazione. Allo stato attuale, si può rilevare che nel settembre 1545 redige a Cremona un testamento: Girolamo chiede che, ogni tre novembre, sei staia di pane di frumento siano distribuite ai poveri della parrocchia di San Nazaro: la chiesa cui era destinata la pala di Antonio. Qualora si esaurisse la linea ereditaria di Girolamo, il patronato dell'altare in San Nazaro con relativa elemosina spetterà al Consorzio della Donna⁵⁸. Purtroppo il testamento è perduto: se ne conosce solo quanto registrato, a fine Settecento, in una raccolta «di tutte le Pie Istituzioni elemosiniere della Città di Cremona per il pagamento delle Elemosine e Doti tanto libere che vincolate a Famiglie, Agnazioni e Territorio della detta Città», cioè una raccolta di atti legati all'istituzione di elemosine approntata, per ragioni di più facile gestione, a seguito del raggruppamento voluto nel 1784 da Giuseppe II di tutti i Luoghi Pii cittadini in un Istituto Generale Elemosiniere⁵⁹. Sarebbe prezioso poter recuperare almeno il patronimico di Girolamo, se non altro

schiera elettissima: «a nostri tempi poi, ne' quali pare che la Pittura sia ridotta al colmo della perfettione, sono stati eccellenti, e molto famosi Camillo Boccaccino, Gio. Battista Lodi, Giulio mio fratello, e il poco fa nominato Bernardo Sogliari»: è una figura ancora misteriosa ma probabilmente chiave sul tavolo dei rapporti artistici Cremona-Fiandre. Per il suo coinvolgimento nelle commissioni di arazzi ad Anversa (anche nel caso della serie del *Fructus Belli*): BROWN 2010, pp. 234-235, 239-240, nn. 19, 32.

⁵⁶ Sull'importanza di questo elemento architettonico, caro a Cristoforo Sorte, per il percorso dei Campi, si veda oltre al *Capitolo II.2*.

⁵⁷ Per le notizie sulla Carità di San Nazaro, e in generale per un panorama degli istituti elemosinieri a Cremona: POLITI 1979-1985, in particolare pp. LXXVI-LXXIX; BELLINGERI 2001b, in particolare p. 68. Con la Carità di San Nazaro sarà in rapporti anche Claudio Campi, dopo la morte del padre Antonio: venderà al luogo pio un censo annuo del valore di 7 ducaton: POLITI 1979-1985, pp. 521, 536, nn. 680.4-15, 687.10.

⁵⁸ Sulle interferenze artistiche del Consorzio della Donna: BELLINGERI 2001b, pp. 24-42. L'altare Piperari non è da confondere con quello, sul lato destro della chiesa, eretto da Bianca Vairoli che nel 1523 lascia al Consorzio della Donna, per volontà testamentaria, il compito di dotarlo di ancona. Solo nel 1570 il Luogo Pio provvederà: è di quell'anno un pagamento a Vincenzo Campi per «l'anchona di Santo Hieronimo per meter in Santo Nazaro all'altare di madonna Bianca Varola» (si veda anche *Regesto* 1985, p. 467, n. VI.193). L'ancona è realizzata da Domenico Capra e dorata da Agostino Pesenti. La tela, descritta da Bresciani («il Santo Cardinale [...] in atto penitente»), è forse attestata un'ultima volta in un inventario dei beni del Consorzio del 1786: ne viene registrato lo stato di degrado e se ne dispone l'alienazione: BELLINGERI 2001b, p. 38. Non è da escludere che il dipinto perduto sia da aggiungere al *dossier* delle derivazioni dal *San Girolamo* dipinto da Giulio Campi per il Duomo di Mantova, su cui: TANZI 1992.

⁵⁹ CVALETTI 1792, pp. 15, 119-120, n. 44. Si apprende dal regesto approntato da Wincislao Cavaletti che il testamento di «Girolamo Piperario» è rogato a Cremona l'11 settembre 1545 da Galeazzo Allia: purtroppo tra le filze conservate di

per valutare se è lui, o solo un omonimo, il Girolamo Piperari mercante di tessuti preziosi, tra Anversa e il Nord Italia, in rapporto con la corte gonzaghesca di Mantova: è un personaggio non indifferente il cui nome ricorre più volte durante gli anni Trenta nei carteggi ducali⁶⁰. Nel settembre del 1531, per esempio, ci si rivolge a lui per procurare 12 braccia di «velluto cremesino»: servono per allestire la «caretta» di Margherita Paleologa in vista delle nozze con il duca che incombono. Bisogna anche decidere come procedere per la fodera: «Hieronimo Peveraro voria volentieri [sapere] da vostra signoria de che si ha da foderare d[itta coperta], a ciò che il possa subito provvedere dil [bisogno], benché esso mi ha mostrato una peza [di tela] d'oro, tirata con opera granda, rossa, q[uale] è assai bella et potria essere al propos[ito]»⁶¹.

Tra il 1534 e il 1535 si scala una serie di lettere scambiate direttamente tra Piperari e Federico II. Nel marzo del 1534, il duca scrive a Girolamo, che si trova a Roma, perché si occupi di far arrivare a Mantova «due porte di marmora acconcie in casse» che si trovano in «casa del reverendissimo et illustrissimo monsignor cardinale nostro fratello»: prima di lasciare Roma, Girolamo deve condurle a Ostia o a Civitavecchia da dove si potrà imbarcarle per farle arrivare «o in Pesaro, in mano de la illustrissima signora duchessa, nostra sorella honorandissima, o in Anchona in mano de li fratelli di Antiacomo, ovvero in Venetia in mano de l'ambasciadore nostro». Piperari dovrà anticipare le spese. Passato più di un anno, la questione non era ancora risolta: nel maggio del 1535 il duca sollecita di nuovo la spedizione. Girolamo, da Roma, fa presente che a Civitavecchia non si trovano passaggi: bisognerà mandare le porte di marmo a Napoli o a Messina. Predisposta finalmente la spedizione, si scopre che le porte sono rovinate: «mancha tre cantoni de architravi, meza una cornice, uno pezo de frixo et uno humedalle. Videndo non sono compite, son restato di mandarle e, considerando che la excellentia vostra li deba volere fornite, son stato cum uno taliapietra, el quale per l'ultimo pretio farà tuto quello li mancha et di simille pietra per scuti 25 d'oro et dice li farà cum presteza». Il duca acconsente e ringrazia⁶².

Il 23 aprile 1539, infine, il nome di Girolamo Piperario emerge persino in una lettera di Giulio Romano che, impegnato nell'allestimento del palazzo di Marmiolo, avrebbe bisogno di interrogarlo per delucidazioni sulle misure dei tessuti: «Le mesure de le spalliere non le ho mandate perché non trovo messer Hyeronimo Peperario né messer Pantaleone che mi sappiano chiarire de la misura de Gienova, quale va come quella de Roma, come son stato avisato perché quello che io ho son palmi de muro et non de panno, per lo primo mandarò le mesure a ogni modo, ancor che mi pare che vostra excellentia poteria molto meglio esserne servita a Mantova perché colui che lavora farrà stampe a posta a mio modo, né si fallirà d'un pelo, né credo che del prezzo sia mai defferentia in tutto 8 o 10 scudi, né per questo restarò de mandare le mesure e iterum baso la mano»⁶³.

questo notaio mancano quelle relative al quinto decennio. Non sono stato in grado di recuperare, tra le carte rimanenti di Galeazzo Allia, ulteriori menzioni di Girolamo. Compaiono invece diversi altri Piperari, tutti residenti nella vicinia di San Nazaro. Dovrebbe riguardare un parente omonimo di Girolamo una sepoltura presente nella chiesa di Sant'Ilario, «Humi cum ceteris», registrata in VAIRANI 1796, p. CCXXXVI, n. 1772: BAPTISTAE PIPERARIO RECTORI AC ETIAM HIERON. FRATRI SVO 1528. HAEC EST HAEREDITAS NOSTRA QVAE NEC ERIPI CVIQ NEC TRANSFERRI AD ALTERVM POTEST.

⁶⁰ Per i rapporti commerciali di questo Girolamo Piperari con i mercanti di tessuti di Anversa, qualche notizia si recupera da: EDLER 1936; 1938 (si veda anche PUTTEVILS 2016, p. 146). I contributi di Edler prendono le mosse da un libro di lettere della compagnia mercantile olandese di Peter van der Molen e fratelli, con sede ad Anversa: Girolamo Piperari risulta tra i corrispondenti e gestisce grossi traffici sull'asse Anversa-Mantova. Il ritrovamento della corrispondenza van der Molen, intorno al 1930, è tra i meriti di Jan Denucé, archivista dell'Archivio municipale di Antwerp; a lui si deve anche un volume (DENUCÉ 1934) sull'attività di Gian Carlo Affaitati, mercante e banchiere della nobile famiglia cremonese, a capo di una ditta con sede ad Anversa e filiali in tutto Europa: è un testo fondamentale da cui partire sul fronte dei rapporti tra Cremona e le Fiandre.

⁶¹ *Giulio Romano* 1992, I, pp. 423-424; sulla stessa questione anche le pp. 435-437: qui si fa riferimento a tensioni insorte tra Girolamo e un «Carlo» che è senza dubbio Carlo Bologna, il tesoriere ducale. Le «carette» sono una tipologia di carro trionfale leggero, tipica delle donne padane altolocate del Cinquecento; per le «carette» di Cristina di Danimarca disegnate, forse, da Francesco Melzi in occasione del matrimonio con il duca Francesco II Sforza: LEYDI 1990, pp. 13-14; SACCHI 2005, pp. 304-305.

⁶² *Giulio Romano* 1992, I, pp. 621, 651-653.

⁶³ *Giulio Romano* 1992, II, pp. 810-811.

Dovrebbe essere ancora lui, il «Jeronimo Piperaro» che nel 1559 è protagonista dell'acquisto, per conto dell'esigente cardinal Ercole, di una serie di arazzi ad Anversa. Il 22 marzo sono registrati pagamenti a Girolamo per «spese fatte in condur da Anversa a Mantova più pezze di tappezzarie et ricondute da Mantova in Anversa non essendo alla sustiffatione di Sua Signoria Illustrissima e Reverendissima». Nonostante il disguido, l'acquisto va a buon fine e già il 30 giugno un gruppo di arazzi è di nuovo in viaggio verso l'Italia. Il 12 settembre si procede ai pagamenti «per la condotta d'Anversa a Mantova di balle due di tappezzarie di conto di Sua Signoria Illustrissima, mandate dal Magnifico Gerolamo Piperaro d'Anversa»⁶⁴.

Questo Piperario «mantovano» ha anche passioni antiquarie: nel 1563, il suo nome compare, in eletta compagnia, in un ristretto elenco di collezionisti di monete antiche a Mantova, pubblicato nel volume del pittore, incisore, erudito e antiquario olandese Hubert Goltz (ma lui avrebbe probabilmente preferito «Hubertus Goltzius»), allievo di Lambert Lombard e zio di Hendrick, impegnato a mappare le raccolte numismatiche d'Europa⁶⁵.

Qualcosa però, a un certo punto, deve essere andato storto. Scambi di lettere sull'asse Venezia-Mantova ci informano che già nel 1563 i Piperari hanno dichiarato fallimento in laguna, lasciando alle proprie spalle una lunga fila di creditori; si muove persino il doge Girolamo Priuli per lamentarsi con il duca Guglielmo Gonzaga: «essendo ultimamente successo il caso del fallimento delli Piperara sudditi di vostra eccellenza per una grossissima somma di danari nel quale vi sono interessati molti nobili et cittadini nostri et essendosi li detti Piperara ridotti in quella città di Mantova non curandosi di proveder alla satisfattione delli loro creditori, come ricercaria il dover et la giustizia, essendo – come ne siamo certificati – molto ricchi...». Nel 1571 i creditori veneziani risultano addirittura ottocento: sono nominati due rappresentanti perché a Mantova gestiscano le cause contro i Piperari e vedano di salvare il salvabile, rifacendosi almeno sulle ipoteche. Nel 1576 una causa per fallimento risulta in corso anche a Roma⁶⁶.

Al di là del finale cupo che le ultime attestazioni lasciano intravedere, se il primo committente noto di Antonio Campi fosse davvero questo Girolamo Piperari – in rapporti documentati con Giulio Romano e con il duca di Mantova, appassionato di antichità, di casa a Roma e a Venezia e ad Anversa –, la notizia non sarebbe di poco conto per collocare l'artista dentro una giro di relazioni, basato anche su figure di mercanti di alto livello, di grande interesse in rapporto alle tappe del

⁶⁴ BROWN, DELMARCEL 1996, pp. 109–110, n. 39; BROWN 2010, pp. 243–244, n. 39. Nel 1996 i due studiosi ipotizzavano che la vicenda potesse avere a che fare con la serie di arazzi con gli *Atti degli apostoli* del cardinal Ercole Gonzaga, ritessuti dai cartoni di Raffaello rimasti a Bruxelles, su cui: N. Forti Grazzini, in *Giulio Romano* 1989, pp. 466–467; G. Delmarcel, in DELMARCEL, BROWN 2010, pp. 66–77, n. 5. L'ipotesi è abbandonata nel 2010 alla luce di una nuova datazione della serie degli *Atti degli apostoli* che compaiono già in un testamento di Ercole del 1557. Alla vicenda che coinvolge Piperari dovrebbe legarsi, in ogni caso, come già ipotizzato da Forti Grazzini, un pagamento del 22 marzo 1559 al pittore Filippo Orsone «per haver fatto due arme in carta per mandar in Fiandra»: si tratta probabilmente dei modelli per gli stemmi da applicare alle bordure, pagati lo stesso giorno in cui è pagato anche il Piperari per riportare gli arazzi ad Anversa. Chissà che l'insoddisfazione del cardinale non fosse legata proprio agli stemmi e che per questo si provveda a fornire dei modelli cui attenersi.

⁶⁵ GOLTZ 1563, p.s.n. (il volume presenta anche un frontespizio inciso dallo stesso Goltz). Gli altri possessori di raccolte numismatiche a Mantova ricordati da Hubert sono il duca Guglielmo Gonzaga, Cesare Gonzaga, Annibale da San Benedetto, Giovan Battista Scultori, il medico Ludovico Panizza, l'organista Girolamo Cavazzoni da Urbino, gli «Haeredes Iuli Romani» e quelli di un certo Federico Ralli. L'elenco, almeno per quanto riguarda Mantova, è immutato nella successiva edizione del 1571. Proprio in virtù della presenza di Giovan Battista Scultori, il passo è stato portato all'attenzione e commentato da Guido REBECCHINI 2003, pp. 134, 138, nota 29, che si limita a definire Girolamo Piperario come «ricchissimo mercante» (si veda anche REBECCHINI 2002, pp. 263–264, nota 23). Non mi pare siano state ancora sfruttate a pieno, sul fronte della storia dell'arte, le molte informazioni che si ricavano dall'elenco di numismatici stilato dal Goltzius che offre un panorama sul collezionismo europeo fitto di nomi e attento anche a realtà minori, troppo spesso in ombra: per limitarsi all'Italia, dove si recuperano altrimenti notizie su collezionisti a Narni o Sarzana? Non mancano poi le presenza di artisti: per fare solo un esempio, a Venezia, insieme a Giovanni Grimani, Daniele Barbaro e molti altri, compare anche «Aeneas Vicus parmensis». E chi sarà il «Ioannes Maria sculptor» di Brescia? Forse Giovanni Maria Piantavigna. Sul fronte cremonese si può segnalare che a Roma è ricordato «Gabriel Faernus Cremonensis».

⁶⁶ SOGLIANI 2002, pp. 95–96, 104, docc. 16, 38, da cui si ricavano i riferimenti per tutti i documenti.

percorso di Antonio. Potrebbe anche funzionare immaginare che un Piperari, di origine cremonese ma ormai di adozione mantovana, trovandosi nella necessità di commissionare un dipinto nella città di origine per ottemperare alle volontà di un parente defunto, si sia rivolto a un pittore locale non sprovvisto però di qualche accredito mantovano: a data 1546, con ogni probabilità, Giulio Campi, come si dirà, aveva già lavorato nei cantieri gonzagheschi. Ma, in attesa di nuovi dati che possano confermare o smentire l'identificazione, è opportuno sospendere il giudizio. Resta la suggestione di una figura come quella del mercante di tessuti Girolamo Piperari che, sia o meno il committente di Antonio, apre uno squarcio stimolante sulla fitta rete di relazioni, commerciali e culturali, che legavano le città padane al Nord-Europa. E non può non tornare alla mente la formula fulminante con cui, nel 1927, Roberto Longhi descriveva la Cremona dei Campi: «di spirito, una piccola Anversa»⁶⁷.

Superato l'appiglio sicuro della pala Piperari, sono assai poche le date certe di cui disponiamo per la carriera di Antonio, tra il 1546 e il 1560. Il nome dell'artista emerge in questi anni con una certa frequenza, sempre accanto al fratello Giulio, tra le filze dei notai cremonesi: ma si tratta, per lo più, di compravendite di terreni in campagna (in località Persichello, nel contado cremonese) o di case in città, con il consueto corredo di prestiti, retrovendite e livelli e così via⁶⁸. Di fatto, le attestazioni utili per scandire lo sviluppo stilistico di Antonio si contano sulle dita di una mano: una manciata di xilografie, realizzate dall'artista tra il 1547 e il 1553; la commissione per il ciclo di tele di Brescia, nel 1549; un pagamento del 1555 per lavori svolti in Palazzo Pallavicino a Torre Pallavicina; i pagamenti per una cappella in San Sigismondo nel 1558. Su queste imprese si concentreranno i prossimi capitoli, nel tentativo di definire diversi momenti, segnati da diverse coordinate culturali, della giovinezza di Antonio.

⁶⁷ LONGHI 1927, p. 123.

⁶⁸ Ma i documenti relativi a compravendite e amministrazione dei possedimenti terrieri in località Persichello punteggiano l'intera vita dell'artista. Gli interessi economici della famiglia Campi nella zona rimontano peraltro indietro di almeno due generazioni: già nel luglio del 1521, Antonio Campi, nonno omonimo dell'artista, aveva acquistato terre e casa in quella località; il pagamento ricadrà poi, morto Antonio, sui due figli, Galeazzo e Sebastiano: L. Bandera, in *Regesto* 1985, p. 458, n. III.10.

2. INTORNO ALLE TELE DI BRESCIA: I CAMPI E GIULIO ROMANO

A fronte dell'importanza capitale che le otto tele dipinte dai fratelli Campi per la sala del Collegio dei Giudici di Brescia rivestono nel percorso dei Campi – e dell'importanza notevole che l'impresa assume, quasi a cerniera tra due stagioni, anche per gli sviluppi della storia dell'arte a Brescia –, sono pochissime le notizie sicure a nostra disposizione. Solo due carte d'archivio aprono qualche spiraglio sulla genesi del ciclo: la prima è del 14 luglio 1548 e si tratta di una generica delibera «pro ornamento» con la quale il Collegio dei Giudici, la più alta magistratura giuridica della città, stabilisce di attivarsi per far decorare la propria sede: una sala da poco adibita alle riunioni del Collegio, in un corpo di fabbrica annesso al Palazzo della Loggia¹. Non si fa riferimento al nome di alcun pittore, né a nessuna specifica tecnica, né a un programma iconografico: semplicemente una dichiarazione di intenti.

A questo punto la scena si sposta a Cremona: è passato circa un anno e, il 29 maggio 1549, Giulio Campi, davanti al notaio di fiducia Giovan Pietro Allia, nomina come proprio procuratore Cristoforo Sorte, «pittore veronese», residente a Brescia ma presente a Cremona al momento della stipula dell'atto, perché, a Brescia, contratti a nome di Giulio con il collegio dei Giureconsulti in merito alle condizioni di un'importante commissione. Bisogna stringere accordi a proposito della pittura di otto tele da dipingere «a guacio» e destinate a «locis designandis in pallatio predicti collegii». La procura elenca dettagliatamente le questioni sulle quali Cristoforo potrà contrattare in nome del cremonese: collocazione delle tele, ornamenti, materiali («coloribus et telis»), prezzi; Cristoforo è anche autorizzato a incassare pagamenti a nome di Giulio. Vaga rimane la definizione dei soggetti («historiarum seu capitolorum»), probabilmente non ancora definiti a questa altezza cronologica².

Il documento, scoperto e pubblicato da Robert Miller in occasione della mostra campesca del 1985, è di fondamentale importanza per la ricostruzione della stagione giovanile di Antonio cui sono senza dubbio da riferire alcune delle tele dipinte per Brescia. Non solo, infatti, fornisce finalmente un termine cronologico sicuro a cui ancorare, se non altro come *post quem*, la realizzazione delle tele. Ma apre uno spiraglio interessante e, come si proverà a dimostrare, assai proficuo per provare a formulare alcune ipotesi sugli anni della formazione dell'artista.

Prima di affrontare di petto il ciclo delle tele e le varie domande che esso pone, anche in termini di committenza, vale la pena prendere in considerazione l'altro dato che la procura del 1549 mette a nostra disposizione: il rapporto cioè tra Giulio Campi e Cristoforo Sorte, e ciò che tale rapporto suggerisce sulle frequentazioni mantovane dei Campi. Proprio alla luce di queste esperienze mantovane si potrà poi tornare ad analizzare le tele bresciane, armati degli strumenti opportuni per comprenderne il punto stilistico e culturale.

PRIMO INTERMEZZO: CRISTOFORO SORTE

I termini della procura dichiarano, in maniera chiara, che il veronese doveva apparire persona fidata agli occhi del maggiore dei Campi, a testimonianza di una consuetudine personale che trova facilmente conferma anche sul fronte di Cristoforo: quando infatti, nel 1580, Sorte darà alle stampe la prima edizione delle sue *Osservazioni nella pittura*, nel ristretto canone di artisti citati compare anche «messer Giulio Campo cremonese, pittore eccellentissimo e mio grandissimo amico»; Giulio era morto sei anni prima, nel 1574. L'occasione della menzione è un elogio delle pitture realizzate

¹ Per uno sguardo d'insieme sul palazzo e le vicende relative alla sala, assegnata al Collegio dei Giureconsulti nel dicembre del 1543, si possono vedere BEGNI REDONA 1986 (p. 25, per le tele campesche) e soprattutto *La Loggia* 1995; qui, a p. 256, nota 28 è segnalata la delibera «pro ornamento» del luglio 1548.

² Doc. 18.

da Campi nella chiesa di Santa Margherita, concluse a poca distanza dalla procura del 1549, con particolare riferimento alla maniera in cui «con prudentissimo giudizio dipinse la Trinità nella capella maggiore della ornatissima chiesa di Santa Margherita in Cremona ad istanza del dottissimo e reverendissimo monsignor Vida». L'argomento in discussione è la maniera più opportuna di raffigurare, in pittura, Dio e le figure angeliche: gli artisti «debbono usare colori dolci e soavi, e con divino decoro da vivi e sopracelesti splendori adombrato appena in quella chiarissima luce dimostrarlo, con una purissima, semplicissima e risplendentissima divinità, la quale dobbiamo immaginare che avanzi ogni altra lucidissima chiarezza»: questa la posizione di Sorte, già intrisa di una tensione precettistica dal sapore controriformato³. Ma al di là di questo, più significativo è rilevare l'eccezionalità della presenza di Giulio Campi tra gli artisti ricordati da Sorte, in un canone assai esiguo che per il resto comprende solo artisti veronesi: Felice Brusasorci, Bernardino India e Paolo Veronese. Un'unica altra eccezione è rappresentata dalla menzione di Giulio Romano, per le ragioni su cui si tornerà a breve.

Diventa dunque necessario ripercorrere, seppur in sintesi, quanto noto della biografia di Cristoforo Sorte per provare a identificare momento e contesto in cui l'incontro tra i due artisti possa essere andato in scena⁴. Cristoforo nasce tra il 1506 e il 1510 a Verona⁵; il padre, Giovanni Antonio, è un ingegnere idraulico, a lungo al servizio del vescovo Bernardo Cles. A Trento dovrebbe aver avuto luogo anche la prima formazione di Cristoforo, su cui manca qualsiasi notizia: di certo deve aver coltivato in parallelo, fin dalla giovane età, tanto competenze tecniche di idraulica e rilevamento del territorio, probabilmente accanto al padre, quanto capacità artistiche: su questo doppio binario si svolgerà infatti la carriera di Cristoforo. Alla corte del principe-vescovo è attivo, all'aprirsi del quarto decennio, quando Sorte ha circa vent'anni, anche Romanino: chissà che proprio in quel contesto, Cristoforo abbia avuto occasione di conoscere il bresciano con cui avrà modo di incrociare la strada di nuovo molti anni dopo. Certamente entro il 1540, data della morte del duca Federico II Gonzaga, Cristoforo è chiamato a Mantova: vale la testimonianza di Sorte stesso che nelle *Osservazioni* racconta di essere stato «provisionato dell'eccellentissimo Signor Federico Gonzaga» per «dipingere una camera in Castello, da quella banda che guarda verso il lago, fatta a volto con un sfondro nel mezzo et una navicella a torno, nella quale si doveva fingere una loggia con colonne torte e balaustri e soffitto, al modo di quelle che sono in Roma su la sala di Sua Santità, talmente che rappresentasse un bellissimo chiostro»⁶.

È la grande occasione pittorica della carriera di Cristoforo che lascia immaginare una precedente attività di qualche livello: difficile pensare altrimenti che gli potesse essere affidata una commissione di simile prestigio. A presiedere all'impresa è ovviamente Giulio Romano, regista indiscusso dei cantieri gonzagheschi: «Praticando io allora con M. Giulio Romano, il quale fu ricco di molte bellissime invenzioni così nelle cose della pittura come dell'architettura et intorno alle prospettive de' piani e de' scurzi, egli mi mostrò a condur la detta opera». La frase sembrerebbe suggerire una frequentazione prolungata dell'allievo di Raffaello ma mancano dati più concreti per meglio specificare l'eventuale attività di Cristoforo nelle *équipes* giuliesche.

³ SORTE 1580, pp. 295-296. Per le *Osservazioni nella pittura*, pubblicate in prima edizione nel 1580 e di nuovo, Cristoforo ancora vivo, nel 1594 sempre a Venezia, si può fare affidamento sull'edizione e sui commenti approntati da Paola Barocchi nel 1960 per il primo volume dei *Trattati d'arte del Cinquecento*. Ulteriori riflessioni, anche sui rapporti con la scena artistica veronese in relazione ai pittori citati nelle *Osservazioni*, sono in MOLTENI 2012. Per le fortune editoriali del trattato: VOLPATO 2012; e per completezza bibliografica, anche: BARASCH 1965.

⁴ Dopo la ripubblicazione delle *Osservazioni* ad opera della Barocchi che riaccende l'interesse sul personaggio, la prima fondamentale trattazione biografica su Cristoforo, non centrata unicamente sull'attività cartografica, si deve a Jürgen SCHULZ (1962). Un profilo aggiornato, anche se un poco confuso, è: SALGARO 2012b, cui si fa riferimento se non altrimenti specificato.

⁵ Le due date si ricavano rispettivamente da due estimi veronesi degli anni 1544-1545 (in entrambi Cristoforo risulta di 34 anni) e dalla dichiarazione di «essere vecchio di ottantotto anni» che lo stesso Sorte inserisce in due testi a stampa del 1594. I termini della questione sono ripercorsi da Silvino SALGARO (2012b, pp. 204-206), che argomenta in favore di una data di nascita al 1507.

⁶ SORTE 1580, pp. 297-298.

È legato proprio alla decorazione della «camera in Castello», convincentemente identificata in un ambiente al pian terreno della Rustica in Palazzo Ducale, il passo più famoso delle *Osservazioni*, assunto nella storiografia, e con qualche ragione, al rango di simbolico atto di nascita della tradizione quadraturistica settentrionale: in previsione dell'impresa, Giulio Romano avrebbe insegnato a Cristoforo due differenti metodi, dettagliatamente descritti nel testo, per la restituzione prospettica di una architettura illusionistica. Particolare attenzione è dedicata, come in un'esibizione di virtuosismo prospettico, al problema della resa della colonna tortile in scorcio, illustrato, a partire dall'edizione del 1594, anche con una celebre incisione⁷.

Proseguendo sul filo della biografia, si arriva al 22 gennaio 1541: quel giorno, a Verona, Cristoforo assiste all'incendio divampato nel Palazzo della Ragione. È ancora una volta lui stesso a darne notizia nelle *Osservazioni*: la descrizione della calamità, sorretta da una sorprendente tensione lirica nel tentativo di restituire «visivamente» le impressioni simultanee dell'incendio in corso, si trasfigura ben presto in un bizzarro esperimento di critica d'arte in atto: scelto un punto di osservazione («veduto il fuoco, mi fermai alquanto sul Ponte novo, ove si vedeano meravigliosi effetti di quell'incendio») gli elementi del disastro sono interpretati dagli occhi dell'artista in termini figurativi. A colpire Cristoforo sono gli effetti luministici: la luna, le fiamme, il fumo acceso di bagliori, «i luoghi lontani et i vicini da tre splendori in uno istesso tempo l'uno doppio l'altro si vedevano illuminati»; tutto si riflette nelle acque dell'Adige. Dal piano descrittivo si trapassa ben presto a quello precettistico nel campo della tecnica pittorica, tanto tipico del trattato di Sorte come già ben spiegato dalla Barocchi. E allora per il cielo stellato bisognerà utilizzare «biaca accompagnata con azzurrino», per i «vapori più chiari e più vivi» invece «gialdolino accompagnato con biaca, sfumandoli nelli suoi luoghi con minio e ricazzandoli sempre con cinaprio appresso il minio, et oscurandosi con lacca accompagnata sempre di endego fino»; e così via⁸. Il brano rivela insomma un interesse da parte di Sorte per la restituzione pittorica di complicate regie luministiche, caratterizzate dalla compresenza di diverse fonti luminose: un tema su cui, tanti anni dopo, insisteranno anche le sperimentazioni di Antonio Campi.

Al 1542 risale un soggiorno a Milano sfuggito fin qui agli studiosi di cose lombarde e su cui piacerebbe sapere di più: lo si ricava da un atto dell'anno successivo, relativo a una lite tra Cristoforo e il pittore veronese Niccolò Crollanza⁹. Gli estimi veronesi per gli anni 1544 e 1545 attestano invece la presenza di Sorte, insieme alla moglie Cassandra, nella città natale: Cristoforo è registrato sempre come «pictor». Diversi documenti di questi anni illuminano i rapporti con la scena artistica cittadina e in particolare con il *clan* Badile: nel 1544, per esempio, Cristoforo è presente come testimone alla stesura del testamento di Francesco II Badile, esponente della nota dinastia di artisti veronesi¹⁰.

Restano invece piuttosto oscuri, almeno per il momento, i rapporti di Sorte con Brescia, pure così significativi per la vicenda che si sta cercando di ricostruire. La prima attestazione documentaria della presenza del veronese in città è proprio la procura di Giulio Campi del 1549: Cristoforo risulta residente a Brescia e l'incontro con il cremonese si è già consumato. Da lì in avanti le notizie note su Sorte parlano di un progressivo abbandono dell'attività pittorica in favore della specializzazione come cartografo e corografo e, in seguito, come architetto. È del resto lo

⁷ L'identificazione dell'ambiente ricordato da Cristoforo Sorte nelle *Osservazioni* con quello al piano terra della Rustica è avanzata per la prima volta, in forma ipotetica, da A. Belluzzi, in *Giulio Romano* 1989, p. 387; ma riguardo alla decorazione di questa sala si veda oltre nel testo. Un tentativo di sintesi sul peso del passo di Sorte rispetto alla tradizione delle volte decorate con architetture illusionistiche si deve a BORA 1991 (si veda anche MOLTENI 2012, pp. 279-283). Ma tutta la questione va riletta attraverso le tesi esposte in ROMANI 1997, dove, per parlare in soldoni, il peso dei modelli prospettici di Giulio Romano è mitigato da quello di una diversa tradizione che fa capo alle soluzioni decorative inventate da Primaticcio a Fontainebleau.

⁸ SORTE 1580, pp. 289-292.

⁹ La notizia è segnalata in ZAMPERINI 2012, pp. 435-436.

¹⁰ I rapporti di Sorte con gli artisti veronesi sono ripercorsi da ZAMPERINI 2012. Per il complicato problema dell'identità di Francesco Badile di Antonio, intrecciata a quella dell'omonimo Francesco Badile di Bartolomeo, si può partire da VINCO 2013-2014.

stesso Cristoforo a sintetizzare il suo percorso professionale in un passaggio apologetico in apertura delle *Osservazioni*: «A questi tutti [i pittori celebri appena elencati] si potrebbe il peso di questi nobilissimi discorsi commettere, a' quali, quando bene continuamente ne' spaziosi campi della pittura mi essercitassi, io mi conosco di gran lunga inferiore; oltre che, dall'ora in poi che nelli studi della corografia posi ogni mio pensiero e mi sono in quelli di continuo affaticato, ho poco meno che abbandonati i lietissimi poderi di essa pittura»¹¹.

Già nel 1552, Sorte, che risiede a Brescia con la famiglia, è incaricato da Marino Cavalli, capitano veneziano della città, di eseguire una mappa del territorio bresciano, realizzata su tela nel 1554 e pubblicata a stampa nel 1560: è la prima traccia a noi nota della sua attività cartografica che culminerà nella serie di mappe dei territori della Serenissima approntate per Palazzo Ducale a Venezia, nell'ambito della ristrutturazione a seguito dell'incendio del 1577. Ma non mancano impegni per committenti extra-veneziani: al biennio 1558-1559 risale la carta del Tirolo, realizzata su mandato dell'imperatore Ferdinando I, a sancire una fama che oltrepassa ormai i confini della penisola¹². La specializzazione cartografica di Cristoforo è un dato significativo, e mai messo in sufficiente evidenza, anche in relazione alle successive vicende professionali di Antonio Campi che sarà a sua volta impegnato come cartografo a partire almeno dal 1571¹³. Non pare improbabile che il modello di Sorte, all'opera sulla carta del Bresciano in anni non distanti dagli impegni campestri per il Collegio dei Giudici, abbia potuto contare.

Il 7 settembre 1556 una lettera da Venezia raggiunge Cristoforo a Brescia: è richiesto il suo intervento per la bonifica delle valli di Arquà e Monselice nel Padovano. Risale proprio a quell'anno la creazione da parte del governo della Serenissima della magistratura dei Provveditori ai Beni Inculti, responsabili delle opere – bonifiche, canalizzazioni e simili – necessarie al recupero delle terre non produttive sui territori della Repubblica; Cristoforo Sorte ne diventa il primo perito ordinario. Comincia così una attività frenetica, itinerante per i domini della terraferma, destinata a durare, con alterne fortune e con la partecipazione anche dal figlio Giulio, fino alla morte, nella seconda metà del 1594.

Per completare il quadro, è necessario aggiungere ancora che, almeno a partire dagli anni Settanta, è attestata per Cristoforo anche una attività come architetto. Proprio in questa veste, e accanto ad altri architetti tra cui Palladio, nel 1578 è chiamato a esprimere il proprio parere sugli interventi divenuti necessari in Palazzo Ducale a Venezia dopo l'incendio dell'anno precedente. A Cristoforo spetterà il disegno di due dei nuovi soffitti: quelli delle Sale del Senato e del Gran Consiglio¹⁴.

Non possediamo alcuna indicazione esplicita in merito alle circostanze della conoscenza tra Giulio Campi e Cristoforo Sorte. A scorrere la biografia del veronese, però, l'attenzione non può che appuntarsi sul soggiorno mantovano che vede Cristoforo all'opera accanto a Giulio Romano in Palazzo Ducale: il peso dei modelli mantovani per il percorso artistico di Giulio Campi è infatti un dato lampante e la necessità di una sua frequentazione della città gonzaghesca è sempre stata

¹¹ SORTE 1580, p. 278.

¹² Sull'attività cartografica di Sorte, dopo le aperture di ALMAGIÀ (1957) e gli approfondimenti documentatissimi di SCHULZ (1962; 1976, con particolare riferimento alle carte per Palazzo Ducale), si può vedere ora, per una sintesi, SALGARO 2012a. La versione su tela del 1554 della *Carta del Bresciano* va perduta a seguito delle requisizioni napoleoniche. Le notizie bresciane su Sorte sono ripercorse da PIAZZA 2016, p. 201, nota 58. Per un profilo biografico di Marino Cavalli: BENZONI 1979.

¹³ Docc. 174, 268, 302, 320, 327 post maggio 10.

¹⁴ La messa a fuoco del ruolo di Cristoforo Sorte in Palazzo Ducale si deve a Jürgen SCHULZ 1962. Un bilancio equilibrato e aggiornato dell'attività di Cristoforo come architetto è tracciato da CONFORTI 2012; qui sono discussi anche i legami di Sorte con Palladio e con il «partito palladiano», tra Vicenza e Venezia. Vale la pena di ricordare che nel cantiere di Palazzo Ducale nella seconda metà degli anni Settanta è attivo anche un altro personaggio legato al mondo campestre, lo stuccatore cremonese Giovan Battista Cambi, detto il Bombarda: ZORZI 1953. Per i rapporti del Bombarda con Antonio si veda: doc. 214.

riconosciuta dalla critica¹⁵. Precisare le possibili occasioni di incontro tra i due diventa così lo spunto per provare a ripercorrere le interferenze di Giulio Campi con il contesto mantovano.

SECONDO INTERMEZZO: I CAMPI E MANTOVA, I CAMPI A MANTOVA

Per stare ai soli anni Quaranta, qualcosa si è già detto in merito ai riferimenti giulieschi che sottostanno agli apparati approntati dal cremonese in occasione dell'ingresso a Cremona di Carlo V nel 1541. Ma all'aprirsi del decennio, i riferimenti a soluzioni figurative inventate da Giulio Romano sono frequenti nella produzione di Giulio: vocaboli mantovani miscelati in una parlata padana aperta ancora a influenze plurime, tra Ferrara, Parma e il Friuli¹⁶.

Si riescono anche ad identificare prelievi puntuali: non mi pare sia stato evidenziato, per esempio, che il *David* affrescato nel transetto di San Sigismondo intorno al 1540, per altri versi fortemente legato a modelli pordenoniani, ricalca, nella posizione delle gambe, un'invenzione messa a punto da Giulio Romano fin dalla Stanza di Psiche, dove compare nella lunetta con *Psiche davanti a Proserpina*, e poi riutilizzata nel *Venere e Amore ricevono ghirlande* della Sala dei Venti. Si tratta di una composizione presto tradotta a stampa in un'incisione di Giulio Bonasone: è facile possa essere proprio questa la fonte per il cremonese¹⁷. Senza uscire dal transetto di San Sigismondo, i riquadri con scene veterotestamentarie si guardano con profitto accanto a composizioni all'antica come quelle allestite per la volta della camera dell'Imperatore, tra *Continenze di Scipione* e *Cesari che bruciano lettere di Pompeo*. Del resto, modelli mantovani

¹⁵ La notizia di una partecipazione di Giulio Campi ai cantieri mantovani di Giulio Romano, se non di un diretto discepolato, diventa presto moneta corrente nella letteratura artistica: si vedano per esempio BALDINUCCI 1681-1728, II, p. 232, che fin dall'intestazione della vita definisce Giulio Campi «discepolo di Giulio Romano», addirittura attribuendo ad Antonio la notizia, priva invece di riscontro nella *Cremona fedelissima* («Antonio Campi, fratello di Giulio e suo discepolo, e per conseguenza meglio informato del Vasari, nella sua Cronaca afferma, ch'egli imparasse l'arte da Giulio Romano: e questo dobbiamo credere esser la verità, benché possa essere anche molto vero che egli dal padre avesse i principj. Soggiunge il Vasari, che egli aiutasse a Giulio nelle grandi opere nella città di Mantova, il che pure è assai probabile, perché si vedono alcune pitture del Campi, fatte col gusto di quel maestro») e LANZI 1809, II, pp. 266-267 («Il padre, che gli fu maestro ne' primi anni, non si tenne abile a formarlo pittore; e lo rivolse alla scuola di Giulio Romano, che a que' di era a Mantova e, come attesta il Vasari, per tutta la Lombardia veniva spargendo il gusto istillatogli dal maggiore de' pittori»; ancora: «pose dunque i fondamenti del gusto sotto Giulio Romano; e da lui trasse grandiosità di disegno, intelligenza del nudo, varietà e copia d'idee, magnificenza in architetture, abilità universale a trattar qualsiasi tema»; e infine, con riferimento diretto alla pala per il Duomo di Mantova: «Nel San Girolamo al duomo di Mantova, nella Pentecoste a San Gismondo di Cremona vi è tutta la robustezza di Giulio»). Domenico Arisi fa invece riferimento a uno studio di opere di Giulio Romano condotto a Roma: si veda *Appendice*.

¹⁶ Per la messa a fuoco di questo momento culturale a Cremona sono importanti le osservazioni di TANZI 2009b, in particolare p. 43. Ma si pensi anche, come parallelo, alla miscela messa in campo, tra Giulio Romano e Parma, nel primo tempo di Lelio Orsi: ROMANI 1984, pp. 1-23.

¹⁷ Per il *David* di San Sigismondo e relativo studio preparatorio all'Albertina di Vienna (inv. 1661, 419 × 271 mm, carboncino, penna, inchiostro marrone, biacca): FERRARI 1974b, pp. 66, 157, nota 199, figg. 46, 171 (si veda anche G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 283-284, n. 2.6.7, con ulteriore bibliografia e per la discussione delle repliche dal disegno). Alla lunetta con *Psiche davanti a Proserpina* della Sala di Psiche si collegano almeno due fogli autografi, al Louvre (Département des arts graphiques, inv. 3492, 198 × 370 mm, penna e inchiostro bruno) e al British Museum (inv. 1946,0713.31, 113 × 168 mm, penna e inchiostro bruno): K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, p. 356, fig. a p. 161. Il modello preparatorio di Giulio Romano per *Venere e Amore ricevono ghirlande* della Sala dei Venti si conserva ad Haarlem (Teylorsmuseum, inv. Ax 48, 278 × 408 mm, penna e inchiostro bruno, quadrettato in gessetto nero; K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, p. 356). Per l'incisione di Giulio Bonasone: MASSARI 1983, I, pp. 61-62, n. 66; *The Illustrated Bartsch* 1985, p. 317, n. 111 (142); *The Illustrated Bartsch* 1995a, p. 317, n. 2803.111; nel commento, Madeline Ciillo Archer propende per una datazione della stampa tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio, giusto in tempo per l'eventuale prelievo da parte di Giulio Campi. La stessa soluzione figurativa, riadottata da Giulio, sul finire del sesto decennio, anche per il *Mosè* a monocromo sulla volta della terza campata di San Sigismondo (FERRARI 1974b, fig. 71), sarà utilizzata pure da Antonio Campi nel chiaroscuro con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, datato 1547: *Capitolo II.3*. Ma il medesimo modello giuliesco è raccolto anche da Girolamo da Carpi, a date non distanti dai profeti di San Sigismondo, per impaginare il *San Girolamo* della chiesa di San Paolo a Ferrara: PATTANARO 1999, p. 84, figg. 99-102.

erano stati adottati in San Sigismondo già da Camillo Boccaccino per il ricco apparato ornamentale dell'abside, e proprio nel 1540, come già ricordato, la *koinè* giuliesca fa il suo ufficiale ingresso in chiesa con gli affreschi di Domenico de Siccis sulla volta della prima campata della navata¹⁸.

Senza allontanarsi dall'inizio del decennio, un disegno di Giulio Campi probabilmente di poco successivo alle decorazioni dei transetti come quello bellissimo con la *Semina* del Louvre, prossimo stilisticamente ai fogli per gli apparati del 1541, ha alle spalle, mi pare, prove di Giulio Romano come i *Pescatori che tirano la rete* sempre al Louvre, preparatorio per un medaglione della Sala dei Venti: le figure scheggiate ed energiche del mantovano sono rilette dal cremonese con uno squisito senso decorativo di stampo parmigianinesco¹⁹. Allo stesso modo, i prigionieri incatenati disegnati dal cremonese per gli archi di Carlo V discendono, attraverso un filtro emiliano, da quelli che occhieggiano mesti, accanto a elegantissime Vittorie alate, in progetti di Giulio Romano destinati, probabilmente, alla perduta decorazione della parete della Loggia di David verso le Peschiere²⁰. Ma prigionieri della stessa famiglia, ancora accompagnati da Vittorie impegnate ora a incidere scudi secondo un'iconografia classica, compaiono anche a monocromo attorno alle nicchie circolari che sovrastano le quattro finestre della Sala di Troia in Palazzo Ducale: un ambiente, come si vedrà, intorno al quale gravitano molti degli interessi dei Campi²¹.

Diversa e ben più totalizzante risulta però l'influenza dei modelli mantovani nella chiesa di Santa Margherita, la maggiore impresa che vede coinvolto Giulio a Cremona dopo la metà del decennio²². In questo cantiere, ancorato alla data 1547 ricordata nell'iscrizione dedicatoria che corre sul fregio in facciata, tutto, dalla classica misura dell'architettura alla forma delle nicchie che accolgono le statue degli apostoli, dai motivi ornamentali sulla volta all'aulico linguaggio pittorico delle pareti, dichiara la propria dipendenza dai modelli mantovani²³. Riprese puntuali da invenzioni giuliesche si riscontrano sia nella volta sia, come giustamente rilevato da Giulio Bora, nell'affresco centrale dell'abside con la scena dell'*Adorazione dei pastori e dei Magi*: oggi è per la maggior parte perduto, anche a seguito di rimaneggiamenti settecenteschi, ma l'aspetto originale si recupera grazie

¹⁸ Su questa stagione di San Sigismondo, si vedano le osservazioni in BORA 1985b, p. 8, e TANZI 2004a, pp. 10-12, oltre ovviamente a FERRARI 1974b, pp. 49-69.

¹⁹ Sul disegno con la *Semina*, si veda oltre alla nota 55.

²⁰ Per esempio il disegno del Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3503, 222 × 439 mm, penna e inchiostro bruno su matita nera. Si tratta di fogli citati anche da GOMBRICH 1961, pp. 184-185, che vi rileva l'utilizzo della figura, di derivazione classica, nota come "Letto di Policlete" (su cui: CORSI 2005) di cui rimarca l'importanza nella produzione di Giulio. L'aspetto complessivo della decorazione della parete est della Loggia si recupera dai disegni di Ippolito Andreasi, su cui D.J. Jansen, in *Giulio Romano* 1989, pp. 333-334 (a p. 333 è riprodotto il disegno relativo alla Loggia di David). Per il punto sulla cronologia di questa zona del palazzo: K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, pp. 364-365. Per un altro prelievo campesco dalla Loggia di David: nota 132.

²¹ Due degli affreschi sono stati strappati e riportati su tela nella prima metà del secolo scorso e si conservano oggi nel Museo di Palazzo Ducale, invv. 679-680: S. L'Occaso, in *Museo*, p. 174, nn. 161-162. I due frammenti erano esposti alla mostra di Ravenna del 2014 dedicata alla storia delle tecniche di strappo e stacco: G. Marocchi, in *L'incanto* 2014, pp. 232-233, n. 74.

²² In tempi moderni, dopo la rapida guida di VOLTINI 1960, si deve a Giulio BORA (1976, pp. 57-65) il primo intervento che affronta nel complesso la decorazione della chiesa delle Sante Margherita e Pelagia, in relazione alla figura del committente, il vescovo umanista Marco Girolamo Vida, e alle sue posizioni teoriche in campo poetico. Ora si può fare affidamento sul volume del 2008 (*La chiesa* 2008; per gli affreschi in particolare: BORA 2008), che presenta abbondante materiale fotografico, pur se non sempre di qualità, e dedica particolare attenzione alle vicende conservative degli affreschi e alle diverse campagne di restauro condotte nei secoli, fondamentali per una valutazione corretta delle pitture nelle cappelle, oggi profondamente ammalorate (sul tema nello specifico: RODELLA 2008). Imprescindibili restano le foto Alinari realizzate intorno al 1915, prima dello strappo degli affreschi ad opera del restauratore milanese Francesco Annoni concluso nel 1918, che garantiscono una leggibilità ben superiore a quanto sia possibile vedere oggi davanti alle pitture. Il *corpus* grafico relativo all'impresa è ripercorso in *I segni* 1997, pp. 245-260. La vicenda, significativa sul piano metodologico e politico, di una delle copie tratte dalla scena della *Presentazione al Tempio*, la scena più fortunata di un ciclo fortunatissimo, è ripercorsa in TANZI 2004b, pp. 140-149. Dibattuta è la questione della paternità architettonica del rinnovamento dell'edificio, attribuita dalle fonti antiche allo stesso Giulio Campi (per tracce grafiche della sua attività come architetto: BORA 1981) ma che dovrebbe aver visto coinvolto, con ruoli e responsabilità nella relazione con i Campi difficili da specificare, anche Francesco Dattaro: FALIVA 2003.

²³ Per l'iscrizione in facciata: doc. 12.

a un bellissimo modello a matita nera del British Museum²⁴. Qui, tanto la costruzione prospettica della scena con la fuga leggermente asimmetrica delle colonne, quanto, soprattutto, i due astanti che da sinistra assistono alla scena – il più vicino all’osservatore con la testa nascosta dalla colonna che abbraccia, l’altro, nello spazio tra due colonne, con il braccio alzato in un gesto da retore – sono derivati puntualmente dalla *Modestia di Tiberio*, una delle tavole allestite da Giulio Romano e bottega per decorare la fascia inferiore del Camerino dei Cesari, sotto i ritratti degli *Imperatori* di Tiziano. Il dipinto non esiste più ma se ne recupera agevolmente l’aspetto grazie a un disegno di modello quadrettato di grande formato del Louvre²⁵. A differenza di quanto accade per le storie bibliche sulla volta, sulle quali si tornerà a breve, si tratta in questo caso di un’invenzione di Giulio Romano non divulgata a stampa e la cui pronta ricezione necessita se non proprio di una conoscenza diretta delle pitture, quanto meno di un accesso a materiali di prima mano.

A dimostrare la familiarità del cremonese con le soluzioni formali del Camerino dei Cesari sta del resto un ulteriore prelievo: il cavaliere di schiena sul primo piano della *Crocifissione* di Giulio Campi di collezione privata – una tavola di insolito formato verticale, dipinta probabilmente in tempi non distanti dalla grande pala di stesso soggetto in Santa Maria della Passione del 1560 – ricalca infatti con buona precisione, pur se sprovvisto di scudo, uno dei soldati a cavallo che ornavano le pareti del Camerino²⁶. È un’invenzione che ha, mi pare, un certo successo in pianura padana: se non vedo male, infatti, è alla base anche del cavaliere, più liberamente interpretato, nella *Crocifissione* di Sojaro, oggi nel Palazzo Comunale di Parma²⁷.

²⁴ Il rapporto tra il foglio e quanto resta degli affreschi è individuato dallo studioso fin da BORA 1976, p. 64, tavv. 25-26. Londra, British Museum, inv. 1941,1108.14, 518 x 389 mm, pietra nera e pastelli giallo e bianco, tracce di quadrettatura: G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 284-285 n. 2.6.14; G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 248-249, n. 75 (in entrambe le schede il numero d’inventario è sbagliato).

²⁵ Per il disegno di Giulio Romano al Louvre (Département des arts graphiques, inv. 3548, 511x420 mm, penna e inchiostro bruno): B. Talvacchia, in *Giulio Romano* 1989, p. 402. L’allestimento del Camerino dei Cesari si ricostruisce grazie alla *suite* di disegni di rilievo realizzata da Ippolito Andreasi per Jacopo Strada nel 1567-1568; in particolare, per il basamento della parete est, in cui era inserita la *Modestia di Tiberio*: Düsseldorf, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Fp 10874, 326 x 723 mm, penna e inchiostro bruno su matita nera. La derivazione è rilevata in BORA 1976, p. 64, tavv. 22b, 25; 2008, pp. 90-95, figg. 17-18, 20. Nel volume del 2008, nel saggio di RODELLA (2008, pp.178, 180-181), è anche riprodotta una copia seicentesca dell’affresco absidale di Giulio Campi, scoperta da Ugo BAZZOTTI (1990) nei depositi di Palazzo Ducale a Mantova. Non è l’unica copia dagli affreschi di Santa Margherita di antica provenienza mantovana: come giustamente rilevato da Stefano L’OCCASO 2015, p. 149, una *Crocifissione* nella basilica di San Martino a Treviglio riproduce in maniera piuttosto puntuale, anche nelle scenette sul fondo e solo comprimendo l’immagine, la stessa scena affrescata sull’arco trionfale di Santa Rita, con l’invenzione illusionistica bellissima del finto arazzo affisso al muro. A stare a SANTAGIULIANA, SANTAGIULIANA 1965, p. 299, la copia di Treviglio, pubblicata come di «anonimo di scuola veneta del sec. XVI» ma da collocare forse sullo scorcio del secolo se non più in là, proverrebbe «dalle Gallerie Ducali di Mantova, donata dal cav. Rodrigo de Penarojas», podestà a Treviglio negli anni Quaranta del Seicento. Mi chiedo se la fortuna mantovana del ciclo di Santa Margherita non possa essere in qualche modo da collegare al trasferimento, nella città gonzaghesca, di Antonio Maria Viani, allievo di Giulio Campi; per le notizie cremonesi sul pittore: GIULIANI 1997a.

²⁶ La tavola un tempo nel Camerino dei Cesari si conserva oggi al Musée des beaux-arts di Marsiglia (inv. 31). La *Crocifissione* di Giulio Campi, già in un’asta Sotheby’s a Londra del 23 giugno 1982 (lotto n. 60), era alla mostra cremonese del 1985: G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 140-141, n. 1.12.10. Su questo dipinto vale la pena segnalare la proposta, avanzata in forma dubitativa da SOLDINI 2007, p. 194, figg. 143-144, di riconoscere Ferrante Gonzaga nel cavaliere che indica la figura di Cristo. Se così fosse, non mancherebbero le conseguenze sul versante cronologico: TANZI 2008, p. 34, nota 12.

²⁷ Sulla tela, realizzata probabilmente per la chiesa di Sant’Anna a Piacenza tra il 1543 e il 1547: F. Voltini, in *I Campi* 1985, pp. 149-150, n. 1.13.1. La ripresa di Giulio Campi è però ben più aderente al modello di Giulio Romano rispetto a quella di Sojaro: è pertanto da escludere che la tela del pavese abbia fatto da tramite. Una figura simile ritorna anche in un bel foglio di grandi dimensioni in collezione privata (550 x 425 mm, penna, inchiostro acquerellato bruno, biacca) con *Cristo inchiodato alla Croce*, da datare almeno al settimo decennio e da dibattere tra Giulio e Antonio (*Disegni* 1985, p. s.n., n. 11): come segnalato da TANZI 2004b, pp. 129-130, cat. 99, è quasi identico a una tela della Pinacoteca Ala Ponzzone (inv. 137, 64 x 47,5 cm) che PUERARI (1951, p. 92, n. 138) aveva riferito a «Scuola di Vincenzo Campi» su suggerimento di Mina Gregori (si veda anche F. Paliaga, in *La Pinacoteca* 2003, p. 137, n. 99, come «Pittore lombardo»; ignora però il disegno). Ma il foglio, secondo TESTORI 1985, p. s.n., nonostante i rapporti con opere campesche «che sembrano “inchiodare” alla certezza, e, dunque, all’inamovibilità, continua a parlare una lingua così

Almeno in un caso, l'attività di Giulio Campi per la città dei Gonzaga è attestata dalle fonti: tra il 1552 e il 1553 gli sarà infatti affidata la realizzazione di una pala d'altare con *San Girolamo*, oggi perduta, destinata a uno degli altari del Duomo²⁸. La commissione è da calare nell'ambito del rinnovamento della basilica orchestrato da Giovanni Battista Bertani, il prefetto delle fabbriche ducali subentrato a Giulio Romano dopo la sua morte: si tratta di un momento di snodo per le vicende figurative della città e, più in generale, di un episodio la cui importanza è difficile sopravvalutare per la storia della Maniera in Valpadana²⁹. L'inclusione di Giulio Campi nella pattuglia degli artisti coinvolti – la parte del leone tocca in quell'occasione al drappello della *nouvelle vague* veronese, Paolo Caliari in testa – attesta la fama di cui Giulio Campi doveva godere in quel momento, anche lontano dal Torrazzo, e potrebbe suggerire una qualche familiarità già in essere con l'ambiente artistico mantovano. La città dei Gonzaga doveva apparire del resto, dopo la scomparsa di Giulio Romano e in assenza di figure locali di prima grandezza pronte a raccogliergli l'eredità, un promettente territorio di conquista per artisti forestieri in cerca di committenze di prestigio.

Le presenze mantovane di Giulio Campi però non si limitano certo alla sola pala per il Duomo: l'intervento dei fratelli cremonesi è stato infatti correttamente individuato in due differenti ambienti del palazzo fatto costruire da Francesco Aldegatti in Contrada dell'Unicorno. Francesco, figlio di Ludovico, era un ricco mercante di seta e tessuti, esponente di una famiglia strettamente legata alla corte ducale: il nome di Francesco, «superior artis setae», compare come testimone nel testamento di Isabella Boschetti, celebre amante del duca. Anche i fratelli di Francesco intrattengono rapporti con i Gonzaga: Girolamo è cameriere d'onore del duca Federico; l'altro fratello, Agostino, anche dedicatario di una novella di Bandello, agisce in almeno un'occasione come procuratore di Cesare Gonzaga, figlio di Ferrante. Si tratta insomma di una famiglia pienamente organica al potere gonzaghese ed è facile immaginare che anche le scelte sul piano della committenza dovessero uniformarsi ai modelli che andavano affermandosi nei cantieri ducali.

Nell'agosto 1544, Francesco Aldegatti, che ha acquistato nel gennaio di quell'anno i terreni su cui sorgerà il palazzo, presenta supplica per poter costruire uno scalone monumentale: il progetto prevedeva di sbordare dal filo della facciata e occupare parte del suolo stradale. Il permesso è prontamente accordato da Giulio Romano che agisce in questo caso come alto funzionario ducale, in qualità di prefetto delle strade, e non con il ruolo di progettista poi tramandato dalla letteratura artistica. Partono dunque intorno a questa data, agosto 1544, i lavori di costruzione del nuovo palazzo che dovrebbero essere conclusi entro il 1549 quando Francesco si trasferisce nella nuova residenza³⁰.

Nel 1988 Renato Berzaghi ha reso noto un ciclo di affreschi con gli *Amori di Giove* sopravvissuti, in condizioni conservative assai problematiche, in un ambiente di ridotte dimensioni

“piemontese” da ostinarci a pensare per lui una collocazione in ambito vercellese», al punto da vagheggiare la possibilità di un riferimento gaudenziano: «E allora umilmente chiediamo; e se il riferimento che lo fa porre in relazione al Campi fosse, a sua volta, riferito a un esemplare più antico cui ebbe a riferirsi anche il maestro del quale a bella posta tacciamo qui il nome?».

²⁸ Le notizie note sul *San Girolamo*, destinato alla cappella di patronato Cavriani, sono ripercorse da Marco TANZI (1992) che propone di riconoscere una traccia per il dipinto perduto in un cospicuo nucleo di dipinti cremonesi che offrono un'interpretazione simile del medesimo tema e che suggeriscono l'esistenza di un fortunatissimo prototipo (al censimento di copie e derivazioni raccolto da Tanzi si può aggiungere quanto segnalato in L'OCCASO 2012a, p. 56, nota 86). La partecipazione di Giulio Campi al rinnovamento degli altari del Duomo di Mantova è ricordata anche da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite* (VASARI 1550 e 1568, IV, p. 423).

²⁹ Uno sguardo di insieme sul cantiere del Duomo in BERZAGHI 1989, pp. 36-37; PERETTI 1998, pp. 44-50. Per stare all'ambito campesco, indicazioni importanti sul peso del rinnovamento degli altari del Duomo di Mantova per il percorso di Lattanzio Gambara sono in TANZI 1991b, p. 24. Sul fronte veronese, sono fondamentali le riflessioni in ROMANI 2014, pp. 18-19.

³⁰ Per la storia di Palazzo Aldegatti si può fare riferimento a BASSANI 2009; PORTIOLI 2013. Sugli Aldegatti, anche come committenti: FERRARI 2009.

al piano terra del palazzo³¹. Le scene affrescate sono tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio secondo una scelta iconografica, venata di allusioni erotiche, molto in voga a Mantova e non solo: valgano come esempi, nella sola città dei Gonzaga, gli esempi del Correggio con il ciclo oggi diviso tra Berlino, Roma e Vienna, e Giulio Romano nella sala di Psiche³². Gli affreschi si collegano in maniera puntuale a un cospicuo gruppo di disegni preparatori, radunati e riferiti a Giulio Campi fin dagli anni Settanta per merito di Philip Pouncey e sulla cui autografia campesca non sono mai stati avanzati dubbi³³.

Ma gli affreschi con gli *Amori di Giove* fanno parte di un più ampio progetto di decorazioni che interessa diversi ambienti del palazzo: un riesame complessivo dell'impresa è stato condotto, in tempi recenti, da Stefano L'Occaso che è tornato ad affrontare il problema spinoso della

³¹ BERZAGHI 1988 (si veda anche R. Berzaghi, in *Pittura* 1989, pp. 237-238, tav. 77), con acuta lettura stilistica e interessanti riflessioni sulla committenza e l'iconografia. Una menzione del ciclo, con rara riproduzione a colori dell'episodio di *Europa*, è in MARINELLI 1998, p. 28, fig. 4.

³² Ma raffigurazioni degli *Amori di Giove* saranno dipinte anche, su progetti di Giovan Battista Bertani tutt'altro che insensibili a fascinazioni bellifontane, sulla volta della Sala di Giove nella Rustica intorno al 1561: AGOSTI 1998b, p. 181, figg. 15-16; BERZAGHI 1998a, p. 57, fig. 7; TORDELLA 1998, pp. 327-328, FIGG. 17-23. Per il carattere erotico del tema iconografico: GINZBURG 1978.

³³ La ricostruzione del gruppo dei disegni preparatori, simili per tecnica e misure, è avviata da Philip Pouncey nel 1974 (comunicazione orale riportata in SHELL 1978, pp. 54-55, nota 13):

Giove e Callisto, già New York, Shickman Gallery, 165 x 251 mm, penna e inchiostro brutto, biacca: *Exhibition* 1966, n. 8; il catalogo riporta il parere di Pouncey in favore di Giulio Campi, «but also suggested the possibility of an attribution to the School of Fontainebleau»; il foglio è ritenuto da Giulio Bora una copia da originale di Campi, come segnalato in BERZAGHI 1988, p. 32. Un'altra versione dello stesso disegno, probabilmente copia antica, è passata in un'asta Christie's a Londra il 15 dicembre 1999 (lotto n. 5; 158 x 233 mm, penna, inchiostro bruno e biacca, tracce di matita nera; scritta «F. Parmisiano» nell'angolo inferiore destro).

Giove e Mnemosyne, Torino, Biblioteca Reale, inv. 16193, 155 x 225 mm, penna, inchiostro bruno, biacca, timbro della collezione Lagoy (Lugt 1710) e scritta moderna «Lelio» nell'angolo inferiore sinistro: BERTINI 1958, p. 42 n. 294, con attribuzione dubitativa a Lelio Orsi, poi rettificata da POUNCEY (1959, p. 297).

Giove e Astrea, New York, Metropolitan Museum, inv. 2003.86, 159 x 231 mm, penna e inchiostro bruno, rialzi a biacca, iscrizioni «Aestrit» e «Prospero» nell'angolo inferiore destro; già appartenuto a Sir Joshua Reynolds e Sir Thomas Lawrence, il foglio ha fatto parte della collezione dello stesso Philip Pouncey, venduta in un'asta Sotheby's a New York il 21 gennaio 2003 (lotto n. 10). Il disegno, già pubblicato con la corretta attribuzione in *Italian* 1969, p. 10, n. 20, pl. 45, era alla mostra del 1985 (A. Scotti, in *I Campi* 1985, p. 285, n. 2.6.12), presentato però erroneamente come *Giove ed Egina*.

Giove e Io, Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 990496, 148 x 213 mm, penna, inchiostro bruno, biacca, scritta sul verso «Julio Romano 4.3», forse di mano di William Gibson (1664-1702); schedato da POPHAM, WILDE 1949, p. 238, n. 380, come «copy from a characteristic composition by Giulio Romano». Una copia antica, di discreta qualità, si conserva al British Museum, inv. 1946,0713.356, 149 x 239 mm, penna, inchiostro bruno, biacca.

Giove e Antiope, Ginevra, collection Jean Bonna, 160 x 209 mm, penna, inchiostro bruno e biacca su tracce di matita nera: STRASSER 2010, pp. 104-105, n. 42. Dovrebbe trattarsi di un foglio autografo di Giulio Campi, preparatorio per una scena che non è stata però tradotta in pittura in Palazzo Aldegatti: è possibile facesse parte di un originale progetto, poi modificato. Del resto, come giustamente sottolineato da Berzaghi, il formato rettangolare dei disegni preparatori sembrerebbe suggerire che Giulio abbia elaborato i modelli prima di conoscere l'esatta conformazione dello stanzino di Palazzo Aldegatti dove le scene sono disposte in lunette, con l'inevitabile sacrificio di alcuni dettagli presenti nei disegni. Anche di questo foglio esiste una copia antica a Londra, British Museum, inv. 1946,0713.356, 157 x 236 mm, penna, inchiostro bruno, biacca, su matita nera, del tutto simile alla copia del *Giove e Io* appena ricordata per tecnica, formato e misure; i due fogli condividono anche una provenienza dalla collezione di Sir Thomas Phillipps. Senza conoscere i disegni di Windsor e Ginevra, Pouncey annetteva al gruppo le due copie del British, avvertendo però la disomogeneità qualitativa dei fogli.

A questo nucleo, riunito dallo studioso inglese fin dagli Settanta e poi accolto dalla letteratura successiva, si devono aggiungere:

Giove e Danae, Ginevra, collection Jean Bonna, 148 x 248 mm, penna, inchiostro bruno e biacca su tracce di matita nera, tracce di quadrettatura: STRASSER 2010, pp. 102-103, n. 41. Pubblicato da BORA 1988, pp. 17, 34, nota 9, tav. 44 (anche BORA 2007, p. 27, fig. 3), quando il disegno si trovava nella collezione di Thomas Le Claire ad Amburgo, è stato anch'esso restituito a Giulio da Pouncey.

Giove e Leda, Parigi, Hôtel Drouot, asta Audrap-Mirabaud del 9 dicembre 2016 (lotto n. 1), 148 x 253 mm, penna e inchiostro bruno, biacca.

L'ultimo foglio è, a quanto mi risulta, inedito alla bibliografia campesca.

decorazione del salone del palazzo³⁴. Sulle pareti dell'ampio ambiente, situato al piano nobile, sopra il portale principale, è dispiegata infatti una complessa decorazione che si presenta oggi come un intricato palinsesto. In un fregio che occupa la fascia più alta delle pareti, tutto intorno all'ambiente rettangolare, stanno raffigurazioni di Apollo e di figure allegoriche femminili; sono situate dentro illusionistiche nicchie all'antica, tanto simili a quelle inventate da Giulio Romano per la sala dei Cavalli in Palazzo Te o a quelle, reali, impiegate dall'artista nella decorazione del suo proprio palazzo. Ampi tendaggi dipinti coprono gli spazi tra una nicchia e l'altra e fanno da sfondo a grandi vasi di forme classiche che scandiscono lo spazio.

La fascia inferiore è occupata invece da un elaborato sistema di scalinate multicolore, a imitare diverse qualità di marmi, disposte a formare una serie di cavee concave: una soluzione decorativo-architettonica che ha alle spalle quanto inventato da Giulio Romano nel *Battesimo di Costantino* nell'ultima delle Stanze vaticane ma che sembra derivare, in maniera più diretta, dalle scalinate scenografiche approntate da Giorgio Vasari nella sala dei Cento Giorni, in Palazzo della Cancelleria a Roma³⁵. Proprio le scale diventano palcoscenico per le birbanterie di una torma di putti che, soli o a gruppetti, si dedicano alle più svariate attività, come insensibili alla solenne monumentalità delle architetture che li accolgono: chi litiga e si azzuffa menando possenti sculacciate, chi si dedica a un improvvisato concerto, chi, isolato, si rimira in uno specchio. Due putti sfoderano persino quelli che paiono, a tutti gli effetti, costumi da commedia dell'arte³⁶.

Se però le figure nelle nicchie palesano la mano di un artista di media qualità, fortemente influenzato dai modelli di Giulio Romano, che Stefano L'Occaso propone di riconoscere in Anselmo Guazzi, collaboratore di Giulio nei cantieri del Te e di Palazzo Ducale, la questione si complica per quanto riguarda i putti. Qui si distinguono almeno due mani all'opera in una decorazione stratificata: in più punti, l'impoverimento della superficie pittorica lascia emergere infatti uno strato più antico rendendo evidente come alcuni gruppi di putti debbano essere stati ridipinti, sovrapponendo un nuovo strato di intonaco e pittura a zone di affresco già realizzato³⁷. Se per i putti di qualità inferiore nessuno ostacolo impedisce di riconoscere all'opera lo stesso pittore di *Apollo* e delle *Muse* – ipoteticamente Anselmo Guazzi –, il secondo artista palesa una cultura diversa, ben più morbida e “emiliana” nella resa chiaroscurale degli incarnati, ben più felice nell'impaginare gli sfrenati contorcimenti dei bambini³⁸.

³⁴ L'OCCASO 2012a, pp. 55-64 (le nuove proposte attributive e cronologiche sono anticipate in L'OCCASO 2007, p. 79, nota 105). Prima dell'intervento di L'Occaso le pitture del salone portavano un riferimento a Ippolito Andreasi e una collocazione cronologica verso la fine del secolo più volte ribaditi da Chiara Tellini PERINA (1965, pp. 375-377, tavv. 262-263; TELLINI PERINA 1998, pp. 177-179, fig. 2; 2005, pp. 96-97, 107, gli ultimi due con riproduzioni a colori a doppia pagina) e accolti anche da Renato BERZAGHI 1998b, pp. 164-165.

³⁵ Il motivo della scala come principio ordinatore della composizione e come illusionistico tramite tra spazio reale e spazio dipinto gode del resto di una notevole fortuna intorno alla metà del secolo: basti pensare all'uso che ne fa Primaticcio nella Galleria di Ulisse o in invenzioni come la cosiddetta *Mascherata di Persepoli* (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 8568,), o alle soluzioni adottate, in anni non distanti, da Daniele da Volterra nella cappella Orsini in Trinità dei Monti e da Pellegrino Tibaldi nella cappella Poggi in San Giacomo a Bologna. Forse proprio per il tramite di Tibaldi, il motivo riscuote successo a Milano, anche in anni più avanzati: valgano gli esempi di una delle ante d'organo dipinte da Giuseppe Meda per il Duomo o della *Circoncisione* dello stesso Antonio per la chiesa di San Marco a Milano, oggi a Napoli (doc. 351).

³⁶ La complessa natura di palinsesto delle pareti invita a qualche cautela nella considerazione dei putti in maschera che, come facilmente si rileva anche ad occhio nudo, sono dipinti su una zona che nasconde una più antica stesura. Se però spettassero davvero alla campagna decorativa di metà Cinquecento, rappresenterebbero, come evidenziato da L'OCCASO 2012a, pp. 57-59, una delle più antiche testimonianze figurativa di costumi da Commedia dell'Arte.

³⁷ La sovrapposizione di differenti strati di pittura e la presenza di almeno due diverse mani nei putti sono rilevati fin da PERINA 1965, pp. 376-377. In linea di massima sembrano spettare alla mano più debole (Anselmo Guazzi?) i putti isolati sotto le nicchie con le figure allegoriche, mentre paiono campeschi i gruppi di putti in corrispondenza dei vasi. Ma non mancano eccezioni: il putto che si specchia, pur isolato, è certamente campesco.

³⁸ L'OCCASO (2012a, pp. 71-74) si spinge anche a ipotizzare un'ulteriore suddivisione del lavoro: potrebbe spettare a Pompeo Pedemonte, di cui è nota un'attività come scenografo a partire dal sesto decennio, l'invenzione della sequenza di scalinate concave e convesse. Al di là della proposta, che mi pare difficilmente verificabile, si può segnalare che

Soccorre a questo punto un disegno del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi che presenta, sul verso, studi di mani e teste, correttamente messi in relazione da Maria Luisa Ferrari, fin dagli anni Settanta, con il *Cristo davanti a Caifa* destinato all'oratorio di Torre Pallavicina: un'opera certa e documentata di Antonio Campi³⁹. Sul *recto* del foglio compare invece il modello a matita nera, delimitato in un riquadro ben definito e quadrettato, per una scena di rissa tra sei bambini alati in piena baruffa. I confronti con alcuni dei putti del fregio Aldegatti è immediato: ben tre dei monelli sul foglio fiorentino – i due impegnati a sculacciarsi a sinistra e quello di schiena, a destra, con la gamba alzata in un'involontaria parodia di un passo marziale – ritornano puntuali sulle scalinate dipinte di Palazzo Aldegatti⁴⁰. E una volta identificato questo primo rapporto, diventa gioco facile montare ulteriori confronti con opere certe del repertorio campesco: uno dei putti Aldegatti ricompare, molto più vestito, nella sala a pian terreno della villa di Adalberto Pallavicino a Torre Pallavicina; un altro, addormentato e riverso all'indietro, si scopre in controparte nel fregio di San Sigismondo all'altezza della terza campata. Nella chiesa cremonese, peraltro, a dimostrare l'omogeneità dei materiali, ricompaiono i due bambini che nel foglio fiorentino erano impegnati a tirarsi i capelli, assenti invece a Mantova⁴¹. Persino il putto alle prese con lo specchio può suggerire qualche parentela con un dettaglio della decorazione di Palazzo Maggi a Cadignano: qui, però, a rimirarsi è un cane⁴².

Sulla base di queste corrispondenze puntuali con il repertorio dei Campi, è dunque possibile ipotizzare come soluzione più semplice e logica del problema che i fratelli cremonesi siano all'opera in prima persona anche nel salone di Palazzo Aldegatti, chiamati a completare – e in alcune zone rifare – una decorazione rimasta incompiuta. Difficile esprimersi in merito alla precisa attribuzione alla mano dell'uno o dell'altro fratello Campi, anche considerate le condizioni infelici della superficie pittorica e la natura dell'intervento, a integrazione di una decorazione da altri impostata. I riscontri puntano tutti su opere di Antonio cui spetta senz'altro il disegno degli Uffizi ma, in assenza di ulteriori informazioni, sarà forse più saggio sospendere il giudizio e considerare l'opera come un impegno della “bottega Campi”.

Approdato a queste conclusioni, Stefano L'Occaso si spinge oltre: se davvero il primo responsabile della decorazione è Guazzi, viene immediato immaginare che i Campi siano subentrati a seguito della morte di Anselmo, nel gennaio del 1553, cioè in prossimità dell'attività certa di Giulio Campi per il Duomo di Mantova. Un'ipotesi che, per quanto sfornita di appoggi certi, non trova ostacoli nel percorso dei Campi: come visto, i riferimenti per il repertorio di putti sfoggiati nel salone cadono tutti dentro gli anni Cinquanta⁴³.

esiste, ma molti anni più tardi, una traccia documentaria che lega Antonio Campi e Pompeo: doc. 354. È, in ogni caso, un tassello della fortuna mantovana di Antonio.

³⁹ FERRARI 1974c, pp. 322-323, figg. 202-203. Per le tele destinate all'oratorio di Torre Pallavicino, si veda doc. 230.

⁴⁰ Il rapporto tra gli affreschi Aldegatti e il foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 1636 Orn, 195 × 266 mm, matita nera, quadrettato, su carta cerulea; sul *recto*, in basso, iscrizione in grafia antica «Julio Campi Cremonese») è rilevato, su segnalazione di Mario Di Giampaolo, in TANZI 1999b, pp. 130-132, n. 78, che però, pur rilevando la problematicità dell'attribuzione ad Andreasino per le pitture murali, non si sbilancia in favore di un diretto riferimento campesco. Alcuni anni più tardi, lo stesso TANZI (2005, pp. 119-123, figg. 3-4; il ritrovamento era anticipato in TANZI 2004b, p. 158, nota 61) ha pubblicato una piccola tempera su tela di collezione privata (86,5 × 71 cm) che traspone in pittura, con notevole precisione, la *Zuffa di putti* del disegno degli Uffizi: dovrebbe trattarsi, pur nell'impovertimento della superficie pittorica, di un autografo di Antonio di raffinata e festosa invenzione per il quale lo studioso propone un'interpretazione iconografica sul tema dello scontro di Eros e Anteros e una cronologia agli anni Cinquanta, in prossimità delle lesene di San Sigismondo e dei putti affrescati nella sala inferiore di Torre Pallavicina.

⁴¹ Un'immagine del dettaglio da San Sigismondo in FERRARI 1974b, fig. 106.

⁴² Per le imprese di Torre Pallavicino, San Sigismondo e Cadignano, tutte da scalare dentro il sesto decennio, si veda il *Capitolo II.4*.

⁴³ Non si può però fare a meno di rilevare un problema che pone qualche difficoltà alla ricostruzione della questione fin qui prospettata: la distanza cronologica che corre tra gli affreschi di Palazzo Aldegatti, cui si lega il *recto* del disegno degli Uffizi, e le tele destinate all'oratorio di Torre Pallavicina, non ancora compiute in un documento del 1575 (doc. 230), cui rimandano incontrovertibilmente gli studi sul *verso*. Due mi paiono le strade percorribili per affrontare l'incongruenza: o ipotizzare il caso di un foglio utilizzato sulle due facce a distanza di circa un ventennio (e non sarebbe un caso isolato: *Introduzione*); o immaginare che il modelletto per la *Zuffa* sia stato assemblato in prossimità delle tele

Una collocazione cronologica in apertura del sesto decennio ben funzionerebbe peraltro, pur nella penuria di notizie documentarie sui tempi del cantiere, con le poche informazioni certe relative alla storia costruttiva del palazzo: solo nel 1549 Francesco Aldegatti si trasferisce nella nuova residenza di contrada dell'Unicorno e non è inverosimile immaginare che solo a partire da quel momento, chiusi i cantieri edili, sia partita la campagna decorativa del palazzo.

Si pone a questo punto il problema della cronologia dell'altro ambiente decorato dai Campi – in quel caso certamente Giulio – in Palazzo Aldegatti. La valutazione delle pitture con gli *Amori di Giove* è resa assai difficoltosa dalla rovina conservativa in cui versano gli affreschi, sostanzialmente illeggibili per quanto riguarda la pittura. Per orientarsi sul piano stilistico, è dunque necessario far riferimento al corposo nucleo di disegni relativi. Già nel 1974, avviando la ricostruzione del gruppo, Philip Pouncey proponeva una collocazione cronologica nella seconda metà degli anni Quaranta, in prossimità degli affreschi nella chiesa cremonese di Santa Margherita⁴⁴. Certamente, la forte componente mantovana che segna i fogli, l'insistenza ornamentale che attorciglia i panneggi, sono dati che trovano facile riscontro sulle pareti di Santa Margherita e che non compaiono prima di quel momento nella produzione di Giulio.

Mi pare però che, anche fatta salva la differente destinazione delle due imprese – religiosa, pubblica e classicheggiante in Santa Margherita; privata, profana ed erotica in Palazzo Aldegatti –, il confronto tra i modelli per i due cicli palesi un punto di stile leggermente differente. Consapevole di muovermi su un terreno fragile, i fogli per l'impresa mantovana sembrano dichiarare una più ricercata sensibilità decorativa nel comporre sul piano le figure: abbandonato ogni sfondamento in profondità, anche le più complesse torsioni anatomiche sono felicemente riportate sulla superficie, disponendo le figure in modo che si offrano alla più elegante resa lineare e disegnativa. Si prenda in considerazione per esempio la languida *Leda* per Palazzo Aldegatti: impossibile trovare nei sublimi modelli per Santa Margherita, da annoverare tra gli apici della produzione grafica di Giulio, una maniera simile per risolvere la posizione seduta della figura, forzando il bacino a una torsione innaturale allo scopo di allungare il corpo sul piano del foglio – e del muro – in modo da offrirne la massima resa bidimensionale, rifuggendo ogni scarto disegnativo e ogni abbreviatura prospettica. O si veda la posizione di *Io* nel modello di Windsor: in spregio a qualsiasi criterio di naturalezza, il corpo è articolato in modo che i quattro arti si dispongano sulla superficie a disegnare una complessa figura a stella mentre il profilo del viso, in una torsione impossibile, è ruotato di 180 gradi rispetto alla punta dell'alluce. Si tratta di schemi compositivi sul piano già sperimentati da Giulio Romano, ma interpretati ora rifuggendo spezzature e scarti disegnativi tanto tipici del Pippi⁴⁵. Gli snodi anatomici sono mascherati da un ammasso di panneggi o da una acconciatura elaborata, e l'effetto complessivo, lontano ormai dal ritmo sincopato ed energico di Giulio Romano, è di ricercata eleganza: ciò che conta è l'effetto decorativo ricreato sul piano. Ben diverse sono le figure accucciate o sedute nei modelli per la *Trasfigurazione* o per la *Resurrezione di Lazzaro* di Santa Margherita, entrambi nelle collezioni reali di Windsor: qui i corpi – il Lazzaro, per esempio, o l'apostolo a destra nella *Trasfigurazione* – sviluppano in profondità e le gambe si schiacciano, per effetto degli scorci, senza la preoccupazione di disegnarsi sul piano in ossequio a un astratto ritmo ornamentale⁴⁶.

per Torre Pallavicina, rimontando invenzioni che, approntate nel corso degli anni Cinquanta, erano poi rimaste nel patrimonio della bottega di Antonio. In questo secondo caso, chiaramente, lo spostamento cronologico all'ottavo decennio dovrebbe interessare anche la teletta pubblicata da Marco Tanzi, e a me nota solo in fotografia, che dal modello degli Uffizi deriva direttamente. A riprova della lunga tenuta dei modelli all'interno della bottega campesca, in ogni caso, si può aggiungere che il dettaglio con i due putti che si sculacciano compare anche in una delle lesene dipinte accanto ai passaggi tra le cappelle in San Paolo Converso a Milano, come segnalato da CIRILLIO, GODI 1975, p. 19.

⁴⁴ La datazione di Pouncey (comunicazione orale riportata in SHELL 1978, pp. 54-55, nota 13) è condivisa da BERZAGHI 1988. A una data «circa 1545» pensa BORA 2008, p. 75.

⁴⁵ Si veda alla nota 20.

⁴⁶ Windsor, The Royal Collection: *Resurrezione di Lazzaro*, inv. RCIN 991118, 815 × 525 mm, pietra nera e bianca, quadrettato; *Trasfigurazione*, inv. RCIN 991119, 805 × 527 mm, pietra nera e bianca, quadrettato.

Se nei disegni per Santa Margherita si percepisce ancora il peso della lezione parmigianinesca – si veda per esempio il pastore sulla destra nel modello per l'*Adorazione del Bambino* al British Museum – i fogli per Palazzo Aldegatti sembrano dimostrare la ricezione, profonda e intelligente, di modelli nuovi che dichiarano la propria dipendenza dal supremo senso decorativo delle invenzioni messe a punto da Primaticcio per Fontainebleau⁴⁷. Proprio la maggior attenzione a Primaticcio parrebbe spingere le imprese Aldegatti un poco più avanti nella storia dell'artista, a valle dell'impresa di Santa Margherita e a valle anche delle tempere bresciane, dove il problema del confronto con la tessitura decorativa primaticcesca non si pone ancora con questa forza. Del resto, come ben chiarito da Vittoria Romani, il 1550 è un momento chiave per la ricezione in Nord-Italia del linguaggio di Primaticcio, impegnato proprio quell'anno in un viaggio padano che prevede anche una sosta milanese per incontrare Leone Leoni: intorno a questo soggiorno si addensano per tutta la pianura le reazioni degli artisti ai modelli del grande bolognese⁴⁸. Per questa ragione una data già dentro agli anni Cinquanta, magari da agganciare alla commissione del *San Girolamo* che rimane l'unico appiglio mantovano sicuro e solido, pare la più verosimile; e lo stanzino con gli *Amori di Giove* finisce così per riavvicinarsi alle pitture realizzate nel salone, per le quali una data simile è stata argomentata per altre vie.

Ciò che conta, in ogni caso, più che specificare ad anno la datazione degli affreschi in mancanza di riscontri oggettivi, è sottolineare come la ricezione decisa dei modelli primaticceschi segni una svolta nel percorso di Giulio da collocare forse già dentro il sesto decennio: un'osservazione che ha ricadute non indifferenti, come si vedrà, anche nel percorso di Antonio, assumendo che i due fratelli, almeno fino al settimo decennio, procedano in parallelo, pur con differenti specifiche individuali, nel rinnovare i propri riferimenti stilistici. È un'assunzione che può apparire astratta ma che recupera immediata concretezza se calata nella pratica operativa di una bottega condivisa in cui gli aggiornamenti dell'orizzonte culturale passano attraverso l'acquisizione di materiali – disegni, stampe e così via – che diventano parte del patrimonio comune.

Anche gli affreschi realizzati in Palazzo Aldegatti rischiano insomma di cadere a valle della commissione per le tele bresciane, troppo tardi per fare da sfondo all'incontro con Cristoforo Sorte e giustificare la procura del 1549. È necessario dunque un ulteriore tassello – decisivo – per stringere il fuoco sui rapporti tra Giulio e il veronese, il problema da cui questa lunghissima digressione mantovana ha preso le mosse.

Come già ricordato, il passo delle *Osservazioni nella pittura* ha permesso di individuare con buona certezza un esempio almeno dell'attività mantovana di Cristoforo: la volta affrescata con un loggiato illusionistico, sorretto da colonne tortili in scorcio e aperto verso il cielo, nella sala a piano terreno della Rustica, l'edificio che chiude sul lato meridionale il cortile “della Mostra” – questa la denominazione cinquecentesca, oggi “della Cavallerizza” – in Palazzo Ducale⁴⁹. Un'analisi più attenta delle pitture del soffitto dovrebbe permettere, pur nella rovina conservativa, di riconoscere l'intervento di almeno due diverse mani all'opera nella realizzazione delle figure angeliche che popolano l'architettura illusionistica ricordata nelle *Osservazioni*. Com'è stato proposto, il pittore di qualità più sostenuta attivo nella sala della Rustica ha buone probabilità di essere identificato

⁴⁷ La componente primaticcesca degli affreschi con gli *Amori di Giove* è rilevata già da BERZAGHI 1988, p. 34, che si interroga su quali possano essere i tramiti, e da Vittoria ROMANI 1997, p. 9, nota 23.

⁴⁸ WARDROPPER 1983; ROMANI 1997, pp. 60-62. Per una precisazione sulle date del viaggio, tra maggio e settembre del 1550, a partire da una lettera di Anna d'Este: CORDELLIER 2010. Il passaggio da Milano e l'incontro con Leone Leoni si ricavano da una lettera spedita dall'artista al Granvèlle: FERRARINO 1977, p. 62; per un approfondimento sui rapporti con lo scultore aretino, che riguardano i calchi che Primaticcio avere eseguito a Roma: BOUCHER 1981. Si noti che frequentare casa di Leone Leoni, nel 1550, significa entrare in relazione con un contesto, legato alla corte di Ferrante Gonzaga, non troppo distante da quello di Bernardino Campi, con cui Antonio collabora, a Milano, proprio intorno al 1550.

⁴⁹ Per uno sguardo complessivo sull'edificio, la cui costruzione è avviata intorno al 1538-1539: P.N. Pagliara, in *Giulio Romano* 1989, pp. 418-423. Il loggiato dipinto riprende, con effetto di amplificato illusionismo, il motivo della colonna tortile che caratterizza la facciata della Rustica verso il cortile.

proprio in Giulio Campi⁵⁰. Colpisce infatti al primo sguardo il carattere non strettamente mantovano degli angeli che svolazzano tra le colonne scorciate del loggiato arioso dipinto da Cristoforo Sorte: altri sono i riferimenti che bisogna chiamare in causa, tra il Pordenone di Cortemaggiore, le lesene di Camillo Boccaccino in San Sigismondo o i tanti putti affrescati da Niccolò dell'Abate, per esempio nella Rocca di Soragna o in Palazzo Poggi a Bologna. E sono molteplici i confronti puntuali che è possibile montare con opere certe di Giulio Campi: si provi ad accostare qualcuno dei putti seduti sulle balaustre a quelli che tengono compagnia ai *Profeti* e ai *Dottori della chiesa* nei transetti di San Sigismondo; o qualcuno dei putti in volo con quelli che, sempre in San Sigismondo, sulla volta trasportano in cielo gli strumenti della Passione; o ancora, qualche anno dopo, con quelli in gloria nell'abside di Santa Margherita.

Del resto, la conoscenza approfondita dell'ambiente della Rustica che deriverebbe da una diretta partecipazione di Giulio all'impresa, ha conseguenze ben rilevabili nella storia dei Campi. Proprio l'espedito illusionistico-prospettico della colonna tortile scorciata, messo a punto in quest'occasione da Sorte sotto la guida di Giulio Romano, diventerà un marchio di fabbrica per i Campi, ogni qual volta si troveranno a fare i conti con un problema di architettura dipinta: lo userà Giulio in una prima idea, poi abbandonata, per la *Pentecoste* di San Sigismondo nel 1557 e di nuovo nel progetto per il catino absidale di Sant'Abbondio, compiuto da Giovan Battista Trotti detto il Malosso dopo la morte di Giulio; Antonio per la sagrestia di San Pietro al Po a Cremona nell'ottavo decennio; Antonio insieme a Vincenzo per la decorazione di San Paolo Converso a Milano, addirittura negli anni Ottanta⁵¹.

Mancano purtroppo notizie documentarie sicure per fissare con precisione la cronologia dei lavori nella sala della Rustica. Se è buona la testimonianza di Sorte, la commissione dovrebbe rimontare ancora al duca Federico II, morto nel giugno del 1540, ma nulla esclude che i lavori si siano poi protratti per qualche anno. Nell'edificio di certo si lavorava ancora nel 1543 come attestano alcuni pagamenti che vedono coinvolto, tra l'altro, il solito Anselmo Guazzi: rischia di diventare un *relais* tra le presenze mantovane dei Campi⁵².

A rimettere in fila, come si è provato a fare, le interferenze certe o probabili dei Campi con il contesto mantovano ci si rende facilmente conto che il rapporto dei pittori cremonesi con quanto veniva elaborato nella città dei Gonzaga è profondo e di lunga durata⁵³. La comparsa del nome di Cristoforo Sorte nella procura del 1549 finisce per diventare una chiave con cui affrontare il

⁵⁰ La proposta di riconoscere la mano di Giulio Campi nella Rustica è il frutto collettivo di un sopralluogo compiuto, nel settembre del 2009, da un gruppo di studiosi: Giovanni Agosti, Stefano L'Occaso, Daniela Sogliani, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi. L'agnizione è stata poi segnalata a stampa in TANZI 2009b, p. 48, nota 60 e più diffusamente esposta da Stefano L'OCCASO 2012a, pp. 65-71. L'attribuzione a Giulio Campi è accolta in forma dubitativa da ADORNI 2011, p. 19, nota 16, fig. 15. Un'immagine degli affreschi compariva nel catalogo della mostra su Giulio Romano del 1989: *Giulio Romano* 1989, p. 385.

⁵¹ Il primo progetto per la *Pentecoste* di San Sigismondo è restituito da un foglio dell'Accademia Carrara di Bergamo, (inv. 1236, 168 × 162 mm, penna) identificato e calato nel *corpus* dei disegni noti relativi alla *Pentecoste* di San Sigismondo da BORA 1974, p. 60, tav. 63a; si vedano anche G. Bora, in *Grafica* 1982, pp. 23-26, n. 11, con osservazioni sul rapporto tra il foglio e le teorizzazioni di Sorte; M. Zlatohlávek, in *I segni* 1997, p. 272, n. 94, da cui si ricava ulteriore bibliografia. Uno studio di una colonna tortile, passato in un'asta Finarte del 25 ottobre 1988 con attribuzione a Bernardino Campi, è stato assegnato a Giulio da BORA 1991, p. 278, fig. 7.

⁵² Vale forse la pena segnalare che il principale sodale di Anselmo nelle imprese mantovane, Agostino Mozzanica, è stato tentativamente identificato da Rossana SACCHI (2005, p. 142) con un «Augustino pictore», coinvolto da Massimiliano Stampa nel 1531 nella decorazione del Castello di Milano: un contesto non estraneo alle frequentazioni di Giulio Campi che proprio intorno alla casa di Massimiliano sembra avere stretto rapporti professionali di qualche conto. Per esempio, risale probabilmente proprio alle frequentazioni del *côté* Stampa l'incontro con lo scultore Giulio d'Oggiono che nel 1556 sosterrà la candidatura del Campi per la pittura delle ante del Duomo di Milano: ALLEGRI 2016-2017, pp. 57-58; doc. 72.

⁵³ Non va poi dimenticato che i figli di Giulio Campi si trasferiranno a Mantova, dove Galeazzo, avviato alla mercatura dal padre (*Regesto* 1985, pp. 463-464, n. VI.107), sarà in rapporti documentati anche con Ippolito Andreasi: *Novità* 1997; TELLINI PERINA 2004. Un nucleo di documenti relativi al mercante Galeazzo Campi di Giulio si conserva nell'Archivio Picenardi presso la Biblioteca Trivulziana di Milano.

problema dei rapporti mantovani dei Campi e riconfigurare almeno due distinti momenti di attività di Giulio a Mantova⁵⁴.

Il primo, probabilmente all'inizio degli anni Quaranta, è legato alla decorazione della camera nella Rustica, e vede il cremonese attivo in Palazzo Ducale in un'impresa che dipende direttamente dalla onnipresente regia di Giulio Romano⁵⁵. In quest'occasione Campi ha modo di frequentare i cantieri che fanno capo al Pippi e assorbirne, in presa diretta, il linguaggio figurativo: basta attraversare il cortile e, dalla Rustica, ci si ritrova nell'appartamento di Troia. Qui, nel Camerino dei Cesari, faceva mostra di sé la *Modestia di Tiberio* citata puntualmente, a data 1547, nell'abside di Santa Margherita. Proprio nel cantiere della chiesa cremonese, dove Giulio Campi si trova per la prima volta a sovrintendere a un'impresa di decorazione organica e complessa, i modelli mantovani daranno in maniera matura i loro frutti; e non è un caso che il cantiere segni, nel percorso del cremonese, un cambio di rotta in direzione mantovana a chiusura di una stagione – quella delle pale d'altare della prima metà del decennio – più fortemente indirizzata verso Parmigianino e Bologna.

Il secondo, imperniato sulla pala dipinta per il Duomo nel 1552-1553 che dovrebbe attirare cronologicamente anche le imprese di Palazzo Aldegatti, si comprende con più facilità tenendo conto della precedente attività in Palazzo Ducale e dei rapporti lì intessuti: morto Giulio Romano, il Campi poteva presentarsi a Mantova forte della propria reputazione come artista autonomo ma non estraneo al mondo gonzaghesco e inserirsi in giri di committenza strettamente legati alla corte⁵⁶.

⁵⁴ Non si può fare a meno, a questo punto, di evocare il problema della pala con la *Madonna con il Bambino e i Santi Cosma e Damiano* che si conserva a Mantova in Santa Barbara, tradizionalmente riferita ad ambito giuliesco e avvicinata a Benedetto Pagni: BOLOGNA (1953, pp. 48-49, nota 1) ha suggerito di riferirla ad Antonio Campi «intorno al 1570». Si tratta di una proposta assai poco discussa in letteratura: solo CIRILLO, GODI (1982, p. 12, fig. 8) accolgono l'attribuzione e suggeriscono una collocazione cronologica verso la metà degli anni Cinquanta (un cenno al problema è anche in TANZI 1999b, p. 132. In verità l'impaginazione del dipinto parrebbe rimandare a una cultura più arcaica: per stare nel mondo campesco, il confronto più adeguato, come già visto da Bologna, è con la pala di Giulio del 1527 per San Nazaro, oggi in Sant'Abbondio (G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 132-133, n. 1.12.1); il Santo con il libro, in particolare, replica abbastanza da vicino il San Celso inventato da Giulio. Si si volesse accogliere il riferimento ad Antonio bisognerebbe allora immaginare probabilmente una collocazione molto alta, in anticipo anche sulla pala Piperari. Se pure un sentore cremonese è indubbio, fatico a convincermi che si tratti davvero di un dipinto di Antonio, e mancano, in ogni caso, confronti stringenti per confermare l'ipotesi. È una questione aperta, in attesa che emergano nuovi elementi: i tentativi messi in campo per ora sono andati a vuoto.

⁵⁵ A questo primo momento mantovano potrebbero essere da legare i bellissimi disegni con lavori agricoli del Louvre, riferiti al cremonese da Philip Pouncey (Département des arts graphiques: *Tosatura delle pecore*, inv. 8639, 209 × 311 mm, penna, inchiostro bruno, tracce di matita nera, bianca; *La semina*, inv. 8800, 206 × 305 mm, penna, inchiostro bruno, tracce di matita nera, bianca: una scheda in *The achievement* 1985, p.s.n., n. 10). I fogli, che dichiarano una miscela di estrema raffinatezza tra Giulio Romano e Parmigianino, sono stati più volte accostati da Bora all'ingresso di Carlo V a Cremona nel 1541 (BORA 1976, p. 68, nota 13; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 285, n. 2.6.29; ancora in *I segni* 1997, p. 227, dove è segnalata anche una copia antica del disegno con la *Tosatura*: sta al Museo di Lisbona e porta un'attribuzione a Benedetto Pagni, a rimarcare il sapore mantovano dei fogli); per quanto certamente vicini, dal punto di vista stilistico, ai disegni relativi agli apparati trionfali, difficilmente, per ragioni iconografiche, potranno avere a che fare con gli archi effimeri approntati per l'arrivo dell'imperatore: non pare da accettare infatti l'idea che rappresentino *Storie del vello d'oro*, come proposto da Bora. A «lavori agricoli» pensa Marco TANZI (2004a, p. 13, fig. 2) che rimarca la qualità sostenutissima dei fogli. Più facile immaginarli legati alla decorazione ad affresco di un ambiente o di una facciata. È solo una suggestione, ma il tipo di soggetti ben si sarebbe adattato alla decorazione di qualche sala nella Rustica: un ciclo di Mesi, iconograficamente compatibile, sarà affrescato all'interno della palazzina, a partire da progetti di Giovanni Battista Bertani, intorno al 1560: BERZAGHI 1998a, p. 57, figg. 2a-2n.

⁵⁶ Al dossier dei rapporti con Giulio Romano è da aggiungere anche la *Cena in Emmaus* campesca, probabilmente copia da un originale perduto di Giulio Campi come crede anche Alessandro Ballarin, già appartenuta alle collezioni di Carlo Scarpa e Aldo Noseda: il dipinto riproduce con una certa precisione uno degli arazzi della Scuola nuova realizzati dalla bottega di Raffaello dopo la sua morte e, in maniera anche più puntuale, un disegno, forse preparatorio per l'arazzo e da riferire a Giulio Romano, che si conservava, alla fine del Settecento, nella collezione di John Udney, console inglese a Venezia, dove viene riprodotto in incisione da Conrad Metz: MOMESSO 2007, pp. 186-187, n. 70. Un'altra replica dal medesimo prototipo, di qualità più scadente, si conserva in collezione Borromeo all'Isola Bella; ha goduto, nel corso dell'Ottocento, anche di una incredibile attribuzione a Caravaggio: A. Morandotti, in *Collezione* 2001, pp. 267-268, n. 74. Alcuni disegni preparatori per il dipinto già Scarpa – o meglio: per il prototipo da cui il dipinto Scarpa deriva – sono stati pubblicati da Giulio BORA (1988, pp. 19-20, tavv. 53-54), con una significativa collocazione cronologica in

Ne deriva la necessità di articolare in maniera più dettagliata il registro degli aggiornamenti su Mantova: i modelli giulieschi intervengono in diversi momenti, e con diverse declinazioni, nel percorso dei Campi⁵⁷. Del resto, Mantova e Cremona distano non più di una settantina di chilometri. Allo stesso modo, e ribaltando la prospettiva, occorre riflettere su cosa, all'interno dell'immensa produzione di Giulio Romano, potesse attirare di volta in volta l'attenzione di pittori forestieri come i Campi. Troppo spesso infatti, ancora oggi e nonostante i molti progressi compiuti nella definizione dell'evoluzione di Giulio Pippi dopo il suo approdo in Valpadana, si tende ad affrontare monoliticamente il problema del dialogo con gli artisti del Nord Italia.

Invece, per esempio, il modo in cui, all'aprirsi degli anni Quaranta, Giulio Campi si appropria di singole soluzioni figurative giuliesche, declinando secondo diverse inflessioni dialettali un repertorio di forme e invenzioni mantovane prelevate dalle stanze più tarde dentro Palazzo Te (camera dei Venti, camera dell'Imperatore, loggia di Davide: tutte decorate in ogni caso già nel quarto decennio), è ben diverso dal linguaggio, decorativamente capzioso, di certi dettagli di Santa Margherita dove i prelievi puntano piuttosto già all'appartamento di Troia. E altra cosa ancora è il linguaggio sfoderato in Palazzo Aldegatti: tramontata la felice tirannia di Giulio Romano, Mantova è in primo luogo una prospettiva da cui guardare verso Fontainebleau.

Il caso dei Campi dimostra chiaramente come la ricezione di Giulio Romano fosse selettiva e a interessare un artista del Nord Italia, all'altezza del quinto decennio, fossero ormai, in primo luogo, le soluzioni linguistiche "manieriste" (si passi il termine, da intendere *à la* Shearman) pienamente dispiegate nell'appartamento di Troia in Palazzo Ducale e non la magniloquente sintassi postclassica della sala di Psiche o l'ardita soluzione spaziale immersiva e illusionistica della sala dei Giganti. Ancora a tanti anni di distanza, nel presbiterio di San Paolo Converso, Antonio Campi si troverà, non a caso, a citare proprio un dettaglio dalla sala di Troia⁵⁸. Del resto, se si va alla ricerca di una notizia certa con cui agganciare la presenza di un pittore cremonese nei cantieri mantovani, bisogna ricorrere a Bernardino Campi e a quanto, con una precisa e significativa indicazione cronologica, racconta Alessandro Lami del suo soggiorno accanto a Ippolito Costa: «nel tempo appunto, che Giulio Romano sopra i cartoni de suoi disegni faceva dipingere da Rinaldo Mantovano, e Fermo Ghisoni nel Castello di Mantova l'histoire Troiane»⁵⁹.

prossimità delle tele di Brescia, e collegati al dipinto da Marco Tanzi, in *Disegni* 1989, p. 84. Sul fronte dei contatti di Giulio Campi con la scena artistica della città gonzaghesca si potrà infine ricordare che le uniche due stampe di traduzione ad oggi note da opere di Giulio sono realizzate da incisori mantovani: la *Cena in casa di Simone*, tradotta a bulino da Diana Scultori nel 1575, a partire da un'invenzione di Giulio mai realizzata in pittura ma che sarà alla base dell'affresco di Antonio in San Sigismondo nel 1577 (F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 330-331, n. 3.16); il *Riposo durante la fuga in Egitto* dalla pala di San Paolo a Converso a Milano è inciso da Giorgio Ghisi nel 1578 (F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 327, n. 3.12; una disamina dei rapporti tra dipinto, stampa e disegni relativi in: DE KLERCK 1997, pp. 60-71; si veda anche AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 21-22). Entrambe le stampe sono realizzate però dopo la morte dell'artista.

⁵⁷ Un buon esempio in questo senso è l'articolata ricostruzione offerta da Alessandra PATTANARO (1999, pp. 82-89) del dialogo intessuto con Giulio Romano da un altro grande padano, Girolamo da Carpi, tra quarto e quinto decennio (si veda anche, per i rapporti di Giulio Romano con Ferrara, PATTANARO 2011). Ma un discorso simile si potrebbe fare, a date un poco più alte, a partire dai montaggi di immagini del *Dosso Dossi* di Alessandro Ballarin.

⁵⁸ Si veda oltre al *Capitolo II.4.*. Simmetricamente è fondamentale riflettere sui tempi e sulla progressiva disponibilità di Giulio Romano ad aggiornarsi dialogando con le più significative esperienze nord-italiane, da Correggio a Pordenone: fecondi sono in questo senso gli spunti interpretativi contenuti nella recensione di John Shearman ai volumi su Giulio Romano di Hartt: SHEARMAN 1959.

⁵⁹ LAMI 1584, p. 29. Non bisogna poi dimenticare che anche il più giovane dei Campi, Vincenzo, sarà professionalmente legato a Mantova nella sua prima maturità: al 1569 risale il *Ritratto di Giulio Boccamazzo* «primo massaro di Mantova», oggi alla Carrara di Bergamo (inv. 81LC00083; V. Guazzoni, in *Sofonisba* 1994, pp. 322-323; per qualche indicazione sulla ritrattistica di Vincenzo si veda TANZI 1996b, pp. 169-170), mentre del 1573 sono le *Stigmati di San Francesco*, dipinte per il piccolo convento cappuccino di Santa Marta a Mantova e oggi in Santo Spirito (sul dipinto, rubato e ritrovato: BOLOGNA 1953, pp. 47-48, nota 1; F. Paliaga, in *Vincenzo* 1998, p. 209; per il problema dei *San Francesco* di Vincenzo anche LANDOLFI 2000, con le precisazioni di TANZI 2005, pp. 145-149). Le notizie sulle attività mantovane di Vincenzo erano già radunate da CIRILLO, GODI 1975-1977, pp. 82-83. Ma per un sintetico bilancio delle interferenze mantovane dei Campi, anche TELLINI PERINA 2004.

La lunga digressione mantovana è servita per mettere a fuoco tempi e modi dell'aggiornamento dei Campi su quanto accadeva nella città dei Gonzaga: informazioni senza le quali non si comprende né lo stile, né il senso dell'impresa bresciana. Antonio però, prima ancora che nelle tele che gli spettano tra quelle realizzate per il Collegio dei giureconsulti, aveva già messo a frutto le esperienze mantovane vissute accanto a (o: per il tramite di) Giulio. Prima di tornare finalmente alle tele per i Giudici è il caso quindi di prendere in considerazione ancora il ruolo svolto da Antonio, sotto la regia del fratello, nell'ambito del cantiere decorativo della chiesa delle Sante Margherita e Pelagia a Cremona: la chiesa rinnovata è inaugurata nel 1547. Non possediamo documenti relativi al cantiere ma pare probabile, considerato il forte carattere unitario e organico dell'intera decorazione, che i lavori siano stati condotti in un'unica campagna da agganciare alla data della dedizione.

A lungo si è discusso sul ruolo da attribuire ad Antonio nell'impresa. Con ogni probabilità, il contributo di maggiore originalità che lo vede protagonista riguarda, come acutamente sostenuto da Marco Tanzi, la realizzazione di alcuni dei dodici *Apostoli* in terracotta dipinta a finto bronzo che occupano le nicchie disposte su tutto il perimetro della navata della chiesa: ma se ne parlerà altrove⁶⁰. Sul piano pittorico, qualsiasi riflessione poggia sulla necessità preliminare di discriminare l'effettivo contributo dell'artista all'interno di un progetto decorativo omogeneo e affidato alla regia del fratello maggiore.

Si può considerare appurato che spettino a Giulio, tanto sul piano progettuale quanto su quello esecutivo, le scene principali del ciclo cristologico disposto tutto intorno all'aula unica della chiesa: i sei affreschi nelle cappelle, e i due finti arazzi, la *Crocifissione* e la *Resurrezione*, che con felice invenzione illusionistica stanno appesi rispettivamente sull'arco trionfale e in controfacciata⁶¹.

Resta da prendere in considerazione l'articolato sistema decorativo che interessa tutta la zona superiore dell'ambiente: le pareti dal cornicione in su e la volta. Giulio Bora si è più volte misurato con la sfida di "fare le mani" tra i due fratelli in Santa Margherita, con risultati che mi paiono per lo più condivisibili⁶². È verosimile che spettino ad Antonio i triangoli decorati con guizzanti grottesche che scandiscono, sulle pareti laterali, la successione delle *Vergini sagge* e delle *Vergini folli*: è un genere ornamentale che diventerà, nel seguito della storia, una specialità della casa per il pittore, fino all'*exploit* fantasmagorico di Torre Pallavicina. Similmente, pare possibile che spettino al fratello minore, per l'intonazione parmigianinesca quasi spiritata e oltranzista, le figurine incastonate come cammei – a monocromo o a colori, su fondo nero o verde, in riquadri o in losanghe – nelle cornici che delimitano le tre campate sulla volta o i bellissimi animali – un leone e una leonessa, un cavallo e un cervo – disposti agli angoli del rosone ligneo al centro del soffitto.

Confesso invece un certo imbarazzo nel seguire lo studioso sulla divisione dettagliata delle *Vergini savie e folli* che sono qui dodici, due in più rispetto al dettato della parabola evangelica: Parmigianino alla Steccata, cui è inevitabile che la mente corra come a un autorevole precedente iconografico, aveva del resto già aperto la strada, con le sue sei fanciulle, alla reinterpretazione libera del numero delle *Vergini*⁶³. Si tratta di una zona su cui le ingiurie del tempo e dell'umidità

⁶⁰ Si veda al *Capitolo II.3*. La partecipazione di Antonio all'impresa è già suggerita da LANCETTI 1831, p. 44.

⁶¹ Per i rapporti tra la *Crocifissione* e una tarsia di Giuseppe Sacca in San Pietro al Po: TANZI 2015, p. 46.

⁶² L'intervento più recente ed esauriente – e da cui si ricavano i precedenti riferimenti – è BORA 2008. La proposta di divisione, accennata dallo studioso in BORA 1971, p. 31, è accolta anche da ZAMBONI 1974d, p. 514, e, dopo una prima riluttanza (GODI 1975, p. 58, nota 9), da CIRILLO, GODI 1978, p. 33. Per un'analisi centrata sul *corpus* di disegni relativi all'impresa: M. Zlatohrávek, in *I segni* 1997, pp. 245-260, nn. 73-86.

⁶³ Il modello della decorazione della Steccata non è, ovviamente, solo iconografico ma anche formale, da calare nel contesto dell'interesse che Giulio Campi dimostra verso i modelli di Parmigianino durante il quinto decennio del secolo su cui si è insistito nel capitolo precedente. È da segnalare in questo senso il resoconto della decorazione della chiesa di SCARAMUCCIA 1674, p. 126: «Entrarono nel picciol Tempio di Santa Margherita, e quando n'ebbero ravvisate le Capelle così ben dipinte, e studiate, le vollero, in prima vista poco meno che asserire del Parmigianino, quantunque di la

hanno infierito con particolare ferocia, fino a rendere assai ardua una lettura approfondita. Si avvertono certo discontinuità qualitative, ma fatico a riconoscere caratteri peculiari che permettano, su base fondata e coerente, di individuare differenti identità stilistiche. Più cauto – e più rispondente per certi versi a quelli che dovevano essere i meccanismi produttivi dell'impresa familiare – arrestare il giudizio a un più generico “bottega dei Campi”, su progetti di Giulio: che non esclude peraltro l'intervento, a fianco dei fratelli, di personalità di minor talento, tra aiuti e collaboratori, che pure non devono essere mancati per un'impresa di quelle proporzioni.

Allo stesso modo, spetta certo a Giulio l'invenzione dell'*Annunciazione* inscenata in controfacciata, ai lati del grande oculo della finestra, come dimostra tra l'altro la serie dei disegni preparatori, così tipici dello stile del capobottega. È possibile che Antonio sia intervenuto, come pensa Bora, nell'*Angelo annunciante*: sembra in effetti un poco più rigido e plastico della *Vergine* (e anche del disegno preparatorio relativo); e al minore dei Campi parrebbe rimandare anche qualche durezza spigolosa e la maggiore insistenza lineare nel pannello giallo. Ma si tratterebbe in ogni caso di un intervento da mero esecutore.

Per trovare una traccia promettente della presenza di Antonio come autonoma personalità, contraddistinta dalle proprie peculiari inclinazioni stilistiche e culturali, si dovrà piuttosto appuntare l'attenzione alle sei scene veterotestamentarie che, due per campata, decorano la volta. Sono impaginate dentro eleganti cornici, diverse per ciascuna coppia, con motivi a conchiglia di derivazione mantovana, e raffigurano: *Davide e Golia* e *Giona vomitato dalla balena* sulla prima campata dalla porta; due scene dall'*Esodo* (il *Miracolo dell'acqua sgorgata dalla roccia* e la *Raccolta della manna*) nella seconda campata, quella centrale; *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e il *Serpente di bronzo* sulla terza campata.

Non tutte appartengono alla stessa mano. Per sgombrare il campo e centrare al meglio il discorso, varrà la pena scartare gli episodi di *Davide e Golia* e *Giuseppe e la moglie di Putifarre*: sono difficili da valutare perché derivano in maniera pedissequa da invenzioni messe a punto da Raffaello per le Logge vaticane e tradotte a stampa da Marcantonio Raimondi, ma non dovrebbero fare gruppo con gli altri affreschi della volta⁶⁴. Il *Serpente di bronzo* è assai ammalorato ma, pur assai prossimo alle rimanenti pitture, sembra dichiarare una tenuta qualitativa un poco più corsiva, caratterizzata da sgrammaticature e abbreviature formali che si fatica a conciliare con le forme levigate degli affreschi vicini. Varrà forse la pena immaginare l'intervento di un collaboratore, al lavoro magari su progetto di Antonio; a meno che la lettura non sia falsata dallo stato di conservazione problematico.

Le rimanenti tre scene però – le due della campata centrale e il *Giona* – presentano caratteri stilistici affatto uniformi e ben distanti dal linguaggio di Giulio: scene affollatissime, tessute sul piano ed estranee a qualsiasi classica misura, costruite per accumulo caotico di elementi che non sembrano rispondere ad alcuno schema compositivo; figure allungate e rigide, panni congelati e arrovellati in sistemi minuziosi di pieghe parallele – si veda per esempio la donna in giallo che si abbevera nel *Miracolo dell'acqua*, o le braghe, sempre gialle, del pescatore che fugge dal mostro marino nel *Giona* –, impuntature espressive nei volti, spesso caricati in chiave quasi grottesca, capigliature costruite con ciocche spesse come serpentelli. Sono caratteri che identificano una personalità precisa che non può che essere quella di Antonio, come confermano i tanti confronti possibili con le tele che proprio ad Antonio spetteranno, di lì a pochi anni, nell'impresa bresciana

non molto le ravvisassero essere di Giulio Campi, e di un tal misto (oltre il buon Disegno, e Colorito) di gratia, e di straordinaria leggiadria le compresero, che ne furono per impazzar di gioia». Non è però stringente, al di là di una generica temperie stilistica, il rapporto di una delle *Vergini sagge* con un foglio di Parmigianino al British Museum (inv. 1895,0915.752, 191 × 247 mm, penna e inchiostro bruno acquerellato, biacca per lo più ossidata) suggerito da CIRILLO, GODI 1978, p. 33, fig. 26.

⁶⁴ Lo stesso modello per *Giuseppe e la moglie di Putifarre* sarà riutilizzato da Giulio anche in un monocromo sulla volta della terza campata in San Sigismondo: FERRARI 1974b, p. 66, fig. 88. Del *Davide e Golia* esiste anche una versione a chiaroscuro di Ugo da Carpi, copiata anche da Parmigianino in un disegno a Francoforte, Stadelsches Kunstinstitut, inv. 4304, 282 × 406 mm, penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca su matita nera: GNANN 2017, kat. 377.

dove la fisionomia dell'artista, giunto ormai a una prima maturità stilistica, assumerà tratti meglio riconoscibili e confrontabili, finalmente, con opere certe. Ma montaggi significativi sono possibili anche con le due xilografie firmate da Antonio proprio quell'anno 1547, lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e, soprattutto, il *Riposo durante la fuga in Egitto*: identico è il punto di cultura, tra Giulio Romano da una parte e Parmigianino dall'altra, riletto attraverso le composizioni indavolate dell'ultima stagione di Camillo Boccaccino in San Sigismondo.

Non a caso il parallelo più prossimo che si possa trovare per questa prime prove di Antonio è con le scene disposte da Bernardino Campi, in quegli stessi anni, sulla volta della cappella dei Santi Giacomo e Filippo in San Sigismondo, una commissione che Bernardino aveva ereditato proprio da Camillo⁶⁵. Anzi: per certi versi, Antonio pare qui più vicino al coetaneo Bernardino – con cui condivideva le esperienze di formazione tra il Giulio Romano dell'appartamento di Troia e i modelli di Boccaccino – che non al fratello maggiore, come se in questo momento le passioni e le aspirazioni generazionali contassero più dell'apprendistato di famiglia e di bottega. Simile è il modo di costruire le composizioni, se non fosse che Antonio spinge fino alle estreme conseguenze le caotiche scene inventate da Bernardino: con un calligrafismo esasperato, con il gusto per l'esibizione analitica del dettaglio prezioso; con un oltranzismo nel rifiuto di schemi compositivi calibrati e classici che ha il sapore quasi, a poco più di vent'anni, della volontaria trasgressione.

L'episodio di *Giona vomitato dalla balena* merita però qualche ulteriore riflessione. L'immagine è costruita infatti come montaggio di materiali di Giulio Romano, secondo una tecnica combinatoria assai significativa: dichiara, fin da queste prime prove, l'attitudine che accompagnerà a lungo Antonio all'utilizzo spregiudicato, e intimamente manierista, di prelievi da modelli più o meno celebri, sottoposti a un processo di assemblaggio e rifunzionalizzazione. Nel caso del *Giona*, la parte sinistra della scena ripropone, senza particolari variazioni, un'interpretazione del tema iconografico messa a punto da Giulio Romano e già tradotta in pittura, proprio a Cremona, da Domenico De Siccis in San Sigismondo⁶⁶. Nella parte destra, però, la figura del pescatore in fuga colto in una complessa torsione – la testa completamente ruotata all'indietro, un braccio e una gamba piegata, sollevati e paralleli, anch'essi in opposizione al senso del moto – maschera un altro puntuale prelievo da Giulio Romano: ripropone infatti la posa di Plutone da una composizione con *Plutone agli inferi*, perduta per la maggior parte, ma nota grazie a un'incisione di Giulio Bonasone⁶⁷. La stampa fa parte di una *suite* di quattro incisioni del bolognese tratte da Giulio che dovevano essere ben note ai Campi: un dettaglio da un'altra delle stampe, con il carro di Nettuno, ritorna infatti a più riprese nella produzione campesca⁶⁸. Non solo: il prelievo dal Plutone offre

⁶⁵ I pagamenti per il lavoro, tra il 1546 e il 1547, sono pubblicati in MILLER 1997, pp. 42, 476-478, n. 9. Ma si veda anche la scena di *Elia sul carro del fuoco* realizzata da Bernardino sul sottarco tra la prima e la seconda campata sulla volta di San Sigismondo; una riproduzione in MACCABELLI 2015, p. 23.

⁶⁶ Si veda il *Capitolo II.1*.

⁶⁷ Per la stampa di Bonasone: MASSARI 1983, I, p. 91, n. 114. *The Illustrated Bartsch* 1995a, p. 317, n. 2803.111 (per un'altra circostanza in cui è probabile che una stampa di Bonasone abbia fatto da tramite per una ripresa campesca da un modello di Giulio Romano: nota 17). Un frammento della tavola riprodotta dall'incisore si conserva a Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Engerth 250; si tratta di una composizione assai fortunata nei secoli: ne sono note traduzioni a stampa ad opera di Pietro Santi Bartoli (1635-1700) e Etienne Réveil, in RÉVEIL, DUCHESNE AINÉ 1831, n. 697 (nel commento però Jean Duchesne lega erroneamente il dipinto alla Sala dei Giganti). Non è mai stato rilevato, mi pare, che la stessa figura prelevata da Antonio dalla stampa di Bonasone compare, trasformata in un putto in fuga da un imponente leone, in uno dei frammenti del fregio dipinto da Prospero Fontana, tra 1551 e 1552, nella Palazzina della Viola a Bologna, strappato nel 1810 e oggi di proprietà della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 779, in deposito presso la Palazzina della Viola stessa: V. Fortunati, in *Pinacoteca* 2006, pp. 106-107: una scheda centrata sulle vicende dello strappo è L. Ciancabilla, in *L'incanto* 2014, pp. 126-127, n. 28); e non è l'unico caso in cui i due artisti, come aggiornando in parallelo i propri riferimenti culturali su medesimi repertori di stampe, compiono identici prelievi: *Capitolo II.4*. Una figura molto simile a quella di Plutone è utilizzata peraltro da Giulio Romano anche sulla volta della sala di Troia in Palazzo Ducale, un ambiente, come si è appena visto, caro ai cremonesi.

⁶⁸ MASSARI 1983, I, p. 91, n. 113. Il carro di Nettuno inventato da Giulio e riprodotto da Bonasone sembra all'origine di quelli dipinti da Antonio, variando il modello, nel sottarco della cappella di San Giovanni Battista in San Sigismondo nel 1558 – soprattutto per l'aspetto dei mostruosi cavalli con la coda di pesci – e nella sala superiore di Torre Pallavicina dietro alla coppia con *Nettuno e Anfritrite*. Al dipinto perduto con *Nettuno* riprodotto da Bonasone si collega

anche un appiglio concreto per specificare meglio quali sono i riferimenti giulieschi che interessano Antonio. Le quattro stampe di Bonasone riproducono infatti composizioni che fanno parte di una serie cospicua di dipinti di Giulio incentrati sulle divinità del mondo classico: un ciclo di cui ancora ignoriamo la destinazione ma che segna un punto preciso nel percorso dell'artista – nella sua ultima stagione, quella della sala di Troia – e che va tenuto presente come il riferimento più stringente quando si pensa ai rapporti di Antonio Campi con Giulio Romano che tanto peseranno a Brescia⁶⁹.

IL CICLO PER I GIUDICI, FINALMENTE

Si può tornare così, infine, nella sala del Collegio dei Giureconsulti, annessa a Palazzo della Loggia a Brescia. Qui le otto tele dipinte dai Campi, tutte della stessa altezza, erano disposte giocando sull'alternanza dei formati: una tela stretta su ciascuno dei lati corti della sala; due tele rettangolari ai fianchi di una tela quadrata sui lati lunghi⁷⁰. Così i dipinti rimarranno, nell'originaria collocazione, fino al 1797 quando la conquista napoleonica porta allo scioglimento delle antiche magistrature cittadine. Comincia a questo punto per le tele una complessa serie di peregrinazioni: nel 1807 i dipinti, ancora in Palazzo della Loggia, risultano spostati nella sala dell'Amministrazione Municipale, adibita a deposito di opere d'arte provenienti da diversi luoghi in città. Già nel 1853 sono invece attestate in alcune sale di Palazzo Tosio che dal 1851 ospita la Pinacoteca civica; sono state però divise: *Zaleuco* e *Filippo* si trovano nella galleria, le altre sei nella sala a pian terreno. Ancora esposte nel 1875 non sono più registrate nel 1879: devono avere trovato posto in qualche deposito. Ulteriore trasferimento nel 1888: le tele sono trasportate nel palazzo donato al Comune da Leopardo Martinengo, perché diventasse la nuova sede della Pinacoteca⁷¹.

Il destino del *Giudizio di Salomone* è però già diviso da quello delle compagne: non risulta esposto, a causa delle disastrose condizioni conservative, e, per tale ragione, sarà venduto nel 1889 al pittore e antiquario bresciano Achille Glisenti (1848-1906) per 100 lire. L'operazione, un poco opaca, suscita, pur con qualche ritardo, un'interrogazione presentata in Giunta comunale il 5 aprile 1893; ma è troppo tardi: quello stesso anno Glisenti cede la tela all'antiquario veneziano Luigi Resmini che, immediatamente, lo rivende, per 5000 lire, allo Szépművészeti Múzeum ungherese dove tuttora si conserva⁷².

Ancora più difficile seguire la storia delle tele rimaste a Brescia, ormai patrimonio della Pinacoteca Tosio Martinengo, lungo il Novecento: seguono strade differenti e subiscono numerosi spostamenti, tra gli ambienti della Pinacoteca e quelli di Palazzo della Loggia. Attualmente le sette tele rimaste a Brescia si conservano nei depositi della Tosio Martinengo.

QUALCHE APPUNTO SULL'ICONOGRAFIA

un disegno di modello di Giulio Romano di grande formato che si conserva a Digione, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 807, 392 x 539 mm, penna, inchiostro bruno acquerellato, quadrettatura a matita nera: K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, p. 427.

⁶⁹ Per la ricostruzione della serie, di cui sono note tra le sedici e le diciotto composizioni, e la discussione delle ipotesi sulla provenienza: SHEARMAN 1983, pp. 126-131, nn. 122-125.

⁷⁰ Le tele disposte sui lati corti della sala misurano circa 193 x 160 cm; le tele rettangolari: 193 x 290 cm; quelle quadrate 193 x 193 cm. Rimando alle schede di M. Pavesi, in *Pinacoteca* 2014, pp. 258-267, nn. 133a-133g, per le misure dettagliate di ciascun dipinto e per le notizie riguardo i restauri.

⁷¹ Gli spostamenti delle tele sono ripercorsi in FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, pp. 186-188, e, più dettagliatamente, in CASERO 2007, pp. 117-118 e nelle esaustive schede di L.A. Casero, in *Brescia* 2007, pp. 120-150, nn. 1-8, da cui si ricavano tutti i riferimenti.

⁷² Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1083. Le carte relative all'interrogazione comunale sulla vendita del *Salomone* a Glisenti sono conservate nel *dossier* sulle tele campesche della Pinacoteca Tosio Martinengo.

Le otto tele dipinte dai Campi per Brescia raffigurano esempi di virtù legati al tema della giustizia. Evidente è il legame tra il soggetto iconografico scelto per il ciclo e la funzione delle pitture in rapporto alla sala a cui erano destinate: il Collegio dei Giureconsulti svolgeva mansioni di alto tribunale, di alta magistratura civile, e ospitava anche dibattimenti teorici di argomento giuridico. Le tele, appese alle pareti della sede del Collegio, funzionavano quindi come *exempla* di virtù e rigore morale che potessero da un lato agire da ideali modelli e ispirare riflessioni e decisioni dei giudici, dall'altro celebrare e nobilitare il ruolo di chi sedeva nell'assemblea, presentandone una sorta di illustre genealogia ideale.

L'aspetto significativo, sul versante iconografico, è però la compresenza all'interno del ciclo di episodi tratti dall'antico testamento, dalla storia greca e dalla storia romana. La disposizione delle tele sulle pareti, così come la si recupera dalle antiche guide della città, rende conto, secondo una precisa logica interna, della varietà delle fonti: sui due lati lunghi, infatti, si fronteggiavano due episodi biblici (il *Giudizio di Salomone* e *Susanna e i vecchioni*), poi i due episodi tratti dalla storia greca (*Filippo il Macedone* e *Caronda*, antico legislatore della Magna Grecia), infine i due episodi di storia romana (*Tito Manlio Torquato* e *Traiano*). I lati corti ospitavano infine gli episodi dell'*Accecamento di Zaleuco* e del *Tribunale di Cambise*, terribile ammonimento contro la corruzione sulla parete di fondo della sala; accanto allo *Zaleuco*, sulla parete di ingresso, due targhe tuttora visibili riportavano le iscrizioni *SERVI SUMUS LEGUM* e *UT LIBERI ESSE POSSIMUS*⁷³. Le tele originariamente collocate sulla parete settentrionale (dall'ingresso verso il fondo: *Tito Manlio Torquato*, *Filippo il Macedone*, *Salomone*) si presentano oggi in condizioni conservative problematiche, e molto peggiori rispetto a quelle della parete opposta: evidentemente qualche fattore ambientale, legato per esempio all'umidità o all'esposizione alla luce solare, deve avere giocato un ruolo. Per tutte le vicende attinte dal repertorio dell'antichità classica, la fonte utilizzata sono i *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo, un testo assai utilizzato nel Rinascimento proprio per il suo carattere anedddotico; fa eccezione solo il cosiddetto *Giudizio di Traiano*: nonostante l'ambientazione romana è una leggenda medievale, attestata anche nella *Divina Commedia*⁷⁴.

Un'impresa decorativa di questa portata, su committenza di una magistratura civica, non ha molti confronti intorno alla metà del Cinquecento⁷⁵. Per trovare qualcosa di simile, ma in un contesto radicalmente diverso, si può pensare alla decorazione della sala del Concistoro in Palazzo Pubblico a Siena, affrescata negli anni Trenta da Domenico Beccafumi, con un programma iconografico legato a virtù civiche interamente desunto dalla storia antica: la fonte è, anche in questo caso,

⁷³ Pur senza fare esplicito riferimento ai Campi, è Patrizio Spini, nel *Supplimento delle Historie Bresciane* pubblicato nel 1585 in coda al suo volgarizzamento delle *Historie* di Elia Capriolo, il primo a descrivere la sala, «tutta ornata di banchi di noce intagliati, & aurati, & a torno a torno ornata di ricchissimi, & pretiosi quadri di pittura rimembrando in essi le più notabili historie di antichi Hebrei, & valorosi Romani, il suo cielo tutto a bellissimi partimenti sfondati ornati de intagli, & de vaghe pitture tutto il cielo, & li banchi suddetti dove richiede messi a oro lucente» (SPINI 1585, pp. 328-329); interessano in particolar modo i riferimenti, assenti nelle altre descrizioni della sala, agli intagli degli scranni lignei dei giudici e alla perduta decorazione della volta, su cui vedi oltre nel testo. La disposizione originaria delle scene e i testi delle iscrizioni si recuperano invece grazie al resoconto contenuto in PAGLIA 1660-1701, pp. 283-291; 1713, pp. 750-755. Ulteriori descrizioni antiche, con l'individuazione dei vari episodi, sono in AVEROLDO 1700, pp. 58-63 (dove compare un'autorevole attestazione di apprezzamento per le tele di cui non mi è riuscito di recuperare la fonte: «marcate col titolo di “gran tesoro” anche dal Cardinale Antonio Barberino, vedute da esso nel suo passaggio da Brescia») e MACCARINELLI 1748 e 1751, pp. 131-132; quest'ultimo registra anche la presenza nella sala di una *Pietà* di Francesco Paglia di cui si ignora il destino: «Opera di Fran.co Paglia è il piccolo quadretto sovrapposto al banco, ove rissiedono i Giudici. In questo vedesi figurata la Morte de Redentore compianta dalla Vergine dolente, e da Maddalena».

⁷⁴ Un'analisi completa delle fonti iconografiche del ciclo dei Campi a Brescia è stata condotta da FAUSTI 1994; ma si vedano anche le dettagliate schede di A.L. Casero, in *Brescia 2007*, pp. 120-150, nn. 1-8. Per un'esauriente trattazione della genesi e della fortuna iconografica dell'episodio noto come *Giustizia di Traiano*, si veda SETTIS 1995.

⁷⁵ Un censimento di cicli con scene di giustizia in cui sono menzionate anche le tele di Brescia è in MIZIOLEK 2001.

Valerio Massimo. Non a caso, due episodi compaiono in entrambi i cicli: quello dell'*Accecamento di Zaleuco* e quello del *Suicidio di Caronda*, identificato a Siena anche da un'iscrizione⁷⁶.

Qualcosa di più vicino, dal punto di vista del contesto storico-geografico, si può trovare però anche nei domini di terraferma della Repubblica veneziana. A Bassano, nel 1535, il podestà Luca Navagero commissiona un ciclo di tre tele per decorare la Sala delle udienze in Palazzo Pretorio. L'artista responsabile della decorazione è il giovane Jacopo Bassano, qui in una delle sue prime prove. In questo caso i soggetti, sempre a tema amministrazione della giustizia, sono però tutti cavati dalla Bibbia: *Cristo e l'adultera*, *I tre giovani ebrei nella fornace* e la *Susanna e i vecchioni*, il più debole dal punto di vista figurativo nonché l'unico che compare anche a Brescia⁷⁷.

Infine, il parallelo più stringente, almeno dal punto di vista iconografico, è quello della Loggia Civica di Ceneda. Qui, intorno al 1535, Pomponio Amalteo realizza su commissione pubblica tre affreschi oggi sostanzialmente perduti ma noti attraverso alcuni dibattuti disegni preparatori. Quel che qui interessa è però il programma iconografico: *Susanna e i vecchioni*, *Giudizio di Salomone* e la cosiddetta *Giustizia di Traiano*: tre episodi presenti anche a Brescia e medesima compresenza di storie bibliche e storie di argomento antico⁷⁸.

Al di là di questi possibili paralleli, conviene poi ricordare che Brescia poteva vantare almeno un precedente assai illustre di affreschi "civici" di argomento morale. Sulla Piazza Maggiore esisteva infatti, sotto la Loggetta dell'orologio, un ciclo di pitture realizzate, tra il 1489 e il 1490, da Vincenzo Foppa⁷⁹. Nel 1543, la municipalità di Brescia decide però di costruire un nuovo orologio che sarà completato da Paolo Gennari di Rovato nel 1546, mentre il quadrante principale sarà dipinto, l'anno successivo, da Giovanni Giacomo Lamberti: bisogna distruggere la loggetta e gli affreschi foppeschi vanno perduti⁸⁰. Si tenta però di salvare almeno una delle scene affrescate di cui apprendiamo così il soggetto: la *Giustizia di Traiano*, uno degli episodi che saranno dipinti poi dai Campi⁸¹. La prossimità di date tra la distruzione degli affreschi foppeschi e la commissione delle tele per il Collegio, lascia sospettare che la scelta del programma decorativo abbia voluto in questo caso garantire una sorta di "sopravvivenza iconografica" a un'immagine di forte significato civico, sacrificata nel rinnovamento dell'orologio.

CASA CALINI

⁷⁶ Per un'analisi attenta alle fonti iconografiche del ciclo di Beccafumi, letto in parallelo a quello di Palazzo Bindi Sergardi dove ricorre l'episodio di Zaleuco: PINELLI 1990.

⁷⁷ P. Marini, in *Jacopo Bassano* 1992, pp. 282-283, n. 115.

⁷⁸ È dibattuto il grado di partecipazione all'impresa di Pordenone, cui forse spettava l'originale commissione. Per il punto della questione sul ciclo di Ceneda: FURLAN 1980, pp. 34-41; FURLAN 2006, pp. 30-33.

⁷⁹ Per la loggia dell'orologio nel Quattrocento e le pitture di Foppa: *La Loggia* 1993, pp. 85-90, 115-120; LUCCHESI RAGNI 1993. La realizzazione degli affreschi foppeschi dovrebbe ancorarsi al 1490: LEYDI 2003, p. 313, nn. 80, 84-85.

⁸⁰ Le vicende legate alla costruzione del nuovo orologio, a seguito del documentato resoconto di ZAMBONI 1778, pp. 91-93, sono ripercorse in BEGNI REDONA 1986, p. 21. Il quadrante secondario a oriente è dipinto da Cristoforo Rosa nel 1554: PIAZZA 2016, p. 194, fig. 1.

⁸¹ È del 15 ottobre 1543 l'ordinanza «pro trasferiendo pariete in quo picta est figura Trayani imperatoris in loco lodiettae plateae quae diruitur, quando integra transferri possit cum eius picturis, seu in faciendo pingere exemplar predictae figurae» (*La Loggia* 1993, p. 191, nota 34): una testimonianza da non sottovalutare per una storia dello stacco a massello. L'aspetto del perduto affresco di Traiano si recupera probabilmente da un disegno foppesco di Berlino di discussa autografia: (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5131, 258 × 391 mm, penna con inchiostro marrone): G. Agosti, in *Vincenzo* 2003, p. 242, n. 70. L'invenzione dovette godere di un certo successo: è infatti riprodotta e compressa in un'incisione di Giovanni Maria da Brescia del 1502 (su cui: G. Agosti, in *Vincenzo* 2003, p. 243, n. 71) e tradotta anche in una placchetta bronzea, nota in più esemplari e da riferire probabilmente al cosiddetto Maestro della Morte di Assalonne (POPE-HENNESSY 1965, pp. 31-32, nn. 94-95). Il *name piece* dell'anonimo maestro, del tutto identico alla placchetta con la *Giustizia di Traiano* al punto da sembrarne un *pendant*, raffigura dunque un episodio biblico di sapore moraleggiante: è stato quindi ipotizzato che anche il rilievo con la *Morte di Assalonne* riproduca un perduto affresco di Foppa dal medesimo ciclo (ROSSI 1977, p. 116; LUCCHESI RAGNI 1993, p. 258). L'idea, pur affascinante, manca però per il momento di conferme oggettive.

Vale la pena, a questo punto, interrogarsi sulle ragioni che hanno orientato la scelta dei Giudici in direzione dei cremonesi Campi – artisti forestieri, estranei ai territori della Serenissima – per la realizzazione di un ciclo di tele di tale impegno e dal così alto significato civico e simbolico: si tratta infatti, per quanto è dato sapere, della prima opera realizzata dai pittori cremonesi in città.

Allo stato attuale delle conoscenze, è opportuno infatti sgombrare il campo dall'ipotesi, avanzata da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, secondo cui, al momento della committenza per il ciclo della Sala dei Giudici, i Campi avessero già avuto modo di mettere in mostra la propria qualità sulla facciata del palazzo cittadino della famiglia Calini⁸². La proposta si basa su un passo, recuperato dagli studiosi, delle *Scelte Pitture di Brescia additate al forestiere* di Giulio Antonio Averoldi. All'anno 1700, l'erudito bresciano descrive una «bizzarria a fresco sul muro della abitazione de' ben' avventurati Fratelli Faustino, e Giovita Calini; figure grandi al naturale, scherzi vari di bambini a chiaroscuro captivano da chiunque passa l'ammirazione. Evvi *Democrito*, evvi *Eraclito*, se l'un ride, l'altro piange le miserie del Mondo, e li scherzanti fanciulli alludono alle quattro stagioni dell'Anno. Questa è maniera, ed opera de' Campi Cremonesi, quelli, de' quali ve n'ho dato tutto il saggio nella Sala del Collegio de' nostri Giudici. Furono li Campi li maestri del nostro Lattanzio, laonde alcuni ingannati dal quasi somigliante modo di colorito, attribuirono queste pitture al Gambara»⁸³. Qualche dettaglio in più si ricava dalle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi: qui la decorazione della facciata, attribuita proprio a Lattanzio Gambara, sembra comprendere anche raffigurazioni di Giove e dell'Abbondanza⁸⁴. La testimonianza di Averoldi è certamente significativa: le precisazioni avanzate sul rapporto tra i Campi e Lattanzio e il riferimento comparativo al ciclo della Sala dei Giudici sembrano deporre in favore della attendibilità della fonte che ci tramanda quindi l'esistenza di un'impresa, altrimenti ignota, dei Campi a Brescia.

Proprio sulla base di questa testimonianza, però, Cirillo e Godi hanno cercato di collegare alla facciata di Palazzo Calini un disegno attribuito a Giulio Campi, conservato agli Uffizi, con la raffigurazione di un sapiente abbigliato all'antica che un'iscrizione sul basamento identifica come Tolomeo⁸⁵. Gli studiosi, convinti della natura apocrifia della scritta, hanno proposto di riconoscere nel foglio uno studio per la figura di *Democrito* di Casa Calini. Non solo: il cartiglio retto dal filosofo riporta alcuni caratteri di non facile decifrazione che Cirillo e Godi propongono di sciogliere nella data «1547». Di qui l'idea che la decorazione della facciata debba precedere la commissione per le tele con episodi di giustizia.

Anche a volere ammettere la natura apocrifia della scritta, che appare in effetti pasticciata e di dubbia autografia, e anche a volere accettare la lettura – tutt'altro che sicura – della data, il castello di ipotesi crolla davanti alla constatazione che il foglio degli Uffizi è legato in maniera indiscutibile

⁸² CIRILLO, GODI 1978, pp. 40-42, fig. 36 (un accenno al problema è anche in CIRILLO, GODI 1982, p. 10).

⁸³ AVEROLDO 1700, pp. 176-177. Il palazzo in questione, basandosi sulle indicazioni topografiche di Averoldo, doveva trovarsi nel primo tratto dell'attuale corso Magenta, tra le chiese di Sant'Afra in Sant'Eufemia e di San Barnaba. Non è quindi né il Palazzo Calini di vicolo Borgondio, da cui provengono gli affreschi di Floriano Ferramola oggi in Pinacoteca (invv. 35-39: R. D'Adda, in *Pinacoteca* 2014, pp. 142-147, nn. 84a-84e), né i Palazzi Calini e Calini-Gambara di via delle Battaglie; per questi due edifici: LECHI 1974a, pp. 123-138.

⁸⁴ RIDOLFI 1648, I, p. 261: «è sua fatica la facciata della casa de Calini con Giove in atto maestoso; l'Abbondanza ignuda col cornucopia; e dalle parti della porta vi è Eraclito piangente le miserie de tempi suoi vedendo cotanto avanzarsi in autorità i Mimi, e le meretrici, e signoreggiare l'Ignoranza e l'Avaritia. Dall'altra parte stassi Democrito ridendo delle humane pazzie e di coloro in particolare che avventurano la vita al mare infido col riparo di debil legno per acquistar ricchezze; de Grandi dominati dall'Ambitione, de Padroni tiranneggiati da servi, degli affumicati Alchimisti; degli infelici mariti il cui honore è riposto nella discrezione delle mogli, e de miseri Cortegiani infine che spendono il tempo tutto della lor vita in servizio degli ingrati Padroni. Tra le fenestre appaiono alcuni bambini, con frutti, e fiori in mano; e due historie a chiaro». La facciata affrescata è ricordata anche da ZAIST 1774, I, pp. 113-114; una menzione meno nota è in ORETTI 1775, p. 155.

⁸⁵ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13429 F, 368 × 236 mm, matita nera, quadrettato a matita nera; l'iscrizione «Ptholomeo» è ripassata a penna su una precedente scritta illeggibile; in basso al centro, in grafia antica, «i[n] mane una spiera in[n] mane e libri a piedi». Il verso del foglio, parzialmente controfondato, presenta uno studio stilizzato di un fiore; in basso è visibile in controluce, attraverso il controfondo, una scritta a penna in grafia antica «Giulio Campi»: Marco TANZI (1999b, pp. 46-50, n. 14, fig. 16) propende per una lettura «1542» della data nel cartiglio.

a un secondo disegno, anch'esso da riferire a Giulio, dell'École des beaux-arts di Parigi: anche qui un filosofo all'antica – Aristotele in questo caso, a stare alla scritta – inserito in una nicchia del tutto identica, anche dal punto di vista del *ductus* grafico, al foglio degli Uffizi⁸⁶. In alcun modo però le iconografie dei due filosofi si attagliano alla descrizione di Democrito ed Eraclito fornita da Ridolfi: non le espressioni dei volti che dovrebbero incarnare i contrapposti atteggiamenti di riso e pianto, non gli attributi generici da sapienti – compassi, libri e così via. Si può aggiungere inoltre che i due fogli mostrano di ricevere luce dallo stesso lato: da sinistra, come dichiara senza possibilità d'errore l'ombra proiettata sul fondo della nicchia. Qualcosa di diverso ci immagineremmo di ritrovare per i due filosofi di Casa Calini, disposti, sempre secondo la testimonianza di Ridolfi, ai due lati del portone. Più facile immaginare che i due fogli debbano fare parte di una serie di *Sapienti* dell'antichità, approntata per una destinazione ancora da scoprire.

Nessun elemento dunque fornisce indicazioni in merito alla datazione della decorazione di Casa Calini che, allo stato attuale delle conoscenze e volendo dar credito all'attribuzione di Averoldi, sarà più facilmente da intendere come una conseguenza – e non come un antefatto – dell'*exploit* campesco della Sala dei Giudici, in parallelo a quanto accade, per esempio, in Palazzo Maggi a Cadignano⁸⁷.

GIRI BRESCIANI DEI CAMPI

Sgomberato il campo dagli affreschi di casa Calini, si può tornare a ragionare sulle vie che hanno reso possibile la chiamata dei Campi a Brescia. Sono almeno due, infatti, i tramiti attraverso cui la fama di Giulio & brothers poteva essere giunta in città. La prima chiama in causa Lattanzio Gambara, il maggiore protagonista della Maniera a Brescia, che svolge proprio a Cremona, nella bottega di Giulio Campi, il proprio apprendistato. Secondo la narrazione tramandata dalle fonti, a Cremona il giovane artista, nato intorno al 1530, si era trasferito a seguito del padre Ludovico, di professione sarto, esiliato per cause non note dalla città d'origine; e la notizia ha trovato insperate conferme documentarie che attestano con buona sicurezza la presenza di Lattanzio a Cremona, intorno o poco oltre la metà degli anni Quaranta⁸⁸. Il dato biografico finisce per confermare quanto,

⁸⁶ Parigi, École Nationale Supérieure des beaux-arts, inv. Mas. 1116, 340 x 207 mm, matita nera, quadrettato, iscrizione «Aristotile» a penna sul basamento. Il foglio è pubblicato da S. Beguin (in *L'art maniériste* 1977, pp. 57-58, n. 82, pl. XXXV) che propone di legarlo agli apparati trionfali per l'ingresso di Carlo V del 1541 e rileva la prossimità con i disegni con le *Virtù* della Bibliothèque Nationale. Il legame tra i due fogli è individuato da G. Bora, in *I segni* 1997, p. 227, che accoglie l'ipotesi di una serie di *Filosofi* destinata a un apparato trionfale (l'idea è accolta anche da TANZI 1999b, p. 48). Due ulteriori fogli con un *Imperatore romano* e *Alessandro Magno*, passati in un'asta Finarte del 1977 (asta 276, lotti nn. 18a-18b come Girolamo da Carpi), legati da CIRILLO, GODI 1978, p. 66, all'impresa Calini per prossimità stilistica al foglio degli Uffizi, sono stati ricondotti da G. Bora, in *I segni* 1997, p. 227, nel gruppo dei progetti per apparati effimeri del 1541.

⁸⁷ Sulle ragioni della commissione Calini si può ricordare che, come fatto presente da GUAZZONI 2006, p. 406, nota 259, Nicolò Bonomi, massaro in San Sigismondo nel 1540 nonché padre di Pietro, aveva sposato una Calini. Privo di fondamento è il riferimento ad Antonio per il fregio decorativo di Palazzo Lupatino, cautamente avanzato da Fausto LECHI (1974a, pp. 79-80). Giulio BORA (2007, p. 34, figg. 9-10) pensa che il fregio, di difficile lettura per le pesanti ridipinture, possa spettare a Callisto Piazza.

⁸⁸ Prima ancora che da Antonio nella *Fedelissima* (CAMPO 1585, p. li, parlando di Giulio nell'anno della sua morte: «Ha egli havuto molti discepoli, i quali colla buona loro riuscita gli hanno recato, e recano molta fama, & honore. Fra quali Lattantio Bresciano detto il Gambara divenne molto eccellente, si come per l'opere da lui fatte nel Duomo di Parma, & altrove chiaramente si vedde»), l'apprendistato di Lattanzio presso Giulio Campi è ricordato già da Vasari nell'edizione Giuntina delle *Vite* (VASARI 1550 e 1568, IV, pp. 426, 430, che identifica però, con interessante *lapsus*, Giulio come «veronese»); e non va dimenticato che lo storico aretino, passato da Brescia poco prima di mandare in stampa l'edizione del 1568, aveva avuto occasione di incontrare Lattanzio e di visitare la sua casa: le notizie riportate da Vasari su Gambara sono quindi da considerare affidabili. L'episodio dell'esilio del padre Ludovico, del conseguente trasferimento a Cremona e dell'incontro con i Campi, folgorati dal talento del giovane Lattanzio, è riportato in forma aneddotica da ROSSI 1620, pp. 511-512 (la vicenda è ripresa anche da Desiderio Arisi: *Appendice*). In effetti, una polizza d'estimo bresciana del 1546 registra la presenza in città di Annunziata de Mori, di 34 anni, con il figlio unico Lattanzio, allora

sul piano stilistico, risulta evidente a scorrere la produzione di Gambara: i modelli assorbiti nei cantieri campestri in Santa Rita e San Sigismondo informano, soprattutto sul versante delle soluzioni ornamentali, l'intera carriera di Lattanzio⁸⁹.

Il primo documento che attesta il ritorno di Gambara a Brescia è del 26 febbraio 1549, in tempo, almeno in linea teorica, per farsi *sponsor* in città delle qualità del suo maestro cremonese e influenzare la decisione del Collegio dei Giudici: solo in maggio Giulio Campi affiderà a Cristoforo Sorte la procura. Si potrebbe obiettare che un pittore giovane, alle prime armi e nuovo in città, difficilmente potesse influenzare le decisioni delle più alte magistrature civili. Non va dimenticato però che il documento del febbraio 1549, il primo che attesta il ritorno di Lattanzio a Brescia, è un accordo temporaneo, a metà tra alunnato e collaborazione, che il Gambara stringe con Romanino, uno dei patriarchi, ormai anziano, della pittura a Brescia⁹⁰. E il rapporto andrà stringendosi sempre più negli anni successivi fino a quando, nel 1556, Lattanzio sposerà la figlia di Girolamo diventandone, *de facto*, l'erede designato secondo uno schema familiare-professionale che trova facili riscontri: valgano i casi, per limitarsi al Cinquecento e al Nord Italia, di Pordenone-Amalteo e Giovenone-Lanino⁹¹.

Per questa via, quindi, Lattanzio si trova immediatamente inserito in un giro di relazioni che contano e che presto si trasformeranno in committenze di peso, tanto da parte delle maggiori famiglie del patriziato bresciano quanto da parte delle istituzioni pubbliche: sarà lui ad affrescare, nel corso del sesto decennio, la loggia del Palazzo del Podestà e a gestire, soprattutto, l'imponente impresa delle cosiddette Case del Gambero, un progetto, diremmo oggi, di urbanistica pubblica che prevedeva anche una massiccia campagna pittorica destinata a decorare con ben quarantotto scene le facciate delle nuove costruzioni su via del Gambero⁹².

sedicenne, che «impara l'arte del pittore»; il capofamiglia «mastro Ludovico di Bozi sartore», risulta invece «bandito definitiva». Nel 1568 il padre di Lattanzio è ancora residente a Cremona. Per i due documenti BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 257, 260. Una ricostruzione della giovinezza di Lattanzio, attenta ai rapporti con i Campi, è FRANGI 2007a.

⁸⁹ Dopo la monografia, ricca di illustrazioni, di BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, che non affronta però il problema della seriazione cronologica delle opere di Lattanzio, la più convincente ricostruzione dell'intero percorso dell'artista è TANZI 1991b (si vedano anche BEGNI REDONA 1996 e, per i disegni, BORA 1994, pp. 116-119, da cui si ricavano ulteriori riferimenti agli interventi dello studioso). A testimoniare dei rapporti profondi di Lattanzio con la cultura figurativa della città dei Campi stanno i frequentissimi scambi attributivi sul fronte della grafica con artisti cremonesi, da Giulio Campi ad Altobello, da Bernardino Campi a Camillo Boccaccino (TANZI 1991b, p. 24, nota 50). Per quanto riguarda Antonio Campi si può ricordare il caso del foglio con la *Natività del Battista* del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. Dyce 289, 445 × 500 mm, matita nera, quadrettato, scritta a penna «Pellegrino Tibaldi» in basso a sinistra), riferito a Lattanzio da Mario DI GIAMPAOLO (1979a, p. 385, fig. 5) e ad Antonio da BORA (1980, p. 46, n. 50, che ignora la precedente attribuzione). L'orientamento, credo corretto, verso Gambara è ribadito in DI GIAMPAOLO 1984, p. 393 (ma il foglio vanta anche un riferimento a Sustris: MEIJER 1993, p. 8, fig. 10). Né si può dimenticare come, almeno da un certo punto in avanti, i rapporti di influenza tra Gambara e i Campi devono essere considerati anche in direzione opposta: fin da Longhi è stato rilevato come nella svolta naturalistica che interessa il percorso di Antonio intorno alla metà del settimo decennio abbia potuto giocare un ruolo l'arrivo in città della *Sepoltura di Cristo* dipinta da Lattanzio per San Pietro al Po e oggi al secondo altare destro (per il punto sul dipinto: TANZI 2015, pp. 73-74). Altre osservazioni in questo senso, che coinvolgono anche Vincenzo Campi, in CIRILLO, GODI 1975-1977, p. 90.

⁹⁰ Il contratto è stato pubblicato e commentato da COOK 1984a.

⁹¹ I termini della collaborazione tra Lattanzio e Romanino, a ridosso del ritorno di Gambara a Brescia, sono ripercorsi in FRANGI 2007b. Ma sulle collaborazioni tra i due si veda anche, almeno, COOK 1984b.

⁹² Per le «Case del Gambero»: FIORI 2007; M. Fiori, in *Brescia* 2007, pp. 162-177, nn. 9-14. Per i frammenti superstiti del fregio del Palazzo del Podestà (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. 99-106): M. Fiori, in *Brescia* 2007, pp. 178-183, n. 15. L'importanza delle tele campestre per il Collegio dei giureconsulti è evidente in tutte le storie di ambientazione romana di Lattanzio, da quanto sopravvissuto delle facciate delle «Case del Gambero» alle *Storie di giustizia* in Palazzo Averoldi. Ma il peso dei cremonesi sulla più giovane generazione di pittori bresciani non si esaurisce con il Gambara. I modelli delle invenzioni campestre mi pare agiscano ancora anche su Francesco Ricchino (sull'artista FIORI 2015; 2016): penso per esempio alle tele del 1566 per San Pietro in Oliveto, ricordate anche da VASARI (1550 e 1568, IV, p. 430) dove, nel *Ritrovamento di Mosè*, tanto il gruppo delle figure allungate e un po' rigide disposte a bassorilievo quanto la fuga prospettica degli edifici a destra non mi paiono insensibili a modelli campestri, tra le tele per i giudici e San Paolo Converso (sul dipinto anche: P.V. Begni Redona, in *Pittura* 1986). Né vanno dimenticati, spostandosi ancora avanti di una generazione, i rapporti con l'arte cremonese di Grazio Cossali, sui quali si

Se è difficile istituire un rapporto di causalità diretta tra il ritorno di Lattanzio a Brescia e la chiamata dei Campi in città, non si può non rilevare la coincidenza di date che segna, anche simbolicamente, un passaggio di stagione: nel giro di sei mesi, la nuova maniera incarnata dai Campi sbarca a Brescia, prima per il tramite di un allievo talentuoso destinato in breve a occupare un posto di rilievo nel sistema artistico cittadino, poi con l'affidamento ai cremonesi della più prestigiosa, e fortunata, commissione pubblica del momento⁹³.

Il secondo contatto bresciano dei Campi è rappresentato invece dallo stesso Cristoforo Sorte. Ci si muove anche in questo caso su un territorio fragile: non sono infatti noti tempi e termini del trasferimento in città del veronese. Certo è però che nel giro di poco, a far seguito dalla procura del 1549 che è il primo documento ad attestare Cristoforo a Brescia, Sorte sarà in grado di ricevere una commissione di prestigio come quella della carta del Bresciano dalla massima autorità cittadina, il capitano Marino Cavalli, che attesta i buoni rapporti intessuti dal veronese con le magistrature cittadine.

Ma per dare la misura del peso di Cristoforo sullo scacchiere artistico bresciano è da ricordare ancora il rapporto di Sorte con i fratelli Cristoforo e Stefano Rosa. Un celebre passo delle *Osservazioni* ricorda infatti che sarebbe stato proprio Sorte a trasmettere ai fratelli bresciani il segreto della resa prospettica illusionistica delle architetture in scorcio, appreso da Giulio Romano in occasione dei già ricordati lavori nella Rustica: «et havendo accomodata la suddetta colonna torta a M. Christoforo e M. Stefano, fratelli de' Rossi bresciani, è stato il primo loro principio e fondamento di illuminarli in questa professione di prospettiva in scurzo, aggiuntovi il loro giudizio et una loro naturale inclinazione di operare»⁹⁴. Fatta la tara all'intento autocelebrativo che traspare dal passo, non ci sono ragioni per mettere in dubbio la sostanziale bontà della notizia: l'artista veronese si colloca per questa via all'origine della tradizione quadraturistica bresciana di cui proprio i Rosa saranno i primi e più celebri esponenti con una carriera che li vedrà protagonisti, per non dire altro, della decorazione del vestibolo della Libreria Marciana accanto a Tiziano⁹⁵.

Ancora un paio di tasselli si possono ora aggiungere al mosaico: un documento del 1548 attesta la presenza di Stefano Rosa, il minore dei fratelli, nella bottega del Romanino, giusto un anno prima

possono vedere le osservazioni di BANDERA 1981, a cui è da aggiungere la replica della *Pentecoste* di Antonio, oggi a Gessate (doc. 281), dipinta da Grazio nel 1618 e oggi nel Palazzo Vescovile di Cremona: TANZI 2004b, p. 130; 2016b, p. 11 (è pubblicata in ANELLI 1978, pp. 190-191, tav. LXIX, senza che sia rilevato il modello). Infine è da segnalare che una tela della Pinacoteca Tosio Martinengo (inv. 1057, tela, 271 × 183 cm; G. Fusari, in *Pinacoteca* 2014, pp. 296-300, n. 155d, come «pittore bresciano»), raffigurante la *Punizione di Anania* e parte di un ciclo di sette tele (ne sopravvivono quattro) realizzato per San Pietro de Dom a partire dal 1581 sotto la regia di Pietro Marone e Tommaso Bona, presenta fortissime tangenze con opere tarde di Antonio Campi sul tipo della *Circoncisione* del 1586 oggi in San Francesco di Paola a Napoli (doc. 351), in un giro di cultura che comprende anche gli esperimenti prospettici di Giuseppe Meda.

⁹³ Per questa congiuntura, sono utili le riflessioni di PASSAMANI 1986, pp. 206-209 e CASERO 2007, pp. 112-114. Uno sguardo d'insieme su questo momento è anche in LUCCHESI RAGNI, STRADIOTTI 2007. Il successo bresciano del ciclo dei Campi è attestato anche dalle numerose copie note. Due repliche su tela seicentesche del *Suicidio di Caronda* e del *Giudizio di Salomone*, fedeli anche nelle misure, si conservano rispettivamente in una raccolta privata (LUCCHESI RAGNI, STRADIOTTI 2007, p. 22, fig. 14) e alla Pinacoteca Tosio Martinengo (inv. 1775; M. Pavesi, in *Pinacoteca* 2014, pp. 267-268, n. 134; la tela, acquistata dal Museo nel 1996, si conservava prima in una collezione privata bresciana dove era stata pubblicata come originale di Antonio, ignorando il rapporto con il dipinto di Budapest, da AMERIO TARDITO 1975, p. 178, fig. 9, e ricollegata al prototipo da CIRILLO, GODI 1978, p. 38, nota 58): le due copie bresciane spettano con ogni probabilità a una stessa mano che, secondo ANELLI (2007, pp. 106-107), potrebbe essere quella del bresciano Agostino Salloni, documentato dal 1657 al 1699, responsabile forse di una replica dell'intero ciclo. Due ulteriori copie su tela che riproducono fedelmente la *Giustizia di Traiano* e il *Giudizio di Tito Manlio Torquato*, segnalate da Pavesi nella scheda appena ricordata, si conservano in difficili condizioni conservative al Musée de Beaux Arts di Besançon (invv. 207-208).

⁹⁴ SORTE 1580, pp. 298-299.

⁹⁵ Sui Rosa, menzionati anche da VASARI (1550 e 1568, IV, p. 430) e Daniele BARBARO (1568, p. 177), dopo lo studio pionieristico di SCHULZ 1961, si vedano ora i contributi di Filippo PIAZZA (2016; 2017), da cui si ricavano gli ulteriori riferimenti.

dell'approdo, nella medesima bottega, di Lattanzio reduce da Cremona⁹⁶. Si stringe in questo contesto una consuetudine di lavoro tra i Rosa e Lattanzio destinata a pesare nei decenni successivi, fino a lambire la stessa Cremona con la commissione del 1568, a Lattanzio e Cristoforo, per la decorazione, mai eseguita, delle volte di San Pietro al Po⁹⁷.

Infine si può prendere in considerazione la descrizione che dell'apparato ornamentale della Sala dei Giudici in Palazzo della Loggia offre Francesco Paglia in una delle redazioni manoscritte del suo *Giardino della pittura*: qui, le «colonne vidalbe con una tinta di chiar'e scuro così bene accordata che rendono mirabil vaghezza» risultano dipinte «per mano di Stefano Rosa»⁹⁸. La partitura architettonico-decorativa decritta da Paglia, che doveva accogliere le tele dipinte dai Campi, è riemersa durante un recente restauro da sotto lo scialbo⁹⁹. Le condizioni disastrose della pittura e le goffe ed estese ridipinture, al limite del radicale rifacimento, rendono complesso esprimere giudizi di ordine stilistico. Considerato il *curriculum* dei Rosa, in ogni caso, se davvero gli ornati spettano a Stefano, non si può negare una certa delusione per una decorazione monocroma che in nessun modo persegue effetti di illusionismo né fa sfoggio di alcuna particolare ricercatezza prospettica: coppie di colonne tortili, sormontate da un tradizionale fregio a girali vegetali, scandiscono le superfici delle pareti intervallando le semplici cornici dipinte che dovevano accogliere le tele dei Campi; festoni di verzura occupano gli spazi sopra le finestre. La tipologia della colonna tortile «putti&racemi» corrisponde però puntualmente al modello tanto caro a Cristoforo Sorte, e non va dimenticato che l'impresa nella sala dei Giudici dovrebbe rappresentare una delle prime prove del minore dei Rosa¹⁰⁰. Si aggiunga inoltre che la nostra percezione della decorazione della sala è parziale: sono perdute, infatti, le pitture della volta tutta; e non è escluso, a fare conto sulla descrizione di Spini del 1585 («a bellissimi partimenti sfondati ornati de intagli, & de vaghe pitture tutto il cielo») che proprio sul soffitto fosse inscenato uno dei primi incunaboli della sapienza quadraturistica dei Rosa. A prescindere dal giudizio di qualità, in ogni caso, se davvero la decorazione spettasse a Stefano, finirebbe accresciuta la sensazione di un ruolo decisivo giocato da Sorte come regista, o quanto meno consulente, dell'impresa.

Si viene così a ricostruire una rete compatta di rapporti che lega i Campi, Cristoforo Sorte, Lattanzio Gambara, Romanino, Stefano e Cristoforo Rosa e che costituisce il retroterra imprescindibile per comprendere – innervandoli di relazioni concrete, cioè a dire di realtà storica – i meccanismi che hanno reso possibile la chiamata dei Campi a Brescia. Si tratta però di condizioni necessarie, non certo di ragioni sufficienti a giustificare la decisione del Collegio (per quanto abbia senso parlare di ragioni sufficienti a proposito di una committenza): restano insomma da indagare, per dirla in altri termini, le ragioni di una scelta, quella in favore dei forestieri Campi, che proprio per la sua apparente eccentricità, finisce per caricarsi di maggiore rilevanza significativa.

QUALCHE RIFLESSIONE SULLA COMMITTENZA

Il problema si connette inevitabilmente a quello di un'individuazione più specifica dell'identità dei committenti. Chi all'interno dell'organo collegiale dei giureconsulti ha fatto per primo il nome dei

⁹⁶ Ma rapporti con Romanino sono stati individuati anche per il maggiore dei Rosa, Cristoforo: PIAZZA 2016, pp. 191-193.

⁹⁷ I termini della questione sono ripercorsi in maniera esauriente da TANZI 2015, pp. 69-74.

⁹⁸ PAGLIA 1660-1701, p. 289. Il nome di Stefano non compare però in tutte le redazioni manoscritte del *Giardino* ed è assente dalla versione tradotta parzialmente a stampa nel 1713. Il riferimento al minore dei Rosa per la Sala dei Giudici è stato portato all'attenzione degli studi da FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, p. 184 (anche: CASERO 2007, pp. 115-116) e calato in una ricostruzione della giovinezza di Stefano da PIAZZA 2016, pp. 201-202, che ritiene l'attribuzione credibile sia per la tipologia decorativa sia per i rapporti documentati tra i Rosa e Lorenzo Coradelli, membro del Collegio dei Giureconsulti, che, nel 1552, aveva commissionato a Cristoforo Rosa la decorazione del proprio palazzo.

⁹⁹ Per un resoconto dell'intervento di restauro, condotto tra il 2012 e il 2013: P. Scamoni, in *Palazzi* 2016, pp. 306-309.

¹⁰⁰ Colonne «vidalbe» binate, con motivi ornamentali simili, compaiono anche in un *Progetto per la facciata di un palazzo* del Castello Sforzesco di Milano da attribuire probabilmente a Giulio Campi: inv. C467, 182 × 110 mm, penna e matita nera, scritta antica «Julio Campi» in basso: BORA 1981, p. 23, fig. 4.

Campi? Chi si è fatto garante per quei pittori stranieri? La domanda resta per ora senza risposte definitive. In attesa che nuove evidenze documentarie possano gettare ulteriore luce sulla faccenda, si può soltanto rilevare che all'interno del collegio siedono esponenti di tutte le maggiori famiglie della più antica aristocrazia bresciana: Averoldi, Bornati, Maggi, Martinengo, Ugoni, e via così¹⁰¹. E che certo non mancano i personaggi che possano vantare interferenze col campo figurativo di qualche interesse, anche in ottica campese. Per esempio, quello di Onofrio Maggi, membro del Collegio dal 1537, è un nome da tenere in considerazione: parente, seppure alla lontana, dei futuri committenti dei Campi a Cadignano, è un uomo fidato del cardinale Madruzzo, coltiva interessi antiquari e intrattiene rapporti stretti con il contesto milanese prossimo a Ferrante Gonzaga; a Milano diventerà anche, proprio nel 1549, senatore¹⁰². Onofrio è particolarmente legato al capitano di giustizia Niccolò Secco, originario di Montichiari, che di lì a poco sarà committente di Bernardino Campi a Caravaggio: quando Niccolò deve lasciare l'Italia per una missione diplomatica a Costantinopoli su mandato di Ferdinando d'Austria, è proprio Onofrio a subentrare *ad interim* come capitano di giustizia vicario a Milano durante l'assenza del titolare. Maggi assume l'incarico il 14 febbraio 1549, prestando giuramento nelle mani del gran cancelliere Taverna; già nel giugno del 1550 il Secco è tornato dall'Oriente, ha ripreso il suo incarico e si dice debitore di mille scuti «del signor Honofrio Maggi»¹⁰³. Almeno in una circostanza, Secco svolge un ruolo come consulente artistico per Brescia: nel 1551, infatti, l'architetto civico Ludovico Beretta si rivolge a Niccolò, a Milano, per sottoporgli i progetti della facciata di Palazzo della Loggia: Niccolò Secco lo consiglia dopo essersi consultato con tre non meglio specificati architetti milanesi¹⁰⁴. Anche alla luce di un episodio come questo, che attesta come il Secco dovesse godere a Brescia, per ragioni che in parte sfuggono, di una fama riconosciuta come perito in faccende artistiche, gli stretti rapporti con un esponente del Collegio dei Giudici finiscono per apparire di qualche interesse¹⁰⁵.

Proprio questa pista di rapporti milanesi spinge a qualche ulteriore riflessione. Facendosi carico del rischio insito nell'istaurare relazioni dirette, inevitabilmente troppo semplicisticamente deterministiche, tra scelte artistiche di committenza e appartenenze ideologiche o politiche, vale la pena rilevare come il Collegio dei Giureconsulti sia per elezione, tra le magistrature civiche bresciane, quella maggiormente legata alle famiglie della più antica aristocrazia cittadina di tradizione ghibellina: un baluardo per gruppi familiari storicamente ostili alla dominazione veneziana e orgogliosamente aggrappati a un immaginario antiquario e romaneggiante come rivendicazione identitaria dell'antichità del proprio lignaggio, a fronte della marginalità politica cui le vicende storiche li hanno condannati¹⁰⁶.

Osservata da questa prospettiva, assume immediato significato la fortissima impronta romanista e imperiale che connota le tele, ben al di là di una generica verniciatura antiquaria e fino a effetti

¹⁰¹ Un elenco, almeno di massima, dei membri del Collegio – che una volta eletti mantenevano la carica a vita – si ricava da GUERRINI 1926, dove però non per tutti i giureconsulti è riportata la data di morte: resta dunque qualche margine di dubbio sul numero effettivo dei giudici nel 1549. Nel 1539 i membri del Collegio risultano essere 49.

¹⁰² Le notizie biografiche su Onofrio Maggi si ricavano *ad indicem* da VALSERIATI 2016b. Per le committenze architettoniche relative al Palazzo Maggi di Gradella, che coinvolgono Ludovico Beretta, e per i suoi interessi antiquari: JACKS 1995. Sul palazzo anche: LECHI 1974a, pp. 31-39; E. Valsertiati, E. Sala, in *Palazzi* 2016, pp. 270-272.

¹⁰³ Per Niccolò Secco si può contare sulla biografia scritta da Giovanni CIGALA 2007, cui faccio riferimento se non altrimenti specificato.

¹⁰⁴ ZAMBONI 1778, p. 59. La notizia è ripresa da BEGNI REDONA 1986, p. 22 che identifica i tre architetti, senza esplicitarne le ragioni, con Vincenzo Seregini, Domenico Giunti e Cristoforo Lombardi (si veda anche VALSERIATI 2016a, p. 117).

¹⁰⁵ Si può aggiungere ancora che Onofrio Maggi e Niccolò Secco sono in stretti rapporti documentati (CIGALA 2007, p. 110) con il pittore cremonese Giuseppe Rivelli, figlio di Galeazzo, legato a Romanino e ricordato anche da Antonio Campi nella *Cremona fedelissima* (CAMPO 1585, p. LIII). Su Giuseppe Rivelli, attivo tra la natia Cremona e Montichiari dove tiene bottega, ma documentato anche all'opera in San Benedetto di Polirone, uno dei luoghi caldi della maniera giuliesca in Valpadana: ALLEGRI 2016.

¹⁰⁶ Per una sintesi dei rapporti tra Brescia e Venezia sul fronte storico-politico ed economico, si può partire da FIORI, VALSERIATI 2018. Un quadro di contesto utile per la situazione bresciana si ricava da MONTANARI 2005.

quasi parossistici. Nel *Traiano*, per esempio, ogni superficie disponibile è saturata con scritte e simboli che rimandano alla Roma imperiale, in una congerie di attrezzeria sempre in bilico tra solennità e cartapesta, tra scudi ed elmi e stendardi, sesterzi e *Senati consulti*, *Daciae captae* e *optimi principes*, come in un *Trionfo* di mantegnesca memoria ma girato con pochi soldi a Cinecittà.

E non si può non rilevare come, proprio negli anni che ruotano intorno alla committenza del ciclo di tele campesche, si assista in Brescia a una recrudescenza delle rivalità tra fazioni aristocratiche filo-marciane e filo-imperiali che finiscono per riproporre ancora, in un eterno gioco delle parti, le vecchie spaccature tra Guelfi e Ghibellini. Non sarà un caso che proprio il Collegio dei giudici faccia da sfondo a un tentativo, abortito e un poco misterioso, di congiura imperiale che avrebbe dovuto consegnare la città nelle mani di Ferrante Gonzaga, governatore del Ducato di Milano. Ne è protagonista Cornelio Bonini, ammesso nel Collegio dei Giudici il 1544 ed espulso per cospirazione contro lo Stato nel 1547. L'effetto che lascia la vicenda, a ripercorrerla sulla base delle testimonianze sopravvissute e a raccontarla con il senno del poi, è quello di una rivoluzione da operetta: Cornelio, scoperto e apparentemente solo – destino inevitabile per golpisti falliti –, è costretto a rifugiare a Trento dove può far conto sulla protezione di Madruzzo. Eppure gli *sponsor* occulti della congiura non dovevano essere mancati, forse anche all'interno del Collegio dei Giudici, e l'intera vicenda assume caratteri meno ridicoli se si pone mente a quanto accaduto, appena due anni prima, a Piacenza dove una congiura simile aveva condotto, nel 1547, all'assassinio del duca Pier Luigi Farnese, figlio del papa Paolo III, e alla consegna della città nelle mani di Ferrante Gonzaga¹⁰⁷.

In questo contesto prende corpo la scelta di rivolgersi ai cremonesi Campi che potevano vantare rapporti milanesi – se non altro in casa Stampa – e, soprattutto, esibire in *curriculum* la frequentazione dei cantieri mantovani di Giulio Romano: il luogo dove massimamente aveva preso corpo una trionfante iconografia imperiale, nutrita di riferimenti all'antico. Non bisogna dimenticare che proprio in questi anni, intorno al 1550, a stare alle parole di Alessandro Lami, Antonio Campi è impegnato a Milano ad affrescare, agli ordini di Bernardino Campi, un ciclo di *Imperatori* romani sulle pareti di casa da Rho: difficile immaginare che in quella occasione non abbia pesato il modello tanto autorevole del Camerino dei Cesari in Palazzo Ducale a Mantova, con le tele tizianesche che Bernardino Campi finirà a riprodurre serialmente di lì a qualche anno e le tavole inventate da Giulio Romano ben note, come si è visto, ai Campi¹⁰⁸. Credo insomma che i Campi potessero apparire in quel momento, ad occhi bresciani, come autorevoli interpreti della maniera «anticamente moderna, e modernamente antica», messa a punto da Giulio Romano per i Gonzaga, feudatari dell'Impero¹⁰⁹. E in ogni caso, se non altro, la scelta dei cremonesi si connota, in negativo, come scelta “non veneziana”: nella necessità di rivolgersi a pittori forestieri a fronte del momentaneo esaurirsi di una tradizione locale il cui linguaggio, nelle opzioni alternative offerte dai vecchi Romanino e Moretto, doveva apparire non più aggiornato alle esigenze di una decorazione moderna, i giudici rivolgono la loro attenzione lontano dalla Dominante. L'esatto contrario, insomma, di quanto accadrà una quindicina d'anni dopo quando, per decorare il Palazzo della Loggia, ci si rivolgerà direttamente a Tiziano, pittore ufficiale della Serenissima¹¹⁰.

Proprio il confronto con la committenza a Tiziano, che vedrà impegnati anche, accanto al maestro cadorino, i già ricordati fratelli Rosa, spinge a un'ulteriore riflessione rispetto al problema

¹⁰⁷ L'episodio della congiura di Cornelio Bonini è al centro di un recente libro di Enrico VALSERIATI (2016b) dove si ricostruisce il clima di contrapposizione civica tra fazioni pro- e anti-veneziane che ho cercato di sintetizzare, con inevitabili forzature schematiche, in queste righe (si vedano anche MONTANARI 2016; VALSERIATI 2016a). Lo studioso ipotizza anche un coinvolgimento di Onofrio Maggi nella cospirazione, proprio in virtù dei rapporti con l'ambiente milanese di Ferrante Gonzaga e con il cardinale Madruzzo.

¹⁰⁸ Ho cercato di fare il punto su questa notizia in RENZI 2017, pp. 186-190, cui rimando per tutti i riferimenti.

¹⁰⁹ L'espressione vasariana, ricalcata su una formula inventata da Pietro Aretino in una lettera spedita a Giulio Romano nel 1542, è anche il titolo del breve scritto di Ernst GOMBRICH (1989), dedicato alla fortuna di Giulio, che apriva il catalogo dell'esposizione del 1989.

¹¹⁰ Sulla decorazione tizianesca della Loggia si può vedere, da ultimo, PIAZZA 2018 da cui si ricavano i precedenti riferimenti.

del programma iconografico che sottostà alle tele dei Campi. L'unico documento in nostro possesso riguardo all'impresa – la procura a Cristoforo Sorte del 1549 – non entra nel merito del problema: eppure è chiaro che una scelta di episodi così elaborata, capace di spaziare tra fonti diverse, e così fortemente e funzionalmente legata al luogo cui le tele erano destinate – si pensi all'inclusione del *Traiano* in rapporto alla perduta pittura di Foppa, non a caso l'unica scena antica estranea al canone di Valerio Massimo – è impensabile senza precise indicazioni da parte dei committenti. Vengono in soccorso allora, per immaginare come possano essere andate le cose, i dettagliatissimi *Avvertimenti generali* che, nell'agosto del 1565, sono recapitati a Tiziano che si appresta a dipingere le tre tele con l'*Apoteosi di Brescia tra Minerva e Marte, Cerere e Bacco*, e la *Fucina di Vulcano* per la volta del salone in Palazzo della Loggia¹¹¹. Il dettato pare voglia guidare Tiziano, passo passo, nella definizione delle composizioni e delle figure: Brescia dovrà essere raffigurata come una «donna con grave, maturo & venerando aspetto, ornata ricamente, il capo senza corona però, o regal abito, vestita a lungo all'antica di veste bianchissima cinta di fascia azura, habbia le braccia ignudi, & la mamella destra, agroppando le vesti su la sinistra spalla, & sotto il destro fianco, stendendo il braccio destro porga verso levante una statua d'oro»; segue la descrizione, ugualmente dettagliata, della statua e poi: «Una tale si ritrova nei riversi di Vespasiano in rame».

La Minerva, invece, dovrà avere sul capo «una cellata antica senza orecchie nel moso quasi che si vede in alcune monete Ateniesi d'argento, tutta adorata con la sfinge in mezzo per cimiero, & doi griffoni dai lati scolpitici per ornamento di basso rilievo». E avanti così, fino a sfiorare il ridicolo nell'enunciazione pseudo-enciclopedica: «La Sfinge è un certo monstro, detto triforme, annoverato da alcuni tra le specie de le Scimie, o vero gatti mamoni. Ha faccia petto, & mamelle di donna, ha le ali grandi il resto è di leone con longa cosa. Alcune se ne vede i pittura, & anco di rilievo nelle medaglie antiche».

E ancora: Marte sia «armato da soldato ricamente all'antica con elmo lucente sopra modo, & nelle rilevata cresta un lupo, o vero piume per cimiero, la corazza dorata tutta, & disegnata leggermente a mostri spaventevoli con la sua falda antica, con braccia, & gambe ignude fuori che de gli usati a mezza gamba. Tenga con la sinistra un bel scudo rotondo d'argento, o vero di sanguinosa luce poggiato a presso i piedi, & con la destra l'arma inhastata, come si vede tra i riversi di Antonin Pio in rame». Sono passi da tenere a mente, mentre si osservano i tanti elmi, le tante armature ricercatissime che costeggiano le tele campesche; elmi con sfingi e grifoni, nello specifico, compaiono nello *Zaleuco* e nel *Tito Manlio Torquato*.

Quando poi i riferimenti a monete e medaglie e sculture dell'antico non bastassero a chiarire le predilezioni della committenza, vale la pena ricordare ancora il rifiuto che i deputati alle pubbliche fabbriche oppongono a Tiziano che richiedeva l'invio da Brescia di «una armatura imbornita et lustra per poter fare la pictura di Marte più conforme al vero»: «noi non volemo tal figura di Marte che si conformi alli presenti tempi, ma precisa secondo l'antico»; così, per tutta risposta, da Brescia. Come non pensare, nel leggere tutto ciò, all'armamentario di monete traianee sfoderato nella scena relativa all'imperatore? Per non dire dell'inserimento, fin sfacciato, di una colonna coclide, evidente allusione alla Colonna Traiana¹¹².

¹¹¹ Il testo delle *Avvertenze* e gli scambi epistolari tra i deputati bresciani e Tiziano si possono leggere in ZAMBONI 1778, pp. 139-144.

¹¹² Il modello per la raffigurazione che compare sulla placca bronzea con l'iscrizione DAC(IA) CAP(TA) inserita da Antonio sul fondo del Traiano è stato individuato in un denario del 104-111 d.C. da FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, pp. 186, 260, nota 23; sulla colonna di destra compare invece la scritta S. AQVA TRAIANA C., che dovrebbe fare riferimento alla costruzione, da parte di Traiano, di un acquedotto dal lago di Bracciano. Una colonna coclide sul modello di quella traianea doveva comparire anche nel *Martirio di San Lorenzo* dipinto da Antonio per la chiesa di Santa Maria della Pace a Milano, intorno alla metà del settimo decennio, se è giusta l'ipotesi di ALLEGRI 2017b: doc. 101. Non va poi dimenticato il taccuino di rilievi dalla Colonna Traiana di Giulio Campi: *Capitolo II.1*, nota 39; è da rilevare però che nella colonna raffigurata da Antonio a Brescia la spirale procede nel senso opposto rispetto a quella della vera Colonna Traiana e i bassorilievi dipinti non trovano corrispondenze con quelli scolpiti.

È insomma un testo che apre uno squarcio sulla forte impronta antiquaria che informa il gusto delle committenze pubbliche cittadine e che deve aver pesato, con piena soddisfazione, anche sulla committenza ai Campi¹¹³.

QUALCHE CONSIDERAZIONE SULLO STILE: FARE LE MANI

Si può ora, finalmente, rivolgere l'attenzione direttamente alle otto tele: immediato si pone il problema di discriminare l'apporto dei due fratelli all'interno di un'impresa condotta di concerto. Come visto, solo il nome di Giulio compare nell'unico documento noto relativo alla commissione. Il dato non deve stupire: fino al 1560, quando i tre fratelli Campi si troveranno davanti a notaio, a Cremona, per sciogliere la loro società e dividere i loro beni, Giulio e Antonio tengono bottega insieme, e il capobottega è il fratello maggiore, Giulio¹¹⁴. Tutti i contratti e tutti i pagamenti, anche per opere eseguite con certezza da Antonio, sono intestati fino a quel momento al capobottega: la divisione di lavori e proventi è poi questione interna alla bottega e non lascia tracce nei documenti ufficiali¹¹⁵.

A ciò si può aggiungere, però, che le antiche guide di Brescia riferiscono, in maniera compatta, la paternità dell'impresa al solo Antonio: un elemento che parrebbe registrare traccia, se non altro, della partecipazione anche del fratello minore all'impresa e che, messo a sistema con il riscontro documentario, impone di pensare al ciclo come opera di collaborazione dei due fratelli¹¹⁶.

Né si può sottovalutare la precisa volontà da parte degli artisti di approdare a un risultato uniforme: tali le tele dovevano apparire alla percezione dei committenti. Del resto, anche a un primo sguardo, e tenendo conto dei danni del tempo, ci si rende conto della forte regia unitaria che impronta di sé il ciclo, nei ritmi compositivi che si rispondono tra tela e tela, nella gamma cromatica: le stesse dominanti, lo stesso arancione, lo stesso blu, lo stesso verde. Il medesimo pavimento ritorna in tutte le scene ambientate in interno. Identica è la tecnica utilizzata, a tempera magra su tele dalle preparazioni leggerissime; si trattava del resto di una esplicita richiesta dei committenti («a guacio»), desiderosi di perseguire, probabilmente, un effetto il più simile possibile a quello delle pitture murali.

Fermo restando tutto ciò, però, le disomogeneità stilistiche chiaramente percepibili all'interno del gruppo delle tele – e rilevate dalla critica almeno dagli anni Settanta – impongono di tentare qualche precisazione, che possa rendere conto in maniera coerente delle differenze¹¹⁷.

¹¹³ Ma a questo proposito va tenuto a mente anche il programma iconografico che impronta la decorazione, già ricordata, delle “Case del Gambero”. La passione antiquaria dei committenti doveva, in ogni caso, trovare facile riscontro con i Campi: basta uno sguardo all'onomastica di famiglia: Giulio, Antonio, Curzio, Annibale, Flaminia, Camilla, Claudio, Omero... e il discorso potrebbe allargarsi all'intero ambiente artistico cremonese: tra i figli di Amilcare Anguissola si trovano Sofonisba, Europa, Minerva, Asdrubale; il figlio di Giuseppe Sacca si chiama addirittura Vitruvio.

¹¹⁴ Doc. 44.

¹¹⁵ Si veda per esempio il caso dei pagamenti relativi alla volta della cappella di San Giovanni Battista in San Sigismondo a Cremona: doc. 34.

¹¹⁶ La paternità del ciclo è attribuita al solo Antonio da PAGLIA 1660-1701, p. 290; 1713, p. 35; AVEROLDO 1700, p. 58; MACCARINELLI 1748 e 1751, p. 131. Bisogna attendere l'Ottocento perché anche il nome di Giulio venga accostato alle tele bresciane dalla letteratura (se non mi è sfuggito qualcosa, la prima occorrenza dovrebbe essere BROGNOLI 1826, pp. 60-61). Rimando in ogni caso alle recenti schedature ad opera di A.L. Casero, in *Brescia* 2007, pp. 120-150, nn. 1-8, e M. Pavesi, in *La Pinacoteca* 2014, pp. 258-267, nn. 133a-133g, per una ricognizione bibliografica esaustiva, limitandomi a segnalare il giudizio sprezzante di Gustavo FRIZZONI (1889, p. 32) che vede le sette tele (già a parte il *Salomone* che proprio quell'anno è venduto a Glisenti) in Palazzo Martinengo: «Se il nome di Giulio Campi sia rettamente applicato a una serie di sette dipinti di soggetti di storia romana che servono di riempitivo alla sala maggiore, è cosa che parmi meriti conferma, poi che hanno l'apparenza di lavori più dozzinali e d'epoca posteriore [rispetto alle opere di Moretto, Romanino e Savoldo appena commentate]». Uno sguardo d'insieme sulle tele, e relativi disegni, è anche in FRATI, GIANFRANCESCHI 1995.

¹¹⁷ È Giulio BORA (1971, pp. 33-34, n. 32) a riaprire in tempi moderni il dibattito sulla paternità delle tele «eseguite da entrambi i fratelli in collaborazione»; in quell'occasione si limita ad assegnare a Giulio lo *Zaleuco* e ad Antonio la

Una prima divisione sommaria permette di isolare almeno due gruppi di dipinti stilisticamente distinti. Al primo appartengono la *Susanna e i Vecchioni* e le due tele rettangolari di ambientazione romana, tra loro tanto rispondenti dal punto di vista compositivo: la *Giustizia di Traiano* e il *Giudizio di Tito Manlio Torquato*, pur gravemente compromesso dal punto di vista conservativo; nel secondo si possono riunire le due tele quadrate che si fronteggiavano al centro dei lati lunghi, il *Suicidio di Caronda* e l'*Elemosina di Filippo il Macedone*, a cui dovrebbe potersi aggiungere il *Giudizio di Salomone*: la valutazione si fa qui però più complessa per lo stato rovinoso in cui versa la tela. Diverso è, tra i due nuclei di dipinti, il modo di pensare la composizione: nel primo raggruppamento – si considerino soprattutto il *Traiano* e il *Tito Manlio* – è paratattica, tutta in superficie, come in un bassorilievo, costruita per progressivo assemblaggio di elementi senza apparente preoccupazione di perseguire alcuna sintesi: i criteri dominanti sono quelli dell'accumulo, della visione analitica per dettagli, dell'elenco: di accessori e utensili e simboli e scritte. Al contrario, nel secondo gruppo, la composizione appare più meditata, centrale e simmetrica, sviluppata attraverso un regolare digradare di piani; tutto obbedisce a precise rispondenze ritmiche di distillata eleganza: basti guardare le due figure di quasi classica solennità – la donna di schiena e il soldato in nudo eroico – contrapposte come quinte nel *Salomone*; difficilmente si scopre qualcosa di simile tra le creature terragne del primo gruppo. Diverse sono le figure stesse: il modulo leggermente allungato e la rigidità un poco impacciata di Traiano o Tito Manlio, in attesa del colpo di scure, le masse muscolari che premono su vestiti aderentissimi dello stesso Tito Manlio o del fanciullo morto ai piedi di Traiano, non trovano confronti, ad esempio, con le pose ben più liberamente e morbidamente atteggiate del *Caronda* che tradiscono una più addestrata padronanza disegnativa¹¹⁸. Diverse sono, in definitiva, le condotte pittoriche. Di qui, nel primo gruppo: una luce fredda che sbalza analiticamente i corpi e trascorre sulla pelle lucida delle cose, esaltando le cromie smaltate; attenzione alla resa superficiale dei diversi materiali: gli elmi metallici dei soldati o la cortecchia di un albero secco, nel *Tito Manlio*, o, nella *Susanna*, la trasparenza dell'acqua o la pietra del bugnato rustico, diversa tanto dal marmo rosso della vasca quanto dai mattoni in cotto sulla destra; ricercati e marcati effetti luministici, con fasci ben direzionati che accendono inaspettati punti di luce – sul muso del cavallo di Traiano, per esempio – o, invece, proiettano ombre precise come accade per il corpo di Susanna che stampa la propria *silhouette* sul panno bianco sorretto dall'ancella; volti giocati tra penombra e rossori di improvvisi trasalimenti: nel vecchione inginocchiato o sui profili, quasi fratelli, della servitrice di Susanna e del figlio di Traiano; insistenza linearistica e calligrafica, come in punta di cesello, sui dettagli esornativi: i nastri intrecciati nelle complesse acconciature dell'ancella che si sporge dalla porta o i paramenti lussuosi del cavallo di Traiano; sistemi di panneggi risolti in ammassi di piegoline tubolari che si attorcigliano in innaturali serpentine o, al contrario, si distendono in insistite falcate parallele: così, al massimo grado, nella veste bianca che dovrà avvolgere il corpo nudo di Susanna o nella veste

Susanna (con relativi disegni, per cui vedi oltre nel testo). Il parere di Bora è prontamente condiviso da Maria Luisa FERRARI (1971, p. 161, nota 241; 1974c, p. 319). CIRILLO, GODI (1978, pp. 38-40, figg. 31-35; 1982, pp. 9-10, figg. 4-7) sono i primi a tentare una divisione delle mani sull'intero ciclo: a Giulio spetterebbero *Salomone* (forse con la collaborazione di Antonio per la figura muliebre), *Zaleuco*, *Caronda* e *Filippo*, ad Antonio *Susanna*, *Traiano*, *Tito Manlio* e *Cambise*; un'ipotesi che mi pare ancora, come proverò ad argomentare, in linea di massima corretta. Bora torna a più riprese sul ciclo negli anni seguenti (BORA 1980, pp. 36-38; 1985, pp. 136-137, n. 1.12.-1.12.8; G. Bora, in *Pittura* 1990, pp. 276-277 tav. 95): fa propria, in buona sostanza, la divisione di Cirillo e Godi, spostando su Giulio la responsabilità del *Cambise* (che però «pur ideato da Giulio, sembra eseguito parzialmente con l'intervento di Antonio») e prospettando l'intervento della bottega nelle tele con *Caronda* e *Filippo il Macedone*. Più restrittivo nei confronti di Antonio è il giudizio di TANZI 1999b, pp. 55-57, n. 19, che riferisce al fratello minore unicamente le tele con *Susanna* e *Traiano*. La vecchia impostazione di Cirillo e Godi è condivisa da chi si è occupato nelle tele nel nuovo millennio, con pochi dispareri, soprattutto sul *Cambise*: opera di collaborazione (A.L. Casero, in *Brescia* 2007, pp. 120-150, nn. 1-8; M. Pavesi, in *La Pinacoteca* 2014, pp. 258-267, nn. 133a-133g, che assegna ai due fratelli insieme anche lo *Zaleuco*) o del solo Antonio (PAVESI 2007, pp. 301-306).

¹¹⁸ La figura seduta sul primo piano a sinistra nel *Caronda*, colta in una ricercata torsione, è derivata con una certa puntualità da una stampa con la *Pentecoste*, incisa da Jacopo Caraglio a partire da un modello raffaellesco: CIRILLO, GODI 1978, p. 39. Per un altro caso di ripresa da una stampa di Caraglio nella bottega campesca: *Capitolo II.3*.

rossa dal ragazzo morto, scorciato sotto il podio di Traiano. Di là, nel secondo gruppo, un'atmosfera fusa lega le figure all'ambiente invece di farle risaltare staccandone dal fondo la plastica preziosità; una luce calda imbeve i corpi e si smorza gradatamente in una penombra soffusa che sfarina gli incarnati; i panni si distendono morbidi, e rifuggono sia dagli effetti di esasperata aderenza muscolare che dall'improvviso congelamento metallico che ha bloccato, sospeso in aria, il manto cangiante del figlio di Traiano.

Si può ora provare a cercare, percorrendo avanti e indietro la produzione dei due fratelli, confronti utili per agganciare opere certe, e assegnare così un nome, ai due raggruppamenti individuati. La mano responsabile del primo gruppo – quello della *Susanna*, del *Traiano* e del *Tito Manlio* – dovrebbe essere quella di Antonio: si provi, per esempio, ad accostare alla testa del vecchione, inginocchiato come supplice davanti al corpo di Susanna, la testa del San Girolamo nella pala Piperari in Sant'Ilario, un'opera firmata del pittore. E la schiena possente del medesimo San Girolamo, del resto, funziona bene accanto a quella di Tito Manlio. O ancora, saltando tra i decenni, si confronti il volto della serva di Susanna con quello della Veronica nel *Calvario* della Galleria Sabauda di Torino o con quello della Santa Caterina sul secondo piano della pala dipinta, ormai nell'ottavo decennio del secolo, per San Barnaba a Milano e oggi a Brera¹¹⁹. Tic espressivi ritornano come firme involontarie di Antonio: il modo di rendere i capelli bianchi del personaggio accanto a Traiano, con grosse ciocche disposte a raggera, come vermicelli serpentinati, intorno alla testa, e spartite da una scriminatura centrale, ritorna molto simile nell'incisione con il *San Giovanni Battista* firmata da Antonio nel 1553. Il modo di sviluppare i panneggi – tra pieghe tubolari attorcigliate in modo ghiribizzoso e manti metallici congelati nell'aria –, le composizioni affastellate sul piano, la saturazione di accessori ornamentali, trovano confronti convincenti con le scene che si è provato a riferire ad Antonio sulla volta di Santa Margherita.

Anche più facile scovare riferimenti, per il secondo gruppo, con la produzione di Giulio. Moltissimi confronti si possono montare con le *Storie di Cristo* affrescate in Santa Margherita: riguardano sia la costruzione complessiva delle scene, sia le pose delle figure – si guardino per esempio i due uomini seduti sul primo piano del *Caronda* accanto alle scene di *Gesù tra i dottori* o della *Trasfigurazione* – sia dettagli più puntuali: la testa dell'uomo dalla barba bianca, sul fondo del *Salomone*, è prelevata di peso da quella di Giuseppe nella *Disputa* in Santa Margherita. Nello stesso *Salomone*, l'elegante figura femminile di spalle, parente stretta di simili creature che compaiono nella *Presentazione al Tempio* in Santa Margherita ma anche nella versione della medesima scena al Museo Diocesano di Milano, ricalca però un'invenzione di Primaticcio per *Eracle travestito da Onfale*, noto grazie a un foglio oggi a Vienna e presto tradotta in incisioni da Léon Davent e Antonio Fantuzzi¹²⁰. Ma confronti utili nella produzione di Giulio, soprattutto per la rigorosa simmetria che impronta la costruzione delle scene, si possono montare anche con l'*Elemosina di Sant'Omobono*, un'opera dell'artista del 1555¹²¹. Infine, la posa di Filippo il Macedone è riproposta ancora, con buona fedeltà, in uno dei *Profeti* che affiancano la *Pentecoste* affrescata da Giulio sulla volta di San Sigismondo nel 1557¹²².

La questione si fa più spinosa per le due tele che occupavano i lati corti della sala: l'*Accecamento di Zaleuco* e il *Tribunale di Cambise*. Qui la distinzione si fa più sottile e, almeno

¹¹⁹ Per il *Calvario*, acquistato dallo Stato, insieme al *pendant* con la *Resurrezione*, presso l'Ufficio Esportazione di Firenze per diritto di prelazione nel 1957 e destinato alla Galleria Sabauda di Torino (inv. 989, 130 × 58 cm, tavola: *La Galleria* 1993, p. 77): TANZI 1994, pp. 55-61 (ma si veda anche al *Capitolo II.4*). Sulla tela di San Barnaba (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 581): G. Bora, in *Pinacoteca* 1989, pp. 134-135, n. 68.

¹²⁰ Il prelievo primaticcesco è rilevato da CIRILLO, GODI 1975, p. 15 (cfr. anche ROMANI 1997, p. 9, nota 23). Sul foglio (Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 1977, 275 × 434 mm, penna e inchiostro marrone, biacca, matita nera): D. Cordellier, in *Primatice* 2004, p. 157, n. 46. Per le incisioni: ZERNER 1969, nn. 10, 17 (la stampa di Davent è in controparte rispetto al disegno di Primaticcio, come nella ripresa di Giulio). Per la *Presentazione al Tempio* del Museo Diocesano: *Capitolo II.1*.

¹²¹ Per l'*Elemosina di Sant'Omobono*: L. Bellingeri, in TANZI, BELLINGERI 1997, pp. 59-63.

¹²² Il confronto è suggerito da A.L. Casero, in *Brescia* 2007, pp. 140-142, n. 6. Per il profeta sulla volta della terza campata di San Sigismondo: FERRARI 1974b, pp. 83-84, fig. 76.

per il momento, in attesa che nuove conoscenze permettano una più precisa messa a fuoco delle personalità dei due fratelli, sarà il caso di mantenere un'attribuzione condivisa. Sarei propenso a credere, però, che, almeno sul piano esecutivo, il contributo di Antonio sia preponderante nel *Cambise*: a lui rimandano gli affastellamenti dei panneggi, la luce che scorre sulla pelle scuoiata sul bracciolo del trono, la raffinata regia luministica sulle mani gesticolanti degli interlocutori di Otane, la testa, infine, in penombra del personaggio in primo piano – protesa in avanti, i tendini possenti tesi –, tanto simile a quella del vecchione che compare nella Susanna. E non sarà da trascurare infine il fatto che, come rilevato da Cirillo e Godi, il personaggio che sul margine destro rivolge lo sguardo verso l'osservatore sembra presentare somiglianze non trascurabili con gli autoritratti noti di Antonio¹²³.

QUALCHE CONSIDERAZIONE SULLO STILE: I DISEGNI

Qualche ulteriore osservazione, in merito alla complicata divisione di mani, si può avanzare spostando l'attenzione sul *corpus* di disegni legati alle tele bresciane. Proprio attraverso l'analisi della grafica si penetra a fondo nei meccanismi produttivi della bottega e si coglie il carattere fortemente collaborativo che caratterizza l'impresa, ammorbidendo e sfumando le distinzioni fin qui esposte che rischiano di apparire troppo rigide in un simile contesto. Sono sei, allo stato attuale delle conoscenze, i fogli noti che è possibile riferire con certezza al ciclo¹²⁴. Due sono veri e propri modelli: per lo *Zaleuco*, all'Ambrosiana di Milano, e per il *Tito Manlio* a Oxford, con lievi varianti,

¹²³ CIRILLO, GODI 1982, p. 10; l'ipotesi è accolta da A.L. Casero, in *Brescia* 2007, p. 126.

¹²⁴ Raccoglio di seguito i dati relativi ai sei disegni, con la bibliografia specifica sui singoli fogli:

Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. 253 Inf. n. 1244, 485 x 407 mm, matita nera e gesso bianco; BORA 1971, pp. 33-34, n. 32 (Giulio).

Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. JBS 1009, 456 x 673 mm, matita nera e gesso bianco, quadrettato; BYAM SHAW 1976, p. 283, n. 1109, pl. 675 (Giulio, su attribuzione di Philip Pouncey che lo riconosce come studio preparatorio per la tempera bresciana); G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 304-305, n. 2.13.4 (Antonio).

Worcester (Massachusetts), Worcester Art Museum, inv. 1956.32, 261 x 415 mm, penna, iscrizione «Titiano» nell'angolo inferiore sinistro, timbro Lugt 1687 (Karl Eduard von Liphart); TIETZE-CONRAT 1939 (Antonio; il disegno si trova in quel momento in una collezione privata parigina); VEY 1958, pp. 49-50, n. 87; S.E. Ostrow, in *Visions* 1968, pp. 20-21, n. VI.1-VI.2 (Giulio, a partire da un'indicazione di Pouncey); OLSZEWSKI 1981, pp. 138-139, n. 111 (Antonio).

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13447 F, 276 x 188 mm, penna; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13448 F, 283 x 223 mm, penna, iscrizione «Gilio Campi» sul *recto*, in alto a sinistra, in grafia antica; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 288, n. 2.6.16 (Giulio); TANZI 1999b, pp. 18-19, nn. 18-19 (Giulio).

Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 7846, 271 x 207 mm, penna; TANZI 1991d, pp. 38-39, figg. 2-3 (Antonio; il foglio è stato attribuito all'artista da Catherine Monbeig Goguel e Mario Di Giampaolo con scritte sul passepartout); TANZI 2005, pp. 130-132 (*recto*: Antonio; *verso*: Giulio). D. Cordellier, in *D'après* 2000, pp. 240-241, n. 75 (*recto*: Antonio; *verso*: Giulio).

È stato proposto che possa avere a che fare con il ciclo bresciano un disegno a penna (136 x 184 mm), con un'iscrizione antica «Giulio Campi», molto vicino stilisticamente al foglio del Louvre, passato in un'asta Christie's a Londra il 16 maggio 1978 (lotto n. 5), e poi presentato in un'esposizione di disegni italiani in Belgio da una collezione privata di Bruxelles (G. Grieten, B. Boëls van Waesberghe, in *De Giorgione* 1993, pp. 48-49, n. 13) come studio di Giulio Campi per la *Sentenza di Tito Manlio Torquato* (l'idea è accolta da TANZI 1999b, p. 57). Il foglio è però certamente da collegare con un altro disegno del Museo Cerralbo di Madrid, inv. 4976, 308 x 355 mm, matita nera, nell'angolo inferiore destro marchio della collezione del conte Gelosi di Torino (Lugt 545): è stato pubblicato come opera di Giulio Campi in *Disegni* 1977, pp. 24-25, n. 13, e spostato su Antonio da CIRILLO, GODI 1982, p. 10. Il foglio spagnolo – di difficile attribuzione tra i due fratelli ma che credo più vicino a Giulio che ad Antonio – presenta uno stadio successivo rispetto al disegno belga nel processo di messa a punto dell'immagine: la definizione quasi da foglio di modello permette qui con più facilità un'interpretazione iconografica della composizione che dovrebbe raffigurare la scena del *Sacrificio di Listra* (era individuato come «Repulsa degli Apostoli di fronte ad un sacrificio pagano» nel catalogo nel catalogo del Museo). Si pone ora il problema di individuare una possibile destinazione per la scena: il soggetto paolino potrebbe anche suggerire un legame con gli affreschi nel presbiterio di San Paolo Converso, dove però questo episodio non è rappresentato.

in quest'ultimo caso, nel passaggio alla tela: è scomparso per esempio il gesto pietoso di Tito Manlio a cavallo che si para gli occhi per non assistere all'esecuzione del figlio. A Worcester (Massachusetts) si conserva uno studio a penna assai vicino alla redazione finale della *Susanna*: solo la figura del secondo vecchione, in piedi, non soddisfa il disegnatore che la ristudia a parte, sul margine destro, prima in intero, poi concentrando l'attenzione sulla posa delle braccia e su un dettaglio della cintura; ed è proprio questa seconda versione del personaggio che troverà posto sulla tela. Infine tre fogli di studi a penna permettono di cogliere in atto il processo di messa a punto delle immagini. Due, relativi alla scena di *Cambise* e disegnati *recto* e *verso*, si conservano agli Uffizi e presentano tanto studi di singole figure, a diversi livelli di finitura, quanto studi di composizione, completa o parziale, a volte riquadrati per delimitare l'ipotetica superficie del dipinto e caratterizzati da un rapido tratteggio parallelo a suggerire il fondo scuro da cui emergono le figure. Sul *recto* del 13448 F, per esempio, uno schizzo rapidissimo – pochi tratti a delineare sinteticamente i contorni della figura e gli elementi del volto – raffigura il giudice Otane impegnato ad argomentare con l'indice della mano sinistra sollevato, in una posizione alternativa a quella, più rassegnata, con la testa appoggiata al pugno, che sarà tradotta in pittura. Similmente, sullo stesso foglio in basso a sinistra, è studiata una prima ipotesi per gli interlocutori del giudice: già si intravedono, abbozzati, i gesti delle mani che li caratterizzeranno nella redazione definitiva. Le stesse due figure sono riproposte in maniera più dettagliata sul *verso* del 13447 F: ora anche la posizione delle teste si avvicina a quella che sarà tradotta su tela e il disegno si fa più accurato, con un tratteggio ordinato, parallelo o incrociato, per definire una coerente regia di ombre. A destra un abbozzo per una figura di spalle è forse relativa a un personaggio poi escluso dalla tela e che si intravede sul margine destro in uno degli studi di composizione. Simili percorsi di messa a fuoco si possono seguire anche per gli studi di insieme. Si parte dalle tre prove sul *recto* del 13447 F: quella a sinistra è addirittura ancora ribaltata in controparte. Si prosegue con i due studi sul *verso* del 13448 F: nella parte superiore per le sole due figure di Otane con un interlocutore, nella parte inferiore già per l'intera scena e vicino ormai, almeno negli elementi fondamentali, al risultato finale. Il progetto d'insieme più definito è probabilmente quello in basso a destra sul 13448 F *recto*, che raffigura però solo la parte destra della composizione: è stato disegnato sul foglio in un secondo momento come dimostra chiaramente la sovrapposizione di tratto rispetto allo studio per il giudice, subito sopra. Su questo stesso foglio, in altro a sinistra compare, circondato da un'approssimativa delimitazione, uno schizzo molto rapido per una diversa scena. Una figura in piedi, legata per i polsi e trattenuta da altri due uomini, sta per essere accecata: dovrebbe trattarsi di un primo pensiero, poi scartato, per la scena di *Zaleuco*.

L'ultimo foglio del lotto, infine, al Louvre, presenta sul verso tre studi per una scena di suicidio: certamente ipotesi compositive, poi scartate, da collegare al *Caronda* bresciano. In due prove, il suicida – studiato anche da solo nell'angolo superiore destro in uno schizzo rapidissimo assai vicino a quello per Otane appena ricordato in uno dei fogli fiorentini – rivolge la spada, impugnata con le due mani, dal basso verso l'alto contro la gola. Ancora diversa la composizione studiata in basso. Qui, la figura a sinistra abbracciata alla colonna ripropone ancora l'idea, ricalcata da Giulio Romano, che Giulio Campi aveva utilizzato nell'*Adorazione* in Santa Rita. Il *recto* del foglio, infine, presenta tre studi di teste modellati da statue antiche: quella al centro, ad evidenza, dal *Laocoonte*; quella in alto a destra, forse, dalla cosiddetta *Testa di Socrate*. Nell'angolo in alto a sinistra, tre testine a colloquio hanno tratti fortemente parmigianeschi, se non proprio alla Camillo Boccaccino.

È stato Pouncey ad aprire il dibattito attributivo sul gruppo di fogli, di cui aveva avviato la ricostruzione: sua l'idea che tutti i disegni debbano essere riferiti a Giulio, cui spetterebbe la responsabilità inventiva per l'intero ciclo, poi affidato, per la traduzione pittorica, al fratello minore¹²⁵. L'ipotesi è da accettare almeno per i due fogli degli Uffizi, con studi per *Cambise* e *Zaleuco*, e per quello di Worcester per la *Susanna*: i tre disegni, tra loro assai simili per *ductus*

¹²⁵ L'idea di Pouncey si ricava da VEY 1958, p. 50; *Visions* 1968, pp. 20-21, n. VI.1; è condivisa da TANZI 1999b, p. 57.

grafico, sono stilisticamente identici a prove certe di Giulio, a partire da disegni relativi alla pala per San Sigismondo¹²⁶. Particolarmente significativo diventa così il caso della *Susanna* dove il passaggio tra il modello (di Giulio) e la tela (di Antonio) permette di mettere a confronto gli specifici stilistici dei due fratelli. La scioltezza disegnativa, tanto tipica del fratello maggiore, va perduta nel processo di traduzione: le ricercate rispondenze ritmiche tra pose elegantemente atteggiate e disposte simmetricamente a canocchiale, lasciano il posto a figure più rigide e schierate paratatticamente in un gioco tutto di superficie, mentre più incombente si è fatto il fondo architettonico, quasi a schiacciare le figure verso l'osservatore, e più sbilanciato l'improvviso sfondamento verso il fondo di paese sulla sinistra, dove guizzanti figurine in miniatura inscenano la lapidazione dei vecchioni. Si noti per esempio come lo schiacciamento dell'immagine in superficie abbia comportato, nella traduzione pittorica, l'abolizione dello spazio, che ben si percepisce invece nel disegno, tra la balaustra e la vasca in porfido e la sostanziale cancellazione dei due gradini che segnano la soglia da cui si affaccia l'ancella: nel progetto grafico contribuivano a costruire prospetticamente uno spazio ben più arioso. O si faccia attenzione, ancora, alla profonda incomprensione della posa di Susanna: l'elegante torsione inventata da Giulio, che trovava nella tensione del braccio destro proteso in mezzo alle gambe il proprio centro generatore, si trasforma in una pesante frontalità; il braccio giace ora abbandonato e un po' inerte. Un discorso simile si potrebbe condurre anche per il vecchione proteso verso Susanna: nel disegno era coerentemente chinato in avanti e si appoggiava alla balaustra per sorreggersi; ora ha assunto una posa innaturale e bloccata, disegnata come una esse diagonale sul piano della tela. Il braccio sinistro, che Giulio aveva risolto in una aggraziata leziosità disegnativa, è risolta nel dipinto con una sincope visiva che pare consapevolmente coinvolgere l'osservatore in un gioco mentale sulle abbreviazioni percettive imposte dalla prospettiva: un vezzo che Antonio aveva già messo in mostra nel *Giona* sulla volta di Santa Margherita. Particolarmente evidente è infine il mutamento nella resa dei panneggi che, morbidi e ampi, nel disegno accompagnano con una certa coerenza i movimenti del corpo. Al contrario, nel dipinto si attorcigliano in roveli grafici di pieghe che offrono il pretesto per intarsiare di ombre profonde le superfici cromatiche delle vesti; e lo stacco si fa particolarmente sensibile per la veste bianca sorretta dall'ancella.

Lasciando lo studio per la *Susanna*, a Giulio dovrebbe spettare senza problemi anche il modello per lo *Zaleuco*, dove però il vecchio inginocchiato non ha ancora le fattezze di Laocoonte come accadrà nel dipinto: verrebbe voglia di pensare ad un intervento di Antonio, in fase di traduzione pittorica, per quel dettaglio a lui così caro.

Il grande modello di Oxford per il *Tito Manlio Torquato* – probabilmente il foglio più impressionante della serie, nettamente superiore per qualità rispetto al dipinto relativo, anche al netto dei problemi conservativi – trova però difficilmente posto nel catalogo grafico di Giulio: aliena ai suoi modi è la forte plasticità delle figure, ottenuta non per via disegnativa ma tutta per forza di luce, con un uso della pietra nera che sembra spingere in direzione di Antonio. Sul *Tito Manlio*, e magari sul *Traiano*, Antonio lavorerebbe dunque su progetto proprio mentre sarebbe all'opera su composizioni di Giulio per la *Susanna* e, probabilmente, il *Cambise*: una divisione che potrebbe funzionare anche alla luce di quanto dimostrato dalle tele; sono infatti proprio le due storie di argomento romano quelle più lontane, compositivamente, dalle calibrate messe in scena di Giulio.

Il foglio più problematico è però quello del Louvre: qui, le teste dall'antico sul *recto* si collegano facilmente a tanti esempi di studi da sculture classiche di Antonio¹²⁷. D'altronde però, il *verso* si

¹²⁶ Penso per esempio ai disegni del Victoria & Albert Museum di Londra e dell'École des beaux-arts di Parigi su cui: FERRARI 1974b, p. 63, fig. 163 (erano stati pubblicati già da TIETZE, TIETZE-CONRAT 1942, pp. 116-117, figg. 1-3). Si noti peraltro come la prima redazione del vecchione a sinistra nello studio per la *Susanna*, presenti una posa, poi scartata, che trova diversi riscontri tra le tele riferibili a Giulio (per esempio con Caronda o Zaleuco) ma anche con il disegno con "*Tolomeo*" degli Uffizi già ricordato.

¹²⁷ Almeno altri due disegni di Antonio riportano studi dalla testa del *Laocoonte*: uno a Praga, Galleria Nazionale, inv. K57572, 175 x 240 mm, matita rossa (G. Bora, in *I segni* 1997, p. 323, n. 134, con errata indicazione della tecnica), da

presenta assai vicino – nella tipologia degli schizzi a penna, nel *ductus* grafico, nel tratteggio rapido – ai fogli degli Uffizi, riferibili a Giulio¹²⁸. Due sono le ipotesi in campo: o immaginare un foglio disegnato dai due fratelli sui due lati, possibilità tutt'altro che remota nell'ambito del comune lavoro di bottega; o accettare che lo stile grafico di Antonio sia, a questa altezza cronologica e per questa tipologia di disegni, vicinissima a quello del fratello dal quale, del resto, aveva appreso i rudimenti del disegno e accanto al quale lavorava abitualmente. In questa direzione, una maggiore eleganza lineare che sembra possibile rilevare nei fogli fiorentini, pur nella rapidità grafica di primi pensieri, rispetto alle spigolosità del foglio parigino potrebbe segnare lo stacco tra i due fratelli. Conforta in questo senso che un disegno certamente di Antonio come quello del Louvre preparatorio per l'*Adorazione dei pastori* già Costabili, firmato e che non dovrebbe distare troppo da questo momento, mostri caratteri disegnativi non distanti¹²⁹. Si tratta in ogni caso di un interrogativo da lasciare aperto, tanto più in un contesto come quello del ciclo bresciano caratterizzato dalla stretta collaborazione tra i due fratelli.

QUALCHE CONSIDERAZIONE SULLO STILE: ANTONIO, CIRCA 1550

Alla luce delle divisioni di mani che si è cercato di delineare, vale la pena soffermarsi ancora qualche momento sulle tele che, con maggior probabilità, devono spettare ad Antonio: i riferimenti stilistici dichiarati dai dipinti sono infatti utili per cercare di connotare il punto di stile e di cultura dell'artista all'aprirsi del sesto decennio.

Sulle figure della *Susanna* già qualcosa si è detto, in comparazione con il foglio di composizione di Giulio; e così di alcuni marchi espressivi tipici di Antonio: dal volto in penombra del vecchione al virtuosismo, luministico e lineare insieme, della veste bianca ricamata dove il rovello delle pieghe fa da sfondo all'ombra proiettata da Susanna. Qualcosa si deve invece aggiungere sulla complessa scenografia architettonica dispiegata nella tela. Si noti, in primo luogo, il divertimento erudito di accostare liberamente e quasi per contrasto – prezioso e popolare, antiquario e quotidiano, *high&low* – diversi materiali e tecniche costruttive: dalla vasca in porfido con protome leonina, di sapore fortemente all'antica, al bugnato rustico di impronta mantovana, ai mattoni in cotto, con la malta a vista, da cascina lombarda¹³⁰. Colpisce la cura di dettagli mai scontati: la ricercata soluzione della balaustra polimaterica, tra marmo bianco e ottone, il contenitore polilobato poggiato sul bordo della vasca – è un pezzo di attrezzeria di bottega: compare anche, ingigantito, sulla volta di Santa Margherita – o i bizzari basamenti, in forma di zampa artigliata, delle paraste angolari che fiancheggiano la nicchia della fontana¹³¹. Proprio la fontana contiene la più sfacciata citazione del

legare agli affreschi di Torre Pallavicina: *Capitolo II.4*; il secondo, che presenta altre due teste tratte dall'antico oltre a quella di *Laocoonte*, è passato in un'asta Sotheby's a New York il 24 gennaio 2008 (lotto n. 116, come Ambrogio Figino), 236 × 185 mm, matita nera, iscrizione «Figino» nell'angolo in basso a destra in grafia moderna (segnalato in TANZI 2008, p. 35, nota 25; TANZI 2015, p. 60, fig. 62). Per i rapporti di Antonio con il *Laocoonte* si veda anche KONEČNÝ 1999. Ma nel novero degli studi di teste dall'antico, oltre agli studi dal *Vitellio* per cui vedi oltre alla nota 133, vanno ricordati anche il disegno di Teplice, Museo Regionale, inv. CA 413, 151 × 263 mm, matita nera e biacca (G. Bora, in *I segni* 1997, p. 321, n. 133), con uno studio di testa dall'antico e due studi di mani, e quello, ritagliato in ovale, del British Museum, inv. 1924,0202.1, 145 × 107 mm, matita nera e biacca, iscrizione «Ant.o Campi» sul verso in grafia antica. Sull'argomento, un cenno in TANZI 1999b, p. 15.

¹²⁸ Il problema è esplicitato da TANZI 2005, pp. 130-132, fig. 15: lo studioso propone in quell'occasione di riferire ad Antonio il *recto* e a Giulio il *verso*, correggendo una precedente proposta in favore del solo Antonio (TANZI 1991d, pp. 38-39, figg. 2-3).

¹²⁹ Si veda al *Capitolo II.3*.

¹³⁰ Pareti in mattoni a vista tornano di frequente nelle architetture dipinte da Antonio per tutto l'arco del suo percorso: per esempio nella pala di Sarasota (cfr. *Capitolo II.4*, nota 71) o nell'*Adorazione dei Magi* di San Maurizio a Milano (doc. 270). È possibile che abbiano valore simbolico i fiori bianchi che pendono sopra la testa dei vecchioni: dovrebbero essere convolvuli e alludere, secondo le convenzioni dell'epoca, alla falsa testimonianza. È un'idea di Mirella LEVI D'ANCONA 1977, p. 109.

¹³¹ Come rilevato da A.L. Casero, in *Brescia* 2007, p. 134, anche la forma delle colonnine della balaustra e il mascherone leonino da cui sgorga l'acqua sembrano derivare da modelli mantovani: entrambi gli elementi compaiono

ciclo: la figura femminile dai cui seni sgorga l'acqua che alimenta la fontana è infatti modellata con una certa puntualità, come più volte rilevato dalla critica, sulla *Notte* scolpita da Michelangelo per la sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze¹³². Come in un gioco di travestimenti però, la figura michelangiolesca è munita di corona e accompagnata da leoni, elementi iconografici che parrebbero connotarla come una raffigurazione di Cibele: si tratta probabilmente di un tentativo un po' fantasioso di restituire, come fosse un'ambientazione orientale ed esotica, la Babilonia dell'episodio biblico. A tema citazioni, va rilevato ancora che la testa del personaggio a sinistra è ispirata a un famoso busto antico che si conservava a partire dagli anni Venti nella collezione Grimani a Venezia e che era considerato in età rinascimentale un ritratto dell'imperatore Vitellio. Si tratta di un modello di grande fortuna, a Cremona e non solo, molto caro alla bottega dei Campi e ad Antonio in particolare che lo studia in un nutrito gruppo di fogli: per stare al solo ciclo bresciano, un'altra occorrenza si riscontra nella scena di *Filippo il Macedone*¹³³.

Più interessante si rivela l'analisi della *Giustizia di Traiano*. Qui, la figura del figlio dell'imperatore a cavallo dichiara un debito piuttosto esplicito – e mai, a quanto mi risulta, rilevato – da uno dei cavalieri inventati da Giulio Romano per il Camerino dei Cesari¹³⁴. Il riferimento

infatti nella scena di *Betsabea al bagno*, affrescata in ottagonone al centro della volta della loggia di David in Palazzo Te, una scena che, nell'invenzione di Giulio con il re David che sbircia Betsabea dalla finestra insieme a un'altra figura, finisce per assomigliare molto, dal punto di vista iconografico, proprio a una *Susanna*. Il modello giuliesco della *Betsabea* è certamente noto in casa Campi: Giulio lo riutilizzerà puntualmente a monocromo sulla volta della terza campata di San Sigismondo (CIRILLO, GODI 1978, p. 47; un'immagine del monocromo in FERRARI 1974b, fig. 81). Le paraste artigliate trovano invece un buon confronto in un modello di camino pubblicato da Serlio nel *Quarto libro* (SERLIO 1537, tav. XXXVI): un modello di cui Antonio si ricorderà quando si troverà a progettare un camino per la villa di Adalberto Pallavicino: *Capitolo II.4*. La conoscenza in casa Campi dei trattati di Serlio è attestata dalla ripresa operata da Giulio nel modello per l'*Adorzione* di Santa Margherita, come rilevato da BORA 2008, pp. 92-93, fig. 19.

¹³² Il modello della *Notte* sembra agire anche in altri occasioni sui Campi, come rilevato da CIRILLO, GODI 1982, p. 17: nella sibilla che affianca uno dei profeti sulla volta della terza campata di San Sigismondo, affrescata da Giulio nel 1557, e, sempre in San Sigismondo, in alcune figure in stucco adagate sopra le arcate delle cappelle: per esempio in quella, modellata probabilmente da Antonio, sul fianco destro all'altezza della quinta cappella dall'altare (immagini in FERRARI 1974b, figg. 76, 94; TANZI 2015, tav. 64; per le figure in stucco: *Capitolo II.4*); sui modelli michelangioleschi degli stucchi di San Sigismondo, anche NOVA 1985, p. 422.

¹³³ Per il punto sul busto Grimani: D'AMICO 2012-2013; una panoramica sulle ricorrenze rinascimentali del Vitellio in BAILEY 1977. Citazioni del busto nella produzione campesca si riscontrano nel *Martirio di San Lorenzo* dipinto da Antonio addirittura nel 1581 (doc. 294), o nelle scene della *Predica di Gesù al Tempio* e della *Trasfigurazione* dipinte da Giulio in Santa Margherita (in quest'ultima scena la porzione con il Vitellio è però oggi completamente perduta), nella *Circoncisione* di Giulio in San Pietro al Po (TANZI 2015, pp. 74-76, figg. 75-80) o nel *Battesimo di San Paolo* in San Paolo Converso o, ancora, nella *Cena in Emmaus* nota tramite la verosimile copia già Scarpa (cfr. nota 56), cui si collega certamente un foglio con la testa di Vitellio al Louvre (Département des arts graphiques, inv. 5662, 243 x 173 mm, matita rossa e nera, scritta «Giorgione» a penna sul recto; BORA 1988, pp. 19-20, 35, nota 15, tav. 53; il foglio è stato restituito a Giulio e ricondotto al progetto per la *Cena in Emmaus* da Alessandro Ballarin con scritta sulla montatura del 1975). Sul fronte della grafica, ancora, sono almeno tre i fogli di Antonio in cui compaiono studi dal *Vitellio*: Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Cod. F. 232 Inf. n. 257, 262 x 191 mm, matita nera e gesso bianco (BORA 1971, p. 36, n. 38); Modena, Galleria Estense, inv. 808, 221 x 150 mm, matita nera e gesso bianco (M. Tanzi, in *Disegni* 1989, pp. 106-107); infine, un foglio (256 x 216 mm, matita rossa) passato a più riprese sul mercato antiquario: Sotheby's Londra, 10 ottobre 1974 (lotto n. 120; segnalato in RUGGERI 1982, p. 53, n. 38); Christie's Londra, 1 luglio 1986 (lotto n. 35); Weiner, New York, 1988 (lotto n. 8). In un ipotetico *dossier* della fortuna cremonese del modello si potrebbe poi inserire uno dei due tondi di Camillo Boccaccino con *Santi vescovi* pubblicati da TANZI (2005, pp. 115-119) o la *Crocifissione* dipinta da Bernardino Campi, intorno al 1557, per Tommaso Marino, oggi in deposito dagli Uffizi alla Badia fiesolana (inv. 1890, n. 5130), riconosciuta al pittore da ZERI (1953) che già identificava il prelievo dal modello classico.

¹³⁴ Si tratta di un altro dei cavalieri, quello centrale, dipinto sulla medesima tavola del Musée des beaux-arts di Marsiglia da cui è tratto anche il soldato a cavallo preso a modello da Giulio Campi per la *Crocifissione* di collezione privata: nota 26. Il terzo cavaliere della tavola, peraltro, presenta un elmo con sfinge simile a quelli dipinti dai Campi nelle tele di Brescia. I paramenti iper-ornati del cavallo del figlio di Traiano sono cavati invece dalla camera dei Cavalli in Palazzo Ducale a Mantova, approntata nel 1536 con l'aiuto di Anselmo Guazzi: R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 394; a quell'impresa fanno riferimento due disegni di Stoccolma a penna e inchiostro acquerellato, attribuiti uno a Giulio Romano e uno a Ippolito Andreasi: Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 361/1863, 258 x 273 mm (Andreasi); inv. 362/1863, 258 x 297 mm (Giulio Romano): BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998, nn. 415, 466. Non mi pare da condividere,

ribadisce una volta di più quale sia il principale referente stilistico da tenere in considerazione per guardare alle tele di Antonio a Brescia: per l'onnipresente travestimento all'antica che informa di sé le scene, per i panni dai riflessi metallici che si disegnano come inamidati nell'aria, ma anche per il modo stesso di disporre le figure sul piano, come portando negli occhi i tanti disegni di modello elaborati da Giulio Romano per gli stucchi dei palazzi Gonzaga.

Meno evidente, nel ciclo bresciano, è il peso della lezione di Parmigianino, pur tanto decisiva, negli stessi anni, nella produzione di Antonio di dipinti di piccolo formato e di xilografie. Da questo punto di vista, il percorso dell'artista intorno al 1550 è particolarmente significativo rispetto al problema del rapporto tra calibratura stilistica e destinazione delle opere: sulla base della funzione, Antonio sfodera dal repertorio i riferimenti più adatti. A Brescia, come si è provato a dimostrare, le richieste della committenza andavano tutte nella direzione di un linguaggio aulico ed eroico, intessuto di esibiti riferimenti all'antico, e le esperienze accumulate a contatto con le invenzioni di Giulio Romano potevano fornire il lessico e l'intonazione opportuna. Non per questo, in ogni caso, i modelli del Mazzola sono estranei alle tele: agiscono qui, in un certo senso, come una lente attraverso cui filtrare le magniloquenti composizioni mantovane fino a dar vita, come già accadeva nella pala Piperari del 1546, a una mistura omogenea e quasi inestricabile. A Parmigianino guardano i volti, di una grazia timida e adolescenziale, dell'ancella di Susanna o dello stesso figlio di Traiano o certe eleganze disegnative¹³⁵. Si faccia attenzione, per esempio, alla posa discretamente serpentinata di Traiano – una gamba distesa, l'altra piegata e poggiata solo in punta di piede, la mano che raccoglie il panneggio – che allude, in un ennesimo ammiccamento antiquario, al tipo classico dell'*Adlocutio*: sembra agire qui il modello di un'invenzione di Parmigianino, nota grazia e un disegno del Louvre e assai fortunata in Valpadana¹³⁶: la conoscono Girolamo Mazzola Bedoli, che la utilizza per un *San Giovanni Evangelista resuscita Drusiana* oggi nel Palazzo Ducale di Mantova, e addirittura Paolo Veronese¹³⁷.

invece, l'identificazione di un legame tra la tela con lo *Zaleuco*, da riferire probabilmente a Giulio Campi, e la medesima scena affrescata in uno degli spicchi sulla volta della camera di Attilio Regolo nell'appartamento del Giardino Segreto in Palazzo Te a Mantova, rilevata da DE KLERCK 1997, pp. 76-77, nota 102. Il rapporto tra le due immagini è troppo vago, al di là di una simile complessiva impostazione iconografica, per postulare una dipendenza diretta.

¹³⁵ I richiami più efficaci per i volti sono ad opere giovanili di Parmigianino sul tipo della *Santa Barbara* del Prado (inv. P000282) o della *Circoncisione* di Detroit (Detroit Institute of Art, inv. 30.295) o del *Riposo durante la fuga in Egitto* già Cook del Courtauld (inv. P.1978.PG.308). È una tipologia di volto cara ai Campi: l'ancella della *Susanna* ritorna nella *Proserpina* della sala superiore di Torre Pallavicina, come rilevato da FERRARI 1974c, p. 319, tavv. 193-194, oltre che, come già ricordato, nella pala di San Barnaba a Brera e nel *Calvario* della Sabauda. Ma lo stesso modello, lo diceva già la Ferrari, sembra agire anche per la figura femminile di spalle nella fortunatissima *Presentazione al Tempio* di Giulio in Santa Margherita.

¹³⁶ Si tratta del foglio del Louvre, Département des arts graphiques, inv. 6394, 211 × 153 mm, penna e inchiostro acquerellato, biacca. La medesima figura compare anche in una curiosa incisione con la *Vestale Tuccia*, costruita come montaggio di invenzioni parmigianinesche (un esemplare a New York, Metropolitan Museum, inv. 59.570.319, 270 × 350 mm; l'attribuzione è discussa tra il Maestro F.G., su cui si veda al *Capitolo II.4*, e Bonasone: MASSARI 1983, I, p. 43, n. 15). A complicare ulteriormente il quadro – e a dare la misura della densità di rapporti e scambi – una figura molto simile, con la mano a raccogliere il manto dietro la schiena, compare anche in un chiaroscuro con la *Presentazione della Vergine al Tempio*, realizzato da Ugo da Carpi a partire da un disegno di Giulio Romano, probabilmente ancora dentro il terzo decennio: *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 62, n. III.2.

¹³⁷ Ma per dire della fortuna a largo spettro dell'invenzione, una ricorrenza della figura è anche nella scena di *Cristo davanti a Pilato* nel trittichetto già riferito a El Greco della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (deposito della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara): «SM», in *La leggenda* 1996, pp. 148-149, n. 41. Per il dipinto di Mazzola Bedoli (Mantova, Palazzo Ducale, inv. 546), una delle sei tele (ne sopravvivono cinque) che circondavano la *Visione di San Giovanni Evangelista* realizzata, probabilmente nella prima metà degli anni Cinquanta, per San Giovanni delle Carrette a Mantova e oggi in Duomo: DI GIAMPAOLO 1997, p. 131, n. 29; L'OCCASO 2013, pp. 187-189, n. 193. Il rapporto tra il dipinto e il disegno di Parmigianino è rilevato da EKSERDJIAN 2002. La conoscenza del disegno da parte di Veronese è stata individuata da Vittoria ROMANI (2014, p. 17, figg. 9-10). Proprio questo comune rapporto con l'invenzione di Parmigianino può spingere a qualche cauta riflessione: lo schema compositivo messo in campo da Antonio nel *Traiano* – con il gruppo fittissimo delle figure, assiepato a bassorilievo a destra, che sbilancia da un lato l'impaginazione, lasciando campo ad architetture all'antica sull'altro lato – trova assonanze, pur nel diverso livello qualitativo, con opere

Un ulteriore ingrediente si aggiunge però qui alla miscela. L'elaborato calzare indossato da Traiano è del tutto identico a quello che compare ai piedi del personaggio in giallo, impegnato a sorreggere il corpo di Cristo, nella *Deposizione* dipinta da Francesco Salviati, entro il 1541, per la distrutta chiesa veneziana del Corpus Domini, oggi a Brera: l'unica pala dipinta da Salviati per una chiesa veneziana, durante il suo soggiorno in laguna¹³⁸. Si tratta di un dettaglio ornamentale, non certo sufficiente, da solo, ad attestare alcunché; ma messo a sistema con gli ardati cangianti sulla lorica dell'uomo dai capelli bianchi alla destra di Traiano; con il forte sapore salviatesco delle due teste dalle folte barbe e dagli elmi piumati, impegnate in un fitto colloquio sul margine destro del dipinto; con il ritmo stesso, intimamente salviatesco, del loro colloquio, nel nodo delle due teste così simile a quello dei due personaggi dietro al corpo di Cristo nella stessa *Deposizione* di Brera, allora ci sono forse elementi sufficienti per ipotizzare che Antonio potesse avere negli occhi la pala dipinta da Cecchino per il procuratore di San Marco Bernardo Moro.

Una volta registrato lo sguardo su questo rapporto, poi, non si fatica a cogliere anche nel *Tito Manlio Torquato* i segni della fascinazione verso moduli salviateschi: anche qui incastri di teste barbute o infilate di elmi, scalati verso il fondo come in un gioco mentale un poco intellettualistico.

Né la ricezione di Salviati stupisce più di tanto, per un artista così attento e disposto a recepire ed assorbire le novità: la presenza del toscano in laguna, tanto significativa per le vicende figurative in Venezia, aveva avuto ampia eco anche fuori dai territori della Serenissima, come attestano le attenzioni che gli vengono riservate da Milano¹³⁹; né va dimenticato che una pala dipinta da Salviati durante il soggiorno a Venezia aveva raggiunto, già all'inizio del decennio, Bologna, per salire su un altare di Santa Cristina alla Fondazza: e quello bolognese è un contesto verso il quale i Campi, come si è cercato di dimostrare nel precedente capitolo, dimostrano costantemente particolare attenzione¹⁴⁰.

A garantire verosimiglianza storica all'ipotesi appena enunciata, soccorre niente meno che Vasari. Nel breve profilo di Giulio Campi incastonato in coda alla vita di Girolamo da Carpi, lo storico aretino inserisce infatti un riferimento circostanziato che attesta l'interesse del maggiore dei Campi per Salviati: «studiò assai alcune tele colorite fatte in Roma di mano di Francesco Salviati, che furono dipinte per fare arazzi e mandate a Piacenza al duca Pier Luigi Farnese»¹⁴¹. Il passaggio fa riferimento alla serie di arazzi con *Storie di Alessandro*, commissionata a Salviati da Pier Luigi Farnese negli anni del secondo soggiorno romano dell'artista: dopo il ritorno da Venezia nel 1541 e prima del trasferimento a Firenze nel 1543. Della serie, celebrata a stampa già nel 1549 da Flavio Biondo, sopravvive oggi, a Capodimonte, un solo arazzo con una *Scena di sacrificio*; non è da

di Paolo Veronese di questi anni, sul tipo della *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra (inv. NG 931). Certi passi utilizzati dalla Romani per descrivere il dipinto londinese («le teste che si scalano a grappolo a diverse altezze, ritagliandosi ora di fronte, ora di profilo, tra luce e ombra, talora sovrapponendosi», «quel modo di costruire la composizione a fregio, fitta, annodata e ancorata al primo piano, da contrapporre a sfondi di architettura all'antica») si attaglierebbero con una certa efficacia anche al *Traiano* di Antonio. Non si vuole con questo, ovviamente, suggerire un rapporto diretto (se pure le occasioni di incrocio non saranno mancate: si pensi all'impresa degli altari del Duomo di Mantova), ma un comune orizzonte di cultura, centrato sulla sintassi del Raffaello degli arazzi riletta attraverso la mediazione delle stampe parmigianinesche, interpretato da Antonio con maggiore rigidità e maggiore adesione a riferimenti mantovani.

¹³⁸ Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 6102: A. Nova, in *Pinacoteca* 1992, pp. 35-37, n. 12; M. Hochmann, in *Francesco Salviati* 1998, pp. 124-125, n. 23.

¹³⁹ Faccio riferimento, in primo luogo, alla lettera spedita da Giovio ad Aretino il 24 agosto 1540 perché convinca il pittore a trasferirsi a Milano dove il governatore Alfonso d'Avalos lo attende: *Lettere* 2004, pp. 41-42, n. 33 (ho raccolto un po' di bibliografia sugli incroci Salviati-Milano al *Capitolo 1*, nota 24; ma non sono da dimenticare i successivi rapporti con Bernardino Campi per cui: *Capitolo II.4*, nota 60). Per il peso di Salviati sulle vicende figurative veneziane bisogna partire da BALLARIN 1967 da accompagnare con il "saggio per immagini" di BALLARIN 1996.

¹⁴⁰ M. Hochmann, in *Francesco Salviati* 1998, pp. 120-121, n. 21. Per un esempio relativo a Tintoretto del peso del dipinto sulla scena veneziana: GROSSO 2013, pp. 101-102.

¹⁴¹ VASARI 1550 e 1568, IV, p. 426. La notizia è stata messa in rilievo in chiave campesca, con qualche confusione sugli arazzi salviateschi, da CIRILLO, GODI 1985, p. 28; TANZI 2004a, p. 14. Le ricadute dello studio di Salviati nel percorso di Giulio Campi all'altezza degli affreschi nelle cappelle di Santa Margherita sono acutamente analizzate da Giulio BORA (2008, p. 76)

escludere che sia stato l'unico a essere concretamente tessuto. Nessuna traccia invece delle «tele colorite», attestate solo dal passo di Vasari appena riportato¹⁴². L'arazzo superstite permette in ogni caso di comprendere come la serie dovesse essere costruita con materiali non troppo distanti da quelli che caratterizzano le opere della prima metà degli anni Quaranta, appunto tra la *Deposizione* del Corpus Domini di Venezia e la *Resurrezione di Lazzaro* della Galleria Colonna: in quest'ultimo dipinto, la figura incappucciata che si tura il naso ricalca un'analoga figura che già compariva nell'arazzo; una figura, tra l'altro, che Antonio – se a lui spetta la scena – sembra tenere a mente per la donna incappucciata in blu, semi-nascosta sul fondo dello *Zaleuco*¹⁴³.

La notizia riportata da Vasari dello studio dei cartoni salviateschi da parte di Giulio Campi si può peraltro precisare cronologicamente: dovrà cadere tra il 1545, anno dell'investitura di Pierluigi Farnese come Duca di Parma e Piacenza, e il 1547 quando il figlio di Paolo III è assassinato dai congiurati che consegnano la città nelle mani di Ferrante Gonzaga. È questo l'intervallo durante il quale Giulio può avere studiato alla corte Farnese i cartoni, in tempo per registrarne le prime conseguenze nel cantiere di Santa Margherita¹⁴⁴.

Detto ciò, la tela bresciana dichiara un'attenzione ai modi di Salviati che sembra riguardare anche gli effetti coloristici: difficile dire se si possa giustificare solo con le «tele colorite» ricordate da Vasari o se si debba ipotizzare una puntata veneziana: dove altro si potevano vedere, in pianura padana, a quelle date, simili effetti di cangianti se non nelle pale di Venezia e di Bologna, nel perizoma di Cristo o nel braccio dell'uomo alle sue spalle a Venezia? La notizia riportata da Vasari riguardo i cartoni farnesiani vale in ogni caso, per certo, ad attestare un interesse profondo da parte dei Campi nei confronti di Salviati, tale da stimolare magari una spedizione fino in laguna per vedere dal vivo i prodigi pittorici del fiorentino¹⁴⁵.

In ogni caso, si tratta ancora, a questa altezza cronologica, di una ricezione del linguaggio manierista di Cecchino che procede per prelievi di singoli dettagli, senza cogliere – non ancora – la complessiva legatura sintattica di sublime ricercatezza, capace di risolvere in ritmi decorativi anche le possenti masse michelangiolesche. Non bisogna, insomma, farsi ingannare da questa prima fascinazione verso le invenzioni di Francesco, che ben si giustifica nella congiuntura padana degli anni Quaranta: è cosa assai diversa dalla ricezione salviatesca che segnerà, per esempio, gli affreschi di Antonio in San Paolo Converso, all'aprirsi del settimo decennio, troppo spesso evocati come confronti per le tele di Brescia¹⁴⁶. Deve passare ancora qualche anno perché Antonio torni a

¹⁴² La vicenda degli arazzi e dell'unico panno conservato (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. 7327) è stata ricostruita da Barbara AGOSTI 2013b, con riflessioni importanti su questo momento di Salviati, non esente da un dialogo con Perino.

¹⁴³ Sulla *Resurrezione*: P. Costamagna, in *Francesco Salviati* 1998, pp. 158-159, n. 42.

¹⁴⁴ A questo momento di contatto con la corte Farnese deve collegarsi un disegno di Giulio al British Museum (inv. 1954,0315.1, 314 × 254 mm, penna e inchiostro acquerellato, biacca, quadrettatura a matita nera) con la raffigurazione allegorica di Piacenza che consegna le chiavi della città a uno scudo con lo stemma di papa Paolo III Farnese: potrebbe trattarsi di un modello preparatorio, con effetti di veduta illusionistica di sotto in su, per un affresco o per qualche apparato effimero da allestire in occasione della presa di possesso della città da parte di Pier Luigi Farnese nel 1545: CIRILLO, GODI 1978, p. 26. Il foglio era stato pubblicato da Giulio BORA (1976, p. 53, fig. 16) che pensava però a un rapporto con l'incontro di Paolo III e Carlo V a Busseto nel 1543 (idea rettificata già in G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 128); si vedano anche: TURNER 1994, pp. 66-67, n. 72; TANZI 1998b, p. 108; 1999b, p. 50.

¹⁴⁵ L'ipotesi di un passaggio in laguna di uno dei Campi negli anni Quaranta è stata sollevata anche da Jacopo STOPPA (2008, pp. 141-143) che identificava nella loggetta sansoviniana del campanile di San Marco uno dei possibili modelli per le nicchie che accolgono, in Santa Margherita, le statue degli Apostoli, su cui: *Capitolo II.3*.

¹⁴⁶ Non va taciuto, in ogni caso, che un rapporto diretto tra le tele bresciane e gli affreschi in San Paolo esiste. Il gruppo di Tito Manlio a cavallo è infatti ripreso nella scena del *Martirio di San Paolo* (il recupero è puntuale solo per il cavallo) dove però radicalmente mutate sono le coordinate stilistiche: deve trattarsi di un riutilizzo, a distanza di una decina d'anni o poco più, di un modello rimasto tra i materiali di bottega. Si tratta di una pratica tutt'altro che rara nella bottega campesca e che trova confronti soprattutto per Bernardino Campi: valga il caso del modello per una figura femminile incedente degli Uffizi (inv. 2120F, 225 × 154 mm, matita nera, gesso bianco, quadrettatura a matita nera: TANZI 1999b, p. 102-104, n. 56), derivato dall'*Adultera* di sublime eleganza dipinta da Camillo Boccaccino in San Sigismondo e utilizzato dall'artista nella *Crocifissione* affrescata a Pizzighettone nel 1545, di nuovo, circa dieci anni dopo, nella tavola di medesimo soggetto dipinta per Tommaso Marino, oggi di proprietà degli Uffizi e in deposito alla

confrontarsi con la maniera di Salviati, munito di strumenti più affilati per comprenderne a fondo le intime ragioni di stile.

QUALCHE CONSIDERAZIONE SULLO STILE: CRONOLOGIA

Prima di congedarsi, l'intero problema del ciclo di tele dipinto per il Collegio dei Giureconsulti va infine affrontato dal punto di vista della cronologia. La totale assenza di un qualsiasi termine *ante quem* che possa circoscrivere entro limiti sicuri il completamento dell'impresa (la prima menzione delle pitture, del tutto inutile a questo fine, è quella già ricordata di Patrizio Spini nel 1585) ha spinto diversi studiosi a dilazionare l'esecuzione delle tele su un intervallo di tempo assai esteso, fin dentro al settimo decennio¹⁴⁷. Mi pare però che una tale dilatazione temporale – sprovvista di qualsiasi riscontro documentario e non facilmente giustificabile per una commissione del genere, non certo tale da richiedere, in condizioni normali, più di un decennio di lavoro, tanto più a pittori solitamente celeri come i Campi, tanto più per dipinti realizzati con una tecnica “rapida” come la tempera su tela – non trovi una reale necessità nell'analisi dei dati stilistici¹⁴⁸. Anzi: il punto di stile dimostrato dalle tele si àncora, con buona approssimazione, dentro la prima metà del sesto decennio: per stare alla storia dei Campi, indicativamente tra l'impresa di Santa Margherita e la pala di Sant'Omobono di Giulio del 1555. Certo non oltre il fregio della sala superiore del palazzo di Adalberto Pallavicino, agganciato a una data 1557, dove ben diversa è già la cultura dichiarata da Antonio: qui le possenti divinità dell'Olimpo mettono in mostra una potenza muscolare inedita di cui non si trovano indizi a Brescia e la cui prima traccia è forse da rilevare nel chiaroscuro con il *San Giovannino* del 1553. Anche la connotazione dei volti, a Brescia, è altra cosa rispetto all'espressività caricatissima, e nutrita di modelli dell'antico, dei personaggi di Torre Pallavicina, secondo una modalità che diventerà poi un marchio di fabbrica di Antonio. Infine, radicalmente diversi sono ormai, nella sala superiore del palazzo di Adalberto Pallavicino, i modelli ornamentali, tra *cartouche* e massicce membrature architettoniche, aggiornati sui cantieri decorativi moderni di

Badia Fiesolana (per le vicende collezionistiche del dipinto: RENZI in corso di stampa), e ancora nel perduto dipinto con il *Martirio di Santa Caterina*, destinato alla chiesa milanese di Santa Maria della Pace e noto da una stampa di Giovanni Battista del Moro: *The Illustrated Bartsch* 1979, p. 289, n. 15; ALLEGRI 2017b, p. 208, fig. 72.

¹⁴⁷ L'ipotesi è prospettata, con diverse articolazioni, fin da CIRILLIO, GODI 1975, p. 10 (1978, pp. 39-40): gli studiosi, che scrivono prima del rinvenimento della procura del 1549 e propendono per una datazione del ciclo intorno al 1546-1547 per i rapporti stilistici con le pitture di Santa Margherita, ritengono che una tela a testa per i due fratelli (il *Salomone* per Giulio, il *Cambise* per Antonio) si stacchi stilisticamente e vada quindi considerata posteriore, forse addirittura del tempo degli affreschi in San Paolo Converso del 1564. Una simile dilatazione è condivisa da G. Bora (in *I Campi* 1985, pp. 129, 137; prima della scoperta del documento pensava a una data «intorno al 1564»: BORA 1971, p. 34, seguito da FERRARI 1974c, p. 319) che ribalta però la scansione interna, almeno per quanto riguarda Giulio: «Alcune scene, forse più antiche, appaiono mosse e scattanti (come il *Giudizio di Salomone* di Budapest), mentre altre, quasi gravi nella loro staticità (il *Filippo di Macedonia*) o compositivamente nuove indicano una conoscenza di certe soluzioni dell'arte centroitalica». Ancora Andrea Luigi CASERO (2007; in *Brescia* 2007, pp. 120-150, nn. 1-8; posizione condivisa da M. Pavesi, in *La Pinacoteca* 2014, p. 263), in schede assai ricche e condivisibili sul fronte delle attribuzioni, propone una dettagliatissima scansione cronologica per le tele, dal «1550-1553» del *Giudizio di Salomone* al «1558-1560» del *Tito Manlio Torquato*, che non mi pare da accogliere, come ho provato ad argomentare nel testo. Anche il limite *ante quem* proposto da Casero al 1560, data della divisione dei beni tra i fratelli Campi, non mi pare significativo, nell'ottica, per me errata, di una realizzazione dilatata del ciclo dei Giudici: non mancano infatti, anche dopo quella data, opere condotte dai fratelli in collaborazione, dalla decorazione di San Paolo Converso a quella del Duomo di Lodi, alla partecipazione al concorso per le ante del Duomo: docc. 72, 115, 360.

¹⁴⁸ Un'indicazione in questo senso è già in TANZI 2008, pp. 8-9. Filippo PIAZZA (2016, p. 202; in *Tiziano* 2018, p. 190) ha sostenuto per un'altra via che l'esecuzione delle tele bresciane non possa scavalcare il 1556: quell'anno i fratelli Rosa sono attestati a Venezia e la decorazione della sala del Collegio dovrebbero pertanto precedere tale data. Pur condividendo la tesi, mi pare che l'argomentazione di per sé non sia probante: anche accettando la responsabilità di Stefano per i monocromi della sala dei Giudici, nulla vieta che le tele possano essere state completate dopo la decorazione parietale, sulla base di un progetto complessivo precedentemente concordato; né, peraltro, almeno in linea teorica, la presenza dei Rosa a Venezia è documentata con tale continuità da non lasciare spazio per un eventuale ritorno in patria.

Fontainebleau o Roma; si faticherebbe molto a conciliarli con i repertori ancora intimamente mantovani del ciclo per la Loggia.

Per stare alle opere di Antonio, i confronti più convincenti si montano piuttosto con le storiette sulla volta di Santa Margherita e se mai, per guardare a Torre Pallavicina, con gli *Amori di Zeus* nella sala inferiore del palazzo che, come provo a dimostrare in altro luogo, devono precedere di qualche tempo le pitture della sala superiore. Qui, a un livello di maggiore maturità, si ritrova la mistura di Giulio Romano e Parmigianino tanto tipica delle tele bresciane. Ingredienti che a fatica si rintracciano invece nella sala superiore dove altri modelli sono ormai venuti avanti¹⁴⁹.

Si potrebbe se mai, forse a rischio di eccessiva minuzia, ragionare per sezioni sottili su una possibile scansione interna delle tele per i Giudici. Rivolgendo l'attenzione ai dipinti assegnati ad Antonio, allora, la *Susanna*, il *Traiano* e il *Tito Manlio* paiono ancora vicini alla cultura di Santa Margherita – tra Mantova, Parmigianino e una prima conoscenza, folgorante ma superficiale, di lessico salviatesco – mentre un poco più maturo sembrerebbe il *Cambise*, dove peraltro le erme mostruose dichiarano già il gusto per il grottesco destinato a esplodere tra i mascheroni della sala superiore a Torre Pallavicino e sulle paraste di San Sigismondo. In questo senso si può forse rilevare come nello *Zaleuco*, contemporaneo al *Cambise* a giudicare dalla compresenza di progetti per le due tele su un medesimo foglio (il 13448 F degli Uffizi), faccia la sua prima comparsa, nella produzione campesca, la testa di Laocoonte, studiata, come si è visto, sul foglio del Louvre¹⁵⁰. È un elemento che punta già verso la seconda metà del sesto decennio quando quel dettaglio torna ossessivamente nella produzione di Antonio, dai già ricordati affreschi della sala superiore di Torre, alle sculture lignee per l'ancona in San Pietro al Po a Cremona al *San Pietro* di Segovia; ma questo è già un altro capitolo¹⁵¹.

¹⁴⁹ Rimando al *Capitolo II.4* per la discussione degli affreschi di Torre Pallavicina.

¹⁵⁰ Ma per la cronologia di questo foglio bisognerà tenere conto anche delle tre teste studiate in alto a sinistra, prossime alla temperie marcatamente parmigianinesca che caratterizza la serie dei chiaroscuri tra 1547 e 1553: *Capitolo II.3*.

¹⁵¹ Il problema dell'ancona di San Pietro al Po è stato convincentemente reimpostato, proponendo una cronologia 1556-1557 in contemporanea alla commissione pittorica a Sojaro, da Beatrice TANZI 2015, pp. 48-61. Sul *San Pietro* di Segovia, si veda al *Capitolo II.4*.

3. INTORNO ALLE XILOGRAFIE: ANTONIO E PARMIGIANINO

Che Parmigianino fosse in gran voga a Cremona, fino almeno da quando Camillo Boccaccino aveva dato prova, nell'abside di San Sigismondo, dei prodigi di cui era capace, è un dato acclarato. Già si è provato a tratteggiare quanto, anche per Giulio Campi, la prima metà degli anni Quaranta sia fortemente segnata dalla ricezione pervasiva dei modelli parmigianeschi. Sono gli anni in cui Antonio, poco meno che ventenne, si affaccia sulla scena artistica al fianco del fratello: è del tutto comprensibile che anche il pittore più giovane individui in Parmigianino uno dei riferimenti della propria giovinezza¹. E non stupisce dunque che la prima opera a noi nota di Antonio, la pala dipinta su commissione di Girolamo Piperari nel 1546, metta in scena un'esibita citazione di un'opera del Parmigianino². Fin qui, Antonio viaggia in scia del fratello maggiore, innestando elementi di derivazione parmense nel linguaggio composito che Giulio ha messo a punto, assorbendo le migliori esperienze che percorrono la pianura. Se per Giulio, però, la fascinazione per i modelli del Parmigianino è destinata a durare lo spazio di una stagione, prima che nuovi riferimenti vengano avanti, le cose vanno diversamente per il fratello più piccolo.

Con la fedeltà che si giura una volta per tutte alle passioni della gioventù, l'artista rimarrà legato per buona parte della carriera ai modelli di Parmigianino che, come un basso continuo, accompagnano Antonio fino almeno alla seconda metà degli anni Sessanta, in forme di volta in volta adeguate e adattate alle nuove esigenze espressive³. Si tratta dunque di indagare le forme particolari con cui Antonio si relaziona alla lezione del maestro parmense, tarando con cura gli strumenti di osservazione per discriminare tra i diversi momenti di adesione parmigianesca dell'artista e cercare di orientare su cronologie coerenti le diverse opere.

E non si tratta di una fedeltà che riguarda la sola pittura. Anzi: proprio le incursioni in altre tecniche, dalla grafica alla scultura, sembrano rappresentare il banco di prova ideale dove dare sfogo, meno gravato dai modelli del fratello maggiore, alla propria passione parmigianesca. Già l'anno successivo alla pala Piperari, infatti, Antonio comincerà a sperimentare nella tecnica della xilografia a chiaroscuro; ne risulterà un gruppo ristretto di sette fogli, tutti firmati e per la maggior parte datati, scalati nello spazio di sei anni: dal 1547, appunto, fino al 1553. La produzione di incisioni diventerà il campo privilegiato in cui approfondire il linguaggio di Parmigianino fino a esiti di totale mimetismo: fino a rasentare, come si vedrà, il falso. La serie delle stampe corre dunque parallela alle prime impese campesche su cui si è provato a fare luce nel capitolo precedente, dalla decorazione di Santa Margherita a Cremona alla commissione delle tele bresciane, rispetto alle quali costituisce una sorta di controcanto: si potrà cercare, caso per caso, di istituire

¹ Non sarà privo di significato il fatto che il tema di un contatto diretto dei Campi con Parmigianino aleggi, se pure nella forma dell'aneddoto, nelle antiche fonti cremonesi: è un episodio che riporta Desiderio Arisi nella biografia di Giulio e poi ripreso da PANNI 1764, pp. 14-16, da ZAIST 1774, I, p. 117, e ancora da GRASSELLI 1818, pp. 25-26, nota 13. Anche se crivellato di inesattezze (le date che non tornano per le ante d'organo in Duomo, dipinte da Giulio negli anni Sessanta, che avrebbero incontrato l'ammirazione del parmense; la confusione sull'affresco in San Giovanni Nuovo di Sojaro considerato opera di Parmigianino), mi domando se non possa essere almeno messo sul piatto come tradizione, assai deformata, di una memoria storica dei possibili scambi intercorsi.

² Si veda al *Capitolo II.1*.

³ Piacerebbe sapere qualcosa in più a proposito di un dipinto registrato in un inventario di casa Del Pozzo a data 1634: «Duplicato Antonio Campo: una Madona a sedere con il Bambino in piedi e due altre figure di Francesco Mazzola detto il Parmeggianino alto un raso, e tre quarti largo» (per una panoramica sulle opere di Antonio nella raccolta: *Capitolo I*). Difficile esprimersi sull'affidabilità della voce inventariale ma la precisione dei riferimenti parrebbe deporre a favore: si tratterebbe nel caso dell'attestazione di un'attività di Antonio come copista di Parmigianino; che del resto non stupisce, alla luce della profondità del legame che Antonio intesse con i modelli del pittore. Un caso parallelo dovrebbe essere quello di Bernardino Campi, autore, secondo Marco Tanzi, di almeno due copie (Parma, Gallerie Nazionali, inv.363; Vienna, Kunsthistorisches Museum, GG 284) dalla *Santa martire (Caterina?) con due angeli* di Parmigianino (Francoforte, Städel Museum, inv. 1496): TANZI 2004b, p. 158, nota 57; 2018, p. 78, nota 43.

paralleli tra le opere grafiche e quelle pittoriche, senza perdere di vista però quanto lo specifico tecnico delle incisioni, la diversa funzione e destinazione, continuo anche sul piano dello stile.

Proprio dalle incisioni prenderà le mosse il discorso: si cercherà di utilizzarle come una bussola per ricostruire il progressivo percorso di avvicinamento e appropriazione di stilemi parmensi in virtù di due fondamentali vantaggi: non pongono problemi di autografia e sono, per la maggior parte, datate. Agendo come punti fermi, potranno attirare nella propria orbita opere di Antonio, specialmente di piccolo formato, prossime stilisticamente e sprovviste di riferimenti cronologici sicuri e suggerire poi, di volta in volta, qualche riflessione sui tramiti attraverso i quali i modelli di Parmigianino potevano giungere agli occhi di Antonio.

Prima di affrontare direttamente le stampe, vale la pena spendere qualche parola per cercare di calare in un contesto concreto e credibile la scelta di Antonio di dedicarsi a un'attività di incisore: non si tratta infatti di un fenomeno isolato. Intanto, nel campo parmigianinesco pesava il modello di Parmigianino stesso che, almeno dagli anni Venti, si dedica in prima persona alla stampa ad acquaforte, con esiti che si affinano progressivamente, man mano che l'artista prende confidenza con le competenze tecniche richieste dal *medium*⁴. È un passaggio fondamentale, senza il quale difficilmente si comprende la sperimentazione di Antonio: non più solo stampa come strumento decisivo per diffondere le proprie invenzioni, come poteva essere nel caso archetipico di Raffaello-Marcantonio Raimondi, ma strumento espressivo autonomo nelle mani dell'artista.

Il tema, che meriterebbe ben altro sviluppo e approfondimento, si collega immediatamente a quello dell'“invenzione” della xilografia a chiaroscuro: una particolare e complessa tecnica di stampa che utilizza, per la realizzazione di un unico foglio, un numero variabile di matrici lignee (da due a quattro), impresse utilizzando inchiostri di diversi colori. È evidente che un procedimento del genere, con le complicazioni tecniche che comporta, è teso all'esaltazione delle intrinseche qualità pittoriche possibili in una stampa, e nasce dalla volontà di attribuire un valore estetico autonomo al risultato multiplo del processo di impressione: le stampe non potranno esser considerate più, o non più soltanto, per il valore di testimonianza e traduzione rispetto a un'invenzione autorevole celebre⁵.

Proprio a questa tecnica si rivolge Parmigianino alla ricerca dello strumento grafico più adeguato per la trasposizione dei suoi pensieri; e non per caso, dunque, i primi artisti che si dedicano alla tecnica del chiaroscuro in Italia sono tutti in rapporti con il maestro di Parma, a partire da Ugo da Carpi cui si deve la “riscoperta” di un procedimento tecnico messo a punto in Germania, tra Wittenberg e Augsburg, già nel corso del primo decennio del secolo. E così sarà anche per i suoi due principali allievi: Niccolò Vicentino e Antonio da Trento, la cui attività è, in buona misura, legata alla traduzione a stampa di invenzioni parmigianinesche. Tutti e tre, probabilmente, affiancano Parmigianino fin dagli anni romani e hanno poi seguito il maestro nel ritorno al Nord: in loro, il pittore ha trovato i collaboratori ideali per trascrivere a stampa i suoi disegni⁶. In questo senso, già solo la scelta di Antonio Campi di dedicarsi a questa specifica tecnica suona, a prescindere da qualsiasi ulteriore considerazione stilistica, come una precisa scelta di campo.

E non si fatica a trovare, proprio nella scelta pattuglia degli xilografi legati a Parmigianino, un personaggio che potrebbe avere fatto da tramite con il contesto cremonese. Nicola Vicentino, infatti, in un momento imprecisato e in circostanze ancora da chiarire, aveva realizzato un chiaroscuro che riproduce la perduta pala di Santa Marta, dipinta da Camillo Boccaccino per la cattedrale di

⁴ Per il punto della discussione sui rapporti di Parmigianino con l'incisione si può vedere il denso saggio di MUSSINI 2003, dove sono anche discusse le confuse testimonianze vasariane sul tema ed è dettagliatamente ripercorsa la bibliografia sull'argomento.

⁵ Per un'introduzione alla tecnica del chiaroscuro: GNANN 2014. La storia di questa tecnica xilografica che, se si tralasciano i revival settecenteschi, dura in Italia circa lo spazio di un secolo, è stata ripercorsa in una mostra recente: *Chiaroscuro* 2014.

⁶ Per una ricostruzione filologicamente serrata dei rapporti di Parmigianino con Ugo, Antonio e Niccolò: GNANN 2002.

Cremona: e non è difficile immaginare che la cosa avesse fatto scalpore in città e che Antonio, se riuscì a procurarsi una copia, l'abbia tenuta a lungo sul tavolo da lavoro⁷.

La vicenda del dipinto di Boccaccino è assai intricata: Camillo risulta già all'opera nel 1535, ma il dipinto non salirà mai sull'altare Busti del Duomo cui era destinato e deve essere rimasto nello studio del pittore fino alla sua morte, nel 1546. Lo si ritrova ancora in casa dell'artista, nel 1548, nell'inventario *post mortem* dei beni ereditati dal figlio di Camillo: passerà quindi, probabilmente, per le mani di Bernardino Campi, pronto ad accaparrarsi senza badare a spese i materiali della bottega boccaccinesca, per giungere poi, tramite Bernardino, nella collezione di Francesco Ferdinando d'Avalos⁸. Si tratta dunque di un dipinto che, a quanto è dato sapere, non è stato mai esposto in pubblico: la possibilità da parte di Niccolò di riprodurlo – difficile dire se a partire direttamente dalla pala o se da un disegno di modello – sembrerebbe suggerire una qualche consuetudine dell'incisore con l'artista e, di conseguenza, con Cremona, su un arco di tempo che si estende almeno dal 1535 al 1546 – ma nulla esclude in verità, almeno in potenza, che la stampa sia stata realizzata dopo la morte di Camillo. Mancano purtroppo notizie sulla biografia dell'incisore che possano circostanziare il suo verosimile soggiorno a Cremona: deve però essere tornato a Roma, intorno all'inizio del quinto decennio, per registrare a chiaroscuro le pitture di Perino nella cappella Massimi in Trinità dei Monti. In ogni caso, Niccolò inserisce nella sua versione della pala di Santa Marta le iniziali F.P., come per millantare una diretta paternità parmigianinesca dell'invenzione: un fatto che vale oggi, piuttosto, a rimarcare quanto lo stile del dipinto, almeno per come lo si recupera dalla stampa, sia debitore dalle soluzioni formali del Mazzola. Proprio l'incisione deve aver contribuito all'imponente fortuna di cui gode l'opera: caso curioso, per un dipinto mai giunto all'ammirazione del pubblico⁹.

I legami cremonesi del vicentino non devono essere rimasti senza conseguenze e proprio le xilografie di Niccolò sono tra i riferimenti più stringenti per inquadrare lo stile di Antonio Campi come incisore: è l'unica traccia cui appigliarsi per immaginare l'apprendistato del cremonese in una tecnica tanto complessa, anche se le incertezze tecniche che caratterizzano i suoi chiaroscuri, specialmente i più antichi, sembrano suggerire un approccio quasi da autodidatta, sprovvisto di una reale formazione artigianale.

Per stare su Parmigianino, in ogni caso, non andrà sottovalutato il fatto che Niccolò potesse portare con sé fogli del maestro di prima mano: dovevano fare parte del suo bagaglio professionale. Vale in questo senso, come parallelo, l'episodio celebre, raccontato da Vasari, del furto di disegni dalla bottega bolognese di Parmigianino perpetrato proprio da Antonio da Trento¹⁰. È una possibilità da tenere in considerazione per tentare di spiegare la presenza a Cremona, magari per il

⁷ Si tratta di un chiaroscuro a tre legni, segnato F.P. NIC.S VICENTINO T., e noto in diversi esemplari: segnale, a titolo esemplificativo, quelli di Londra, British Museum, inv. W.4.69, 300 × 235 mm (in verde), e inv. 1941.1213.538, 294 × 228 mm (in marrone, già in collezione Arundel), e di Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. DG1139, 294 × 227 mm (in blu). Sulla stampa: F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 352, n. 3.18; A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, p. 87, fig. 21.

⁸ È merito di Giulio BORA (1976, pp. 54-57) avere portato all'attenzione degli studi il problema della perdita, ma fortunatissima, pala, collegandola al chiaroscuro di Niccolò Vicentino (ma un riferimento in direzione di Camillo Boccaccino era già in POPHAM 1971, I, p. 13). Per un resoconto finalmente chiaro ed esauriente delle vicende note sul dipinto, a partire dalle precisazioni d'archivio di MILLER 1997, pp. 37-38, si può ora vedere TANZI 2018, pp. 65-73, dove sono anche discussi disegni relativi, repliche e derivazioni.

⁹ CIRILLO, GODI 1982, p. 12, attribuivano alla mano di Antonio una copia grafica del dipinto che si conserva alla Biblioteca Ambrosiana (cod. F 281 inf., n. 22, 249 × 192 mm, matita nera e biacca), presa in considerazione anche da BORA (1976, pp. 55-56, tav. 20b) perché si discosta in più dettagli dall'incisione di Niccolò Vicentino: potrebbe essere tratta direttamente dal dipinto. Il foglio è però di qualità corsiva e probabilmente più tardo, come crede anche Giulio Bora con cui ho esaminato il disegno e che ringrazio. Una seconda copia all'École des Beaux-Arts di Parigi (inv. 235, 293 × 233 mm, pennello e inchiostro acquerellato bruno, biacca) porta sulla montatura un parere di Popham in favore di Schiavone e uno di Ballarin in favore di Antonio Campi (BORA 1976, pp. 55-56, tav. 20a). Non mi pare però che il foglio, di qualità ben più sostenuta rispetto al precedente, presenti i tratti tipici dei disegni di Antonio (le due copie sono ricordate anche da F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 332).

¹⁰ VASARI 1550 e 1568, IV, p. 540.

tramite di Camillo Boccaccino, di disegni di Parmigianino: un problema che, come si dirà, finisce per riguardare anche Antonio¹¹.

Allargando la prospettiva, non va dimenticato quanto un personaggio come Niccolò, il più sfuggente ed eclettico nell'esiguo drappello degli specialisti di chiaroscuro, potesse favorire la circolazione delle proposte più moderne in fatto di stile. A sfogliare il suo catalogo – non limitato, a differenza di quanto accade con Antonio da Trento, alle sole riproduzioni parmigianinesche – si trovano stampe tratte Perino, lo si è ricordato, ma anche da Polidoro e Maturino, e persino la riproduzione, quasi in presa diretta, dell'ottagono con l'*Omaggio a Psiche*, dipinto da Francesco Salviati, appena sbarcato a Venezia nel 1539, per uno dei soffitti di Palazzo Grimani¹².

Per venire poi a fatti più vicini, per stare cioè dentro gli anni Quaranta, non è da dimenticare il modello che al giovane Antonio poteva offrire Andrea Schiavone, impegnato a partire almeno dalla fine del quarto decennio in una cospicua produzione di incisioni derivate, in maniera più o meno puntuale e su un crinale tra omaggio e plagio, da modelli di Parmigianino: anche Schiavone doveva disporre, per vie che ignoriamo, di fogli autografi del pittore parmense¹³. Per molti versi, il modo del cremonese di approcciare la produzione di stampe è assai prossimo a quello del veneziano di adozione: per entrambi il rapporto con i modelli di Parmigianino è certo di profonda assonanza, ma autonomo e “creativo”¹⁴. Anche per Antonio, insomma, può funzionare a perfezione quanto scritto da Mussini a proposito di Schiavone: «ha tentato di imitarne con maggior attenzione i caratteri stilistici, ma il suo atteggiamento mentale non si è orientato verso la realizzazione di riproduzioni, quanto piuttosto – da pittore – verso un'interpretazione in qualche modo “critica”, o soggettiva, degli originali, in cui la volontà di imitare lo stile del maestro si è affiancata al tentativo di introdurre nelle copie un accento personale sul piano dell'invenzione»¹⁵.

Sul fronte parmigianinesco, poi, dovrebbero risalire proprio agli anni Quaranta le stampe che Giulio Bonasone trae da opere del maestro a Bologna. Si tratta di un incisore, come detto altrove, verso le cui stampe i Campi dimostrano una certa attenzione e non è affatto escluso che proprio i fogli tirati da Bonasone costituiscano uno dei tramiti per la conoscenza a Cremona dei modelli di Parmigianino¹⁶. E anche Bonasone – come Schiavone, se pure con ben diversa e minore intelligenza – rivendica con orgoglio la propria autonomia creativa, anche nell'atto di riproporre invenzioni parmigianinesche; basti qui ricordare la firma con cui l'incisore sigla la propria versione, lievemente modificata, della *Madonna di Santa Margherita* di Parmigianino: IVLIVS BONASONIS IMITANDO PINSIT & CELAVIT¹⁷.

A dire poi di quanto le possibilità dei chiaroscuri esercitassero in quel momento una decisa attrazione sugli artisti, anche di primissimo piano, si può ricordare, solo di sfuggita, che persino Domenico Beccafumi si dedica in questi anni a sperimentare nell'arte xilografica: è un contesto del

¹¹ Manca un'indagine adeguata che possa rendere conto della diaspora di disegni autografi di Parmigianino in pianura padana. A seguito degli studi di POPHAM 1971, I, pp. 29-37 (con la relativa appendice dove è ripubblicato l'inventario della raccolta Baiardo), qualche accenno al problema è in EKSERDJIAN 2002, p. 237, che ricorda casi di fogli del pittore ricopiati a Verona, da Paolo Veronese (un ulteriore prelievo è stato individuato da Vittoria Romani: *Capitolo II.2*, nota 137), e a Bologna, ma a date un poco più tarde, da un artista vicino a Lavinia Fontana. Sul versante veronese, sono da ricordare ancora i disegni di Parmigianino venduti da Battista Pittoni ad Alessandro Vittoria il 12 febbraio 1559 e quelli conservati in casa Muselli: ROMANI 2014, p. 17.

¹² Un rapido profilo dell'incisore è tracciato da A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 82-87.

¹³ Per l'attività di Schiavone come incisore, ancora assai problematica sul versante della seriazione cronologica, si può partire da CALLEGARI 2015 e dalle relative schede nel catalogo (*Splendori* 2015), con indicazioni per recuperare ulteriore bibliografia.

¹⁴ Non però dal punto di vista tecnico: Schiavone lavora infatti prevalentemente a puntasecca e ad acquaforte, le tecniche frequentate dallo stesso Parmigianino.

¹⁵ MUSSINI 2003, p. 23.

¹⁶ Molto resta però da fare rispetto al problema degli incisori che lavorano intorno al Mazuola: basti citare il caso del cosiddetto Monogrammista FP, un acquafortista, vicinissimo allo stile di Parmigianino stesso, la cui identità anagrafica ancora sfugge e che sigla con le iniziali del maestro le proprie stampe, derivate da invenzioni del pittore.

¹⁷ Per uno sguardo d'insieme sull'incisore, la cui biografia è tuttora in buona misura da ricostruire: MASSARI 1983. Lo stesso Bonasone non è estraneo ad esperimenti di xilografia a chiaroscuro: McDONALD 2007.

tutto differente, ma la produzione dell'artista senese non è certo esente dal peso della lezione parmigianesca¹⁸. Studi recenti hanno poi dimostrato che anche a Fontainebleau nel corso del quinto decennio si compiono esperimenti nel campo della xilografia a chiaroscuro, a partire da invenzioni di Rosso Fiorentino, di Luca Penni o dello stesso Parmigianino¹⁹. Per tornare vicino ai Campi, infine, anche Aurelio Luini, il figlio minore di Bernardino, è della partita: è l'autore, almeno come inventore, di una *Adorazione dei Magi* marchiata LVVIN INV, da datare forse al sesto decennio. Ancora problematica risulta l'individuazione dell'incisore ma non è affatto escluso che gli esperimenti di Antonio possano avere pesato per instradare Aurelio; non mancano infatti le occasioni di incontro tra i due²⁰.

Fissate queste minime coordinate si può procedere ad analizzare le xilografie realizzate da Antonio; per ciascuna si indicheranno in nota gli esemplari noti: un avvio di censimento, senza pretese di completezza. Prima di affrontare analiticamente foglio per foglio, sarà necessario però ripercorrere le vicende attributive che hanno interessato il gruppo di stampe. È Adam Bartsch, nel dodicesimo volume, dedicato ai chiaroscuri, del suo *Le peintre graveur*, a proporre per primo di identificare in Antonio Campi l'ANTONIVS CREMONENSIS di cui conosce tre fogli: il *Riposo durante la fuga in Egitto* del 1547, la *Sacra Famiglia* del 1550 e la *Suonatrice di liuto* priva di data²¹. Bartsch è convinto però che debba trattarsi di xilografie tratte da invenzioni di Antonio ad opera di un anonimo incisore. La questione entra così in circolo nelle selve dell'erudizione ottocentesca: gli stessi tre fogli sono registrati, accogliendo l'identificazione con Campi, anche da Franz Brulliot e Charles Le Blanc; ai chiaroscuri riconosciuti da Bartsch si è aggiunto però anche un «Enfant Jésus dormant sur la croix», riferito ad Antonio proprio da Brulliot per primo, sulla base dell'autorità di un appunto manoscritto di Mariette: non mi è riuscito di identificare il foglio in questione ma dubito possa essere davvero campesco; non mi pare infatti che un'iconografia del genere sia attestata a date così alte²². Del *Gesù Bambino addormentato sulla Croce* non c'è traccia però nel primo volume, quello con la lettera C, dell'*Abecedario* di Pierre-Jean Mariette che va a stampa all'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento. In compenso, il grande conoscitore settecentesco attribuisce correttamente ad Antonio il *Muzio Scevola*, sulla base di una scritta apposta su un esemplare appartenuto «à Collendon, qui étoit fort curieux de clairs obscurs; il l'avoit acheté à Venise, et y avoit écrit au dos le nom de Crémone. En effet, il me semble que l'invention en est d'Antonio Campo de Crémone, de qui l'on a de si beaux clairs obscurs»; lamenta però, a riprova della rarità della stampa, di non essere riuscito a mettere le mani su un buon esemplare: «Je n'ay encore veu de bonnes épreuves de ce clair obscur; tous ceux, qui m'ont passé par les mains, portent la marque

¹⁸ A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 112-123. Per la grafica dell'artista in generale si può fare affidamento su DE MARCHI 1990 (pp. 418-422 in particolare per l'attività incisoria) e sulle relative schede.

¹⁹ Catherine JENKINS (2013) si è accorta infatti che i chiaroscuri dell'anonimo Maestro NDB sono realizzati su carte con filigrane francesi (per questo maestro si veda anche al *Capitolo II.1*, nota 50); ma si consideri anche CORDELLIER 2012, pp. 101-102, fig. 28: secondo lo studioso, almeno un chiaroscuro derivato da un disegno di Luca Penni sarebbe stato stampato in Francia.

²⁰ B. Spadaccini, in *Bernardino* 2014, pp. 319-320, nn. 80-81. Per un cantiere condiviso tra Antonio e Aurelio, a Meda: *Capitolo II.4*. Infine sarà da ricordare che chiaroscuri a tre legni saranno tratti anche da due pitture di Bernardino Campi con *Santa Cecilia distribuisce le elemosine* e *l'Entrata di Cristo a Gerusalemme*, rispettivamente sulla volta della cappella di Santa Cecilia in San Sigismondo e nel presbiterio del Duomo di Cremona, o, più probabilmente, dai relativi disegni preparatori (quello per *l'Entrata* si conserva a Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 42134, 165 × 196 mm, penna, matita nera, inchiostro acquerellato bruno, quadrettato in matita rossa: G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 342-343n. 147), abitualmente attribuiti a Carlo Urbino: *The Illustrated Bartsch* 1983, pp. 42, 128, nn. II.16, IV.38; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 329-330, n. 3.15. Le due xilografie, certamente da riferire a un medesimo incisore per la perfetta identità di tratto, riportano iscrizioni «1600 in Moncalvo» e sono probabilmente da datare non prima della fine del secolo; un sicuro *post quem* è rappresentato dalla data 1573 dell'affresco in cattedrale.

²¹ BARTSCH 1812, pp. 35-36, n. 10, p. 58, n. 14, p. 145, n.7; *The Illustrated Bartsch* 1983, pp. 35, 75, nn. II.10, III.14, X.7.

²² BRULLIOT 1834, pp. 16-17, nn. 83, 91; LE BLANC 1856, pp. 65-66. Per il *Gesù Bambino addormentato sulla Croce*: BRULLIOT 1832, p. 5, n. 28 (sul problema anche F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 321).

d'Andreani»²³. Il nucleo di fogli così ricostruito (*Riposo durante la fuga in Egitto, Sacra Famiglia, Donna che suona il liuto, Muzio Scevola*) è accolto nel monumentale *Die Monogrammisten* di Georg Kaspar Nagler²⁴. Lo storico tedesco è il primo a manifestare qualche dubbio rispetto alla possibilità di identificare l'«Antonio cremonese» incisore con Campi: gli risulta che quest'ultimo sia ancora vivo nel 1591 e sospetta che la data 1547 della stampa più antica possa essere troppo precoce. Registra inoltre l'esistenza di uno stato, tirato nel 1618, di un chiaroscuro su due fogli con *Cristo davanti a Pilato*, realizzato da Andrea Andreani su invenzione di Giambologna nel 1585 e dedicato «A Giovambatista Deti gentil'huomo Fiorentino», su cui compare però una firma apocrifa ANTONIVS CREMONENSIS²⁵.

Diversa è la tradizione critica tramandata nella bibliografia italiana che corre come parallela a quella dei grandi conoscitori ed eruditi europei. Già l'abate Pietro Zani, nella sua *Enciclopedia*, conosce – oltre alla *Fuga in Egitto*, forse la più nota tra le stampe di Antonio – anche il *Giudizio di Salomone*, l'unico dei chiaroscuri che riporta nella firma anche il cognome CAMPVS e garantisce quindi l'attribuzione di tutto il blocco²⁶. Anche lui, in ogni caso, ritiene che ad Antonio debba spettare solo l'invenzione e propone dubitativamente, e acutamente pur nell'errore, di riconoscere l'incisore in Antonio da Trento. La memoria dell'attività di Antonio come incisore in prima persona rimane invece viva a Cremona, dove già Giovanni Battista Zaist registra la xilografia con *San Giovanni Battista*: «Trovassi pur d'Antonio un'altra Carta più picciola, la qual' è intagliata in legno, ma però assai bella, e sul gusto di quelle del Parmegianino Mazzuola, ed apparisce un S. Giovanni Battista, seduto nel Deserto. Ella va fra le Carte rare, e dicesi intagliata dallo stesso Antonio»²⁷.

Nulla si aggiunge negli studi della prima metà del Novecento: l'identificazione dell'incisore «Antonio da Cremona» con Antonio Campi è però messa in discussione da più parti²⁸. Bisognerà aspettare la seconda metà del secolo, con gli studi di Oberhuber e Bora, per recuperare la vecchia idea di Barstch alla luce di una consapevolezza critica nuova; si arriva così alla prima schedatura esaustiva, compiuta in occasione della mostra del 1985²⁹.

Le stampe più antiche del lotto, lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, riportano entrambe la data 1547. Pur realizzate nel corso dello stesso anno, però, i due fogli presentano differenze rilevanti, soprattutto sul fronte della tecnica xilografica. La condotta dello *Sposalizio*, un chiaroscuro a due legni, è fortemente disegnativa: alla matrice impressa in inchiostro nero – il cosiddetto *line block* – è affidato il compito di costruire figure e ambientazione, con contorni marcati e tratteggi fittissimi: si noti per esempio la resa del fondo in ombra. Nessuna funzione strutturale è assegnata invece alla matrice colorata – il *tone block* – che sembra utilizzata

²³ MARIETTE 1851-1853, p. 297; non è altrimenti nota la notizia di una ristampa del chiaroscuro ad opera di Andreani.

²⁴ NAGLER 1858, pp. 460-463, nn. 1062, 1068; a p. 571, n. 1360 è segnalato anche il *Gesù bambino addormentato sulla Croce*: Nagler non conosce la stampa ma ritiene l'attribuzione credibile in virtù dell'autorevolezza di Mariette.

²⁵ Per questa stampa: *The Illustrated Bartsch* 1983, pp. 45-46, n. II.19; A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 182, 217, n. 131; l'esistenza dello stato con la firma di Antonio è attestata anche da ZANI 1817-1822, VII, pp. 310-312 (si veda anche F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 321). Nagler segnala infine due stampe con la *Pietà* e il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, quest'ultima da Parmigianino, attribuite a «Antonio cremonese (Campi?)» su base stilistica da WEIGEL 1850, p. 80. Difficile identificare i due fogli in assenza di ulteriori informazioni: il primo potrebbe essere il *Compianto*, poi espunto dal catalogo del cremonese da OBERHUBER 1963, p. 70, n. 192, che lo ritiene opera di un maestro veneziano vicino a Schiavone (anche F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 321); il secondo non dovrebbe essere in ogni caso il *Matrimonio mistico* del 1547, che è firmato.

²⁶ ZANI 1817-1822, III, p. 340; VI, p. 16; notizie riprese in GRASSELLI 1827, pp. 85-86.

²⁷ ZAIST 1774, I, p. 175.

²⁸ Per esempio: REICHEL 1926; SERVOLINI 1930, pp. 78, 94. L'identificazione è accolta in forma dubitativa da KRISTELLER 1907; PITTALUGA 1928, pp. 253, 329, nota 44 e ancora, in relazione ai chiaroscuri conservati a Bassano, da PASSAMANI 1967, pp. 10, 24-25.

²⁹ OBERHUBER 1963, p. 68; BORA 1971, pp. 25-26, 34-35, 39-40, nn. 14, 33, 46; 1976, pp. 56-57, tav. 22a; 1977b, pp. 55-56 (si veda anche CIRILLO, GODI 1982, pp. 9-11). In tempi più recenti, i chiaroscuri di Antonio sono stati oggetto di schedature approfondite da parte di Francesca Buonincontri, in *Grafica* 1982, pp. 35-38, n. 16 (*Muzio Scevola*), e di nuovo, l'intera serie, in *I Campi* 1985, pp. 320-323, nn. 3.2-3.8; in quest'ultima occasione purtroppo non è indicata la provenienza degli esemplari convocati in mostra (un problema segnalato anche nella recensione di BOBER 1986, p. 161). Un rapido profilo dell'attività di Antonio come incisore è tracciato da A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, p. 124.

con il solo scopo di contribuire alla regia luministica, mettendo in risalto i punti di piena luce ottenuti per risparmio dal colore della carta: la leggibilità dell'immagine non sarebbe in alcun modo compromessa se la stampa si presentasse come una semplice xilografia³⁰.

Ben diversa è la conduzione nel *Riposo*, dove i legni sono diventati tre. Si faccia caso al posteriore dell'asino accucciato sul primo piano: la resa volumetrica dell'anatomia dell'animale è affidata unicamente ai due legni "di tono" e i contorni disegnati sono ridotti al minimo³¹. Suona in questo senso quasi dimostrativo il brano tutto di valori tonali, come di macchia, della veduta di paese che si apre sul fondo. In questa stampa Antonio palesa una comprensione ben più profonda dello specifico tecnico del chiaroscuro: sfrutta le possibilità pittoriche che l'impressione di blocchi multipli mette a disposizione come non accadeva nello *Sposalizio*. Non è da escludere che l'evoluzione vada letta in senso di successione cronologica e registri in atto il rapido apprendistato dell'artista che assume, sul campo, consapevolezza del mezzo a disposizione. Spingerebbe in questa direzione anche la grafia dell'iscrizione che nello *Sposalizio* è segnata da evidenti incertezze, in particolare nella resa della lettera "s" che, per effetto del processo di stampa, risulta ribaltata: un errore in cui l'artista non incorrerà più. Ma la poca padronanza tecnica è dimostrata anche dalla sovrapposizione errata del tratteggio che, disegnando l'ombra sul fondo, cancella l'ultima lettera della firma.

Anche sul fronte dei riferimenti stilistici, le due stampe del 1547 sembrano dichiarare un punto leggermente differente. Lo *Sposalizio* porta avanti con profonda coerenza il discorso che Antonio aveva iniziato con la pala Piperari: la Vergine nella stampa è ancora parente di quella nella tela in San Nazaro e, di conseguenza, di quella di Giulio nella pala Roncaroli a sua volta costruita con materiali parmigianeschi che sembrano qui informare anche la serpentinata torsione di Santa Caterina. All'autorevole modello di Giulio guarda anche il San Giuseppe nell'ombra, appoggiato al bastone con la testa china: un pensiero ancora raffaellesco di grande fortuna. Le gambe della Vergine accavallate in una posa ricercata discendono invece da modelli mantovani: è la stessa soluzione già adottata da Giulio Campi per il *David* in San Sigismondo. Il vaso posato sul primo piano, infine, sta a dire del gusto per gli oggetti ornati che esplode, proprio in quel momento, nell'esasperato decorativismo delle scene bibliche affrescate sulla volta di Santa Margherita.

L'evocazione del cantiere di Santa Margherita impone di dedicare un accenno alle sculture degli *Apostoli*, in terracotta dipinta a finto bronzo, che occupano le nicchie tutt'intorno all'aula della chiesa. L'analisi stilistica delle statue permette con una certa facilità di riconoscere la presenza di più mani all'opera per modellare gli *Apostoli*. Un gruppo assai omogeneo di almeno cinque sculture (*Mattia, Giacomo Maggiore, Filippo, Giovanni Evangelista, Giuda*: gli Apostoli sono identificati da apposite targhe) dichiara una cultura fortemente parmigianesca che si presta a confronti di grande efficacia con le serie di *Apostoli* realizzate a stampa da Schiavone ma anche, risalendo alla fonte, con alcuni dei *Profeti* affrescati da Parmigianino alla Steccata³². Proprio in virtù dell'intonazione parmigianesca, a più riprese la critica più avvertita ha proposto di riconoscere

³⁰ Esempari dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, chiaroscuro a due legni (doc. 10): Amsterdam; Bassano, Museo Civico, collezione Remondini, inv. 30.1.17 (in rosso, esemplare estremamente consunto, quasi illeggibile); Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 6818; Londra, British Museum, inv. 1860,0414.96 (in verde; gravemente macchiato); San Francisco, Fine Art Museums, Achenbach Foundation, inv. 1986.1.340 (in rosso, ottimo stato di conservazione). Un esemplare del chiaroscuro (in marrone), dalla collezione di Georg Baselitz, era alla mostra del 2014: A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 130, 213, n. 88. Proprio le cattive condizioni dell'esemplare di Bassano – è probabilmente il foglio esposto a Cremona nel 1985 – devono essere all'origine di un sorprendente errore in cui incorrono sia PASSAMANI (1967, pp. 10, 25, n. 34; qui un dettaglio dello *Sposalizio mistico* figura anche in copertina), sia F. Buonincontri (in *Grafica* 1982, p. 35; in *I Campi* 1985, pp. 320-322, n. 3.2) che identificano e commentano la stampa come se fosse una *Adorazione dei Magi*.

³¹ Esempari del *Riposo durante la fuga in Egitto*, chiaroscuro a tre legni (doc. 11): Bassano del Grappa, Museo Civico, collezione Remondini, inv.33.1.17; Londra, British Museum, inv 1860,0414.80 (in blu); Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. DG2002/560 (in bruno);

³² Sono riferimenti già valorizzati da Jacopo STOPPA (2008) cui si deve un approfondito intervento sul ciclo di sculture; da qui si ricava facilmente la bibliografia relativa.

all'opera qui il giovane Antonio, cui dunque spetterebbe un ruolo di primo piano nella realizzazione delle sculture, all'interno di un cantiere decorativo unitario affidato alla regia del fratello maggiore Giulio³³. Si tratta di un riferimento assai verosimile, anche se è destinato a rimanere privo di conferme documentarie e di confronti definitivi, nella penuria di testimonianze figurative per l'attività di Antonio come scultore. In ogni caso la cultura espressa da questo gruppo di *Apostoli* – che escono pur sempre dalla bottega campesca, ne sia o meno Antonio direttamente responsabile – dichiarano un punto di cultura assai prossimo agli esordi di Antonio, tra la pala Piperari e il chiaroscuro con lo *Sposalizio mistico*, nella calibrata mistura di forme parmigianinesche dentro schemi di ascendenza mantovana.

Tornando alle xilografie, più elaborata è la composizione del *Riposo durante la fuga in Egitto*: abbandonati gli schemi più tradizionali, ancora di tradizione raffaellesca, della *Sacra famiglia*, qui Antonio pare approfondire ogni risorsa del suo bagaglio culturale per dare vita a un'immagine di inedita complessità (senza rinunciare a una gustosa vena ironica: basta guardare l'asino che approfitta della sosta per rifocillarsi). I giochi dei putti, arrampicati sulla palma da datteri, ancora si legano a quelli della pala Piperari e, per quella via, ai modelli di Giulio Romano su cui si è già riflettuto. Ma nuova qui, rispetto a quel modello, è la ricercata tessitura disegnativa che lega sul piano in un'unica concatenazione, quasi correggesca, le figure che si snodano in diagonale attraverso la superficie della stampa, come in una catena umana: dal putto che, più coraggioso degli altri, si è arrampicato fino in cima, nell'angolo in alto a destra, giù fino a Giuseppe che sorregge la mano di Maria.

Mai come per questo foglio mi pare continuo i modelli di Niccolò Vicentino: tanto per la conduzione grafica – con i tratteggi fini in bianco che fanno vibrare i punti di piena luce, come fossero sottili filamenti di biacca ma ottenuti per risparmio dal fondo della carta –, quanto per il modo di orchestrare le figure. E più ancora della xilografia dedotta dalla pala di Santa Marta di Camillo, compositivamente più classica, conterranno qui fogli come quello con la *Fuga di Clelia*, da un'invenzione di Maturino: si veda per esempio la resa, pressoché identica, del manto erboso³⁴.

Il modello della pala di Santa Marta avrà pesato piuttosto, come più volte rilevato dalla critica, per la posa raffinatissima della Vergine³⁵. Simile in effetti è il movimento coordinato che lega con suprema eleganza tronco, testa e braccio destro: i primi colti nel ritrarsi con uno scatto che è contrastato però dal braccio sollevato cui pure si rivolge lo sguardo della figura. È un pensiero ricercatissimo che lega il chiaroscuro di Antonio al dipinto di Camillo ma che, al di là di Camillo, deve rimontare a un'invenzione di Parmigianino stesso: come spiegare altrimenti, se non con l'autorevolezza di un prototipo celebre, la fortissima consentaneità che lega la Vergine nella stampa di Antonio a un'opera di poco più tarda di Paolo Veronese come la figura, normalmente identificata come *Temperanza*, affrescata alla Soranza? È un rapporto che, mi pare, getta luce reciproca sulle due opere, rilevandone l'intima ragione di stile e che non potrà spiegarsi certo con un'influenza diretta ma piuttosto con un comune orizzonte di cultura.

In generale, la stampa con la *Fuga in Egitto* segna rispetto allo *Sposalizio* dello stesso anno una decisa accelerazione, in senso parmigianinesco e, ormai, propriamente boccaccinesco, che giungerà presto a esiti sorprendenti. Intanto, non è da escludere che si leghi a questo progetto un foglio a penna di collezione privata parigina con studi per una *Fuga in Egitto*, pubblicato quasi trent'anni fa da Marco Tanzi³⁶. Certamente, se anche non fosse da collegare al *Riposo* a chiaroscuro, è da

³³ NOVA 1985, pp. 419-420; TANZI 2005, p. 127.

³⁴ *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 150, n. VI.5. Non è senza significato che Giovanni Battista BASEGGIO (1839, p. 15), impegnato in una ricognizione delle stampe nella collezione Remondini di Bassano, in un intervento volto a fare chiarezza per ragioni di campanile sugli incisori vicentini, assegni proprio a Niccolò la realizzazione del chiaroscuro: «il Riposo in Egitto, dal Campi».

³⁵ Fin da BORA 1976, pp. 56-57, tav. 22a.

³⁶ TANZI 1991d, p. 42, nota 19, fig. 13. Il foglio, che misura 165 × 170 mm, mi è stato segnalato anche da David Ekserdjian che ringrazio: ne conserva una fotografia con un parere attributivo a favore di Antonio di Mario Di Giampaolo.

ricondere a questi anni, intorno al 1550, che segnano un momento di fortissima adesione ai modelli parmensi nell'interpretazione guizzante e vaporosa di Camillo Boccaccino; una scritta antica «Parmisian f.» dichiara del resto, anche al primo sguardo, le coordinate stilistiche di riferimento³⁷.

1550 è la data di un terzo chiaroscuro con la raffigurazione di una *Sacra famiglia* in una composizione essenziale che riduce al minimo gli elementi di ambientazione: una tenda in alto a destra, un volume astratto di difficile definizione a sorreggere il corpo di Maria a sinistra; la data è iscritta in verticale nell'angolo superiore sinistro con una soluzione di una certa efficacia grafica³⁸. La virata boccaccinesca che già si coglieva nel *Riposo* giunge qui a un apice: le figure, nascoste in sovrabbondanti panneggi, si dissolvono come disossate in linee serpentine che inseguono un ideale quasi spiritato di eleganza. L'unico confronto possibile è con l'interpretazione delle figure sfinite di Parmigianino che si riscontra nei disegni estremi e fluttuanti di Boccaccino. Persino la fisionomia di San Giuseppe, con il berretto frigio, rimanda a disegni di Camillo o, ancora più, alle interpretazioni che dei modelli di Camillo offriva Bernardino Campi.

Il rapporto della xilografia con Boccaccino si può precisare: la composizione ricalca infatti, specialmente per la posizione della Vergine con la caratteristica soluzione del braccio destro poggiato a un parapetto, un'invenzione di Boccaccino attestata da un disegno all'Ambrosiana e dal relativo dipinto, oggi a Glasgow³⁹; e, al di là di Antonio, la composizione deve avere incontrato grande fortuna a Cremona: Sofonisba Anguissola ne trarrà, di lì a poco, almeno due repliche dipinte⁴⁰.

L'adesione al modello di Boccaccino è qui piuttosto puntuale. Bisognerà immaginare insomma che Antonio abbia avuto occasione di studiare attentamente l'invenzione di Camillo ed è facile immaginare che questo possa essere accaduto attraverso la mediazione di Bernardino Campi che aveva acquistato, come più volte ricordato, il patrimonio rimasto nella bottega di Boccaccino alla sua morte. Torna in mente allora che proprio in un momento non distante dal 1550, secondo la testimonianza di Alessandro Lami, Antonio collabora con Bernardino nella realizzazione di un ciclo ad affresco perduto con i *Dieci imperatori* per il giardino milanese di Stefano da Rho⁴¹. La coincidenza intriga: piacerebbe immaginare Antonio che, lavorando a fianco del quasi coetaneo Bernardino, ha occasione di sbirciare tra i materiali della bottega e familiarizzarsi così con il patrimonio della grafica boccaccinesca⁴². Verrebbe da dire infatti che un'interpretazione così estenuata dello stile pittorico di Camillo non poteva essere ricavata se non dalla grafica. Le riprese di Sofonisba giungono dunque come ulteriore conferma della ricostruzione: se il foglio di Boccaccino era giunto davvero nelle mani di Bernardino, Sofonisba, che di Bernardino era allieva, avrebbe avuto possibilità di studiarlo con agio.

³⁷ L'unica interpretazione nota del tema da parte di Antonio è quella che compare in una delle tele del trittico, datato 1577, destinato alla cappella Cusani in San Marco a Milano (doc. 1577): appartiene però a un momento radicalmente diverso della storia dell'artista.

³⁸ Esemplici della *Sacra Famiglia*, chiaroscuro a tre legni (doc. 20): Londra, British Museum, inv. 1860,0414.93 (in rosso); Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. DG2002/558 (in verde chiaro e grigio); inv. DG2002/559 (in rosso).

³⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 271 Inf., n. 69, 182 × 157 mm, matita nera e gesso bianco; sul *passepartout* è riportata una vecchia attribuzione di Konrad Oberhuber a Schiavone. Il rapporto tra il disegno di Boccaccino e il chiaroscuro di Antonio è rilevato da BORA 1971, pp. 25-26, n. 14 (anche in BORA 1976, p. 70, nota 29). La preziosa tavoletta di Glasgow (Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 125, 29 × 23.3 cm) è stata pubblicata sul «Burlington» da Mario DI GIAMPAOLO (1978; anche HUMFREY 2012, pp. 135-136, n. 46). Per una contestualizzazione del dipinto nel percorso di Camillo si veda ora TANZI 2018, p. 51, fig. 11.

⁴⁰ Una, già appartenuta a Morelli (come registrato anche da SACCHI 1872, p. 349), si conserva all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58MR00050, tela, 36,7 × 31,9 cm, firmata e datata SOPHONISBA ANAGVSSOLA ADOLESCENS P. 1559: V. Guazzoni, in *Sofonisba* 1994, pp. 262-263, n. 33); l'altra, con l'aggiunta delle figure di San Giovannino e di San Francesco, è attestata nel 1914 nella collezione Cavalieri a Ferrara (*Catalogue* 1914, p. 51, n. 837, pl. 26).

⁴¹ Doc. 23; RENZI 2017.

⁴² Per qualche esempio di riutilizzo di modelli boccaccineschi da parte di Bernardino Campi e un inquadramento del problema, si può partire da BORA 1977b, pp. 61-63.

L'idea del braccio piegato appoggiato al parapetto che caratterizza la posizione della Vergine, in ogni caso, torna più volte nella produzione di Boccaccino – si veda per esempio l'affresco con la *Benedizione di Isacco* in San Sigismondo e i disegni relativi⁴³ – e gode poi di un certo successo a Cremona: anche il maestro di Sofonisba, Bernardino Campi, sembra tenere a mente quell'invenzione per la figura di vecchio in un bel disegno come quello per una *Scena mitologica*, di difficile interpretazione iconografica, oggi a Dresda⁴⁴. E anche in questo caso, comunque, l'idea generatrice che informa la posizione della Vergine trascende il contesto cremonese e dovrà rimontare a un pensiero di Parmigianino: la si ritrova infatti nella *Sacra famiglia con San Giovannino e angeli* di Mazzola Bedoli all'Accademia di Belle Arti di Napoli (inv. 599)⁴⁵.

Può apparire un esercizio sterile, o una concessione al gusto pop per la serialità, ma se si mettono in fila la tavoletta di Boccaccino a Glasgow con il relativo disegno all'Ambrosiana, il chiaroscuro di Antonio, il disegno di Bernardino Campi a Dresda, il dipinto di Mazzola Bedoli a Napoli, le tele di Sofonisba, si tocca con mano la misura della diffusione e della pervasività dei modelli parmigianeschi in quel contesto di Bassa padana, intorno alla metà del secolo.

Al 1553 risalgono gli ultimi due fogli datati tra i chiaroscuri di Antonio: il *San Giovanni Battista* e il *Giudizio di Salomone*. L'ubriacatura per le eleganze survoltate di Boccaccino è alle spalle e il processo di avvicinamento allo stile di Parmigianino pare qui compiuto: Antonio ha assorbito a tal punto la lezione del maestro da essere in grado di costruire, montando invenzioni di Mazzola, composizioni originali "in stile".

Nel caso del *San Giovannino* l'artista cremonese poteva contare su un precedente diretto: il chiaroscuro a due legni di uguale soggetto inciso da Antonio da Trento⁴⁶. Il rapporto tra i due fogli è evidente: pressoché identica è per esempio la resa del volto, fin nei dettagli del partito luministico, con metà del volto in ombra e l'altra metà rischiarata dai colpi di luce sul naso e intorno all'occhio. Il senso di generale familiarità che accomuna i due chiaroscuri non deve però ingannare: quella del cremonese è infatti una creazione originale e non dipende dall'invenzione di Antonio da Trento; tutta diversa è, di fatto, la posizione del corpo. La forte prossimità tra le due stampe sarà da intendere allora nel senso di una comune dipendenza da un simile materiale di partenza costituito da pensieri parmigianeschi: Antonio è insomma in grado ormai di assemblare un *San Giovanni Battista* "alla maniera di" Parmigianino, al punto da creare un'immagine molto vicina al chiaroscuro di Antonio da Trento che da un modello di Parmigianino discende⁴⁷. Se infatti la fortunatissima xilografia del trentino si apparenta in maniera diretta con un disegno di Parmigianino al British Museum – assai prossimo alla traduzione a stampa pur non essendo un vero e proprio

⁴³ Per i due fogli noti in relazione alla scena affrescata nel presbiterio di San Sigismondo: DI GIAMPAOLO 1979b, pp. 40-42, figg. 1-3. A testimoniare della fortuna dell'invenzione, uno dei disegni (Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 1995 F, 218 × 174 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone: TANZI 1999b, pp. 90-92, n. 47; M. Di Giampaolo, in *Il Parmigianino* 2003, pp. 141, 144, n. 77, figg. 101-102) è copiato pedissequamente in un foglio del Louvre (Département des arts graphiques, inv. 6600, 220 × 183 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone). Per uno sguardo d'insieme sulla grafica boccaccinesca legata agli affreschi in San Sigismondo: G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 279-280, nn. 2.5.8-2.5.12; G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 211-216, nn. 50-52.

⁴⁴ Dresda, Kupferstichkabinett, inv. C. 1968.677, 151 × 195 mm, matita nera, inchiostro acquerellato bruno, biacca, quadrettato a matita nera: BORA 1988, p. 23, fig. 60a. Non mi pare da escludere che il foglio sia da collegare a qualcuno dei tanti cicli di argomento profano affrescati da Bernardino negli anni Cinquanta, in anni non distanti dalla collaborazione con Antonio. La medesima figura di vecchio è studiata, per la sola parte alta del corpo, in un disegno a sanguigna del Louvre (Département des arts graphiques, inv. 6601, 106 × 108 mm): BORA 1977b, p. 63, tav. 40b; Alessandro Ballarin (nota manoscritta) reputa però il foglio copia da Bernardino Campi.

⁴⁵ Sulla tavoletta di Mazzola Bedoli (33 × 43 cm): DI GIAMPAOLO 1997, pp. 31, 115, n. 2. Già NAGLER (1858, p. 463, n. 1068) scriveva a proposito del chiaroscuro con la *Sacra famiglia* «dieses wahrscheinlich nach Parmegianino».

⁴⁶ *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 107, n. IV.17. A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 97, 210, n. 52.

⁴⁷ Esemplari del *San Giovannino*, chiaroscuro a tre legni (doc. 28): Londra, British Museum, inv. 1860,0414.103 (in blu). Un esemplare impresso con il solo *line block* si conserva a Milano, Biblioteca Ambrosiana.

modello – il discorso si complica nel caso di Antonio⁴⁸. Il suo *San Giovanni Battista* sembra costruito per montaggio da pensieri parmigianineschi liberamente assemblati: le gambe da un disegno del Louvre, il torace da due fogli di Parma, e via così⁴⁹. Non si sarà trattato però di una reale operazione di *collage*, come un simile resoconto parrebbe suggerire: piuttosto di un assorbimento profondo degli stilemi parmigianineschi che permette ad Antonio di interpretare credibilmente la parlata dell'artista modello, fino a dare vita a un'immagine nuova, in cui non mancano gli spunti di originalità. Parzialmente divergente rispetto ai modelli, infatti, è per esempio la marcata potenza muscolare che caratterizza il torso del Santo, quasi dissonante rispetto al volto adolescente: sembra di registrare, qui per la prima volta, una traccia dell'interesse di Antonio per le masse di muscoli della statuaria classica che tanto segnerà, di lì a poco, la produzione dell'artista⁵⁰.

Il *San Giovannino* è in ogni caso un'immagine fortunata a Cremona: a distanza di tanti anni, Bernardino Campi se ne ricorderà senz'altro, per la posizione delle gambe, in un disegno di uguale soggetto all'Ambrosiana, datato 1575⁵¹.

La data 1553 compare anche sul chiaroscuro con il *Giudizio di Salomone*, decisivo, come si è detto, per garantire la paternità del gruppo⁵². Ma decisivo anche perché se ne conosce un disegno preparatorio, all'Ambrosiana di Milano: il primo punto fermo per la grafica dell'artista. Non è il vero e proprio modello definitivo, pronto per la traduzione nella matrice lignea: qualche differenza si riscontra ancora tra le figure di sfondo – il bambino in braccio diventerà, per esempio, frontale nel chiaroscuro – e diversi sono anche la forma del trono, la posizione delle gambe del re, il braccio della madre che accorre dal margine della figurazione. Ma il rapporto è indiscutibile e fornisce un termine di confronto su cui misurare le più antiche prove grafiche di Antonio⁵³.

Ancora una volta, l'intonazione parmigianinesca dell'immagine è fortissima: la madre inginocchiata, con il tipico profilo serpentinato, discende certamente da pensieri sul tipo della Santa Margherita di Bologna – del resto già evocata per la pala Roncaroli di Giulio – e certamente significativo è il confronto, avanzato da Giulio Bora fin dal 1971, per la figura di *Salomone* seduto in trono, con il *Diogene* inventato da Parmigianino in un foglio del Louvre e tradotto anche in un chiaroscuro: eppure non si riesce a individuare prelievi precisi e puntuali⁵⁴. Nessuno dei tanti

⁴⁸ Londra, British Museum, inv. Ff.1.80, 93 × 100, penna e inchiostro acquerellato marrone: POPHAM 1971, I, p. 96, n. 206; II, pl. 115. Ma si veda anche, per un elenco dei disegni di Parmigianino connessi all'impresa: POPHAM 1971, I, p. 45, n. 7.

⁴⁹ Una cospicua serie di fogli parmigianineschi che presentano affinità con la composizione è ripercorsa da F. Buoincontri, in *I Campi* 1985, p. 323.

⁵⁰ È poi da rilevare, come mi fa presente Marco Tanzi, una certa vicinanza del chiaroscuro di Antonio al fortunato *San Giovannino* di Raffaello e bottega agli Uffizi (inv. 1890, 1446), a sua volta tradotto in chiaroscuro da Ugo da Carpi: *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 108, n. IV.18.

⁵¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 266 Inf., n. 26, 352 × 224, penna e inchiostro acquerellato marrone; in basso, iscrizione autografa «B[er]nardinus Campus Cremonensis Fa – 1575»: BORA 1971, pp. 39-40, n. 46, dove è già rilevato il rapporto con il chiaroscuro di Antonio; G. Bora, in *I segni* 1997, p. 337, n. 143.

⁵² Esempari del *Giudizio di Salomone*, chiaroscuro a tre legni (doc. 27): Londra, British Museum, inv. 1860,0414.75 (in blu); Parigi, Bibliothèque nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Ea26, fol. 104 (in blu). Esempari impressi con il solo *line block* si conservano a Milano, Biblioteca Ambrosiana; Londra, British Museum, inv. 1860,0414.70.

⁵³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 266 Inf., n. 14, 142 × 137 mm, penna su tracce di matita; sul passe-partout: «dal Parmigianino? (Hirst)». Il foglio è pubblicato, con il corretto riferimento al chiaroscuro di Antonio, da BORA 1971, p. 34, n. 33.

⁵⁴ Per la figura della donna inginocchiata, Francesca Buoincontri (in *I Campi* 1985, p. 322) propone confronti con due acqueforti di Parmigianino, la *Natività* e l'*Annunciazione* (*The Illustrated Bartsch* 1979, I, pp. 9-10, nn. 2-3): pur significativi per definire un orizzonte di cultura, non si tratta però di modelli puntuali. Accostamenti anche più stringenti, ma pur sempre non pedissequi, si possono montare con figure che compaiono in stampe di Schiavone: per esempio la Vergine nell'*Adorazione dei Magi* (*The Illustrated Bartsch* 1979, I, p. 43, n. 7; C. Callegari, in *Splendori* 2015, pp. 196, 329, n. IV.8). L'invenzione del *Diogene* ci è nota da un disegno di Parmigianino del Louvre (Département des arts graphiques, inv. RF583 verso, 100 × 72 mm, punta metallica e rialzi a biacca su carta preparata oca, tracce di inchiostro marrone) che conosce anche una traduzione in un chiaroscuro, forse da attribuire ad Antonio da Trento, con la rappresentazione allegorica dell'*Astronomia* (*The Illustrated Bartsch* 1983, p. 225, n. VIII.16). Il rapporto con il Salomone della stampa di Antonio è suggerito da BORA 1971, p. 34; lo studioso propone anche

modelli proposti dalla critica si lascia insomma scoprire fedelmente riprodotto nel chiaroscuro di Antonio: a riprova, ancora una volta, dell'operazione di appropriazione interpretativa che il giovane cremonese esercita sui modelli di riferimento.

Cambiando prospettiva, sono invece significative le assonanze che legano la stampa a opere pittoriche dell'artista e che possono funzionare da prove di verifica per la cronologia: per esempio, la madre accorrente sul lato sinistro è quasi una sorella dell'ancella che si affacciava in scena nella *Susanna* di Brescia; e il pensiero del bambino ribaltato in scorcio sul primo piano, diviso tra luce e ombra, ritorna frequente nelle opere giovanili di Antonio: dall'*Adorazione dei pastori* già Costabili, di cui si dirà a breve, alla pala di Sarasota. Infine, le teste un poco caricate degli astanti con le fisionomie tanto caratteristiche, tra barbe e capelli, mi pare si guardino bene accanto alle tre teste abbozzate sul foglio del Louvre che riporta, sul *verso*, studi di composizione per la scena del *Suicidio di Caronda* dal ciclo delle tempere per il Collegio dei Giudici di Brescia: un elemento da tenere in considerazione per la datazione della tela⁵⁵. Si tratta di un foglio su cui compaiono anche tre studi di teste da sculture antiche: testimonierebbe quindi per la prima volta ai nostri occhi l'insorgere di un interesse per la statuaria classica che già era parso di rilevare nel chiaroscuro con il *San Giovannino*, datato allo stesso anno.

Restano da analizzare le ultime due xilografia firmate da Antonio e sprovviste di una data. La più antica dovrebbe essere la serpentinatissima *Suonatrice di liuto*, forse un'*Allegoria della musica*: davanti alla figura protesa in avanti si riconoscono infatti anche un organo e, a terra, una sorta di violino⁵⁶. Inutile insistere sul carattere parmigianinesco dell'immagine che trova paralleli possibili tanto in disegni di Parmigianino quanto, anche più stringenti, in un chiaroscuro con la *Fede*, da una serie di *Virtù* intagliate da Niccolò Vicentino⁵⁷. L'ambientazione spoglia ed essenziale avvicina la xilografia alla *Sacra Famiglia* del 1550 e a quel foglio pare da accomunare anche la tecnica incisoria della *Suonatrice*; manca qui però l'impennata boccaccinesca che caratterizza quella stampa. Una datazione in leggero anticipo rispetto alla metà del secolo, indicativamente tra la *Fuga in Egitto* del 1547 e la *Sacra Famiglia* del 1550, dovrebbe essere la più verosimile.

L'ultima xilografia da prendere in considerazione è il *Muzio Scevola* che pone da subito una questione preliminare: gli esemplari sopravvissuti noti, infatti, presentano tutti l'impressione del solo "line block" e non è semplice stabilire se la stampa, a differenza di tutte le compagne, sia stata immaginata così, come una semplice xilografia, o se, invece, gli esemplari tirati a chiaroscuro, con due o tre legni, pure realizzati, non sono giunti sino a noi⁵⁸. La seconda ipotesi è certamente da preferire, e non solo per uniformità rispetto alle altre prove incisorie dell'artista: si giustificerebbe così, per esempio, la partitura troppo schematica delle ombre, in particolare sul fondo di

cautamente di riferire al cremonese un disegno degli Uffizi che riproduce l'invenzione di Parmigianino (Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 13614F, 180 × 260 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone): dovrebbe trattarsi però di una copia un poco più tarda e, in ogni caso, non mi pare ci siano elementi per sostenere un'attribuzione ad Antonio. A testimoniare la fortuna e la circolazione dell'immagine si può segnalare che in un inventario settecentesco delle collezioni Gonzaga di Novellara compare come «copia del Parmigiano» un «Diogene cinico: disegno a penna»: CAMPORI 1870, p. 667 (segnalato in KOSOFF 1966, pp. 416-417, fig. 2).

⁵⁵ Si veda al *Capitolo II.2*.

⁵⁶ Esemplari della *Suonatrice di liuto*, chiaroscuro a tre legni, firmato ANT CRE nell'angolo superiore destro: Londra, British Museum, inv. W.4.91 (in marrone; primo stato, si legge bene la firma); inv. 1918,0713.17, (in marrone; secondo stato: l'iscrizione è appena un fantasma); Parigi, Parigi, Bibliothèque nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Ea 38, fol. 89; Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. DG2002/561 (in beige e grigio, primo stato).

⁵⁷ Per esempio, F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 322-323, n. 3.88 segnala «a titolo di esempio» il *recto* del foglio di Parmigianino del Louvre, inv. 6440, 132 x 103 mm, penna e inchiostro bruno acquerellato, biacca: POPHAM 1971, I, p. 147, n. 419, II, pl. 61, e una acquaforte con la *Madonna col Bambino sul cuscino* (*The Illustrated Bartsch* 1979, I, p. 10, n. 4). Per il chiaroscuro di Niccolò Vicentino: *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 207, n. VIII.1; A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, pp. 110-111, 212, n. 74.

⁵⁸ Esemplari del *Muzio Scevola*, xilografia: Bergamo, Accademia Carrara, inv. St. n 263; Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. 1909; Londra, British Museum, inv. W.4.105; Los Angeles County Museum of Arts, inv. M.88.91.238; Vienna (OBERHUBER 1963, p. 69, n. 187).

architettura, che meglio si comprende se la si immagina come predisposta per successive impressioni tonali, destinate ad animare la regia luministica. Qualcosa di simile accade anche nel *Giudizio di Salomone*: il confronto è facile perché anche di quel foglio esistono esemplari impressi con una sola matrice⁵⁹.

In ogni caso, si tratta del foglio più fortunato e insieme, per la ragione stessa che ne determina la fortuna, del più problematico tra quelli del cremonese. Antonio Maria Zanetti infatti, impegnato tra terzo e quarto decennio del Settecento in un felice recupero della tecnica, ormai dimenticata, del chiaroscuro, inserirà una xilografia pressoché identica a quella firmata da Antonio nella sua *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro tratte da disegni originali di Francesco Mazzuola detto il Parmigianino*: le differenze, limitate all'ambientazione architettonica e a qualche dettaglio delle teste degli astanti, sono di fatto irrilevanti e rientrano nella gamma delle piccole modifiche che il veneziano apporta rispetto ai disegni di Parmigianino nel momento di tradurli nel legno⁶⁰.

Per questa via, l'invenzione del *Muzio Scevola* entra nel corpo principale degli studi sull'artista di Parma: si afferma l'idea che dovesse esistere un disegno autografo di Parmigianino con questa composizione, appartenuto a Zanetti nel Settecento, da lui tradotto in chiaroscuro e poi perduto⁶¹. Se così stessero le cose – se si dovesse insomma prestar fede al collezionista settecentesco – Antonio avrebbe, nel caso del *Muzio Scevola* e solo in questo, riprodotto pedissequamente un disegno parmigianinesco, per poi millantare la paternità dell'invenzione con una firma esplicita: ANTO CREMONENSIS IN.

La questione si complica ulteriormente perché esiste un'altra raffigurazione del *Sacrificio di Muzio Scevola* di Parmigianino, molto simile a quella firmata da Antonio, studiata in almeno due disegni del maestro: uno per la sola figura di Muzio Scevola, individuato da Popham in collezione privata a Chatsworth; l'altro, noto da una copia antica a Windsor, per il gruppo delle donne che assistono all'atto di eroismo⁶². I due disegni si combinano in una versione del *Sacrificio* certamente autografa fortunatissima: non solo la scena nel suo insieme è tradotta in un chiaroscuro a due legni, probabilmente da attribuire ad Antonio da Trento, ma le due metà divise – Muzio Scevola da una parte, il gruppo degli astanti dall'altra – sono riprodotte come stampe autonome all'acquaforte dal Maestro FP prima, e poi anche da Schiavone⁶³. La composizione a noi nota grazie alle xilografie di Antonio e di Zanetti si presenta dunque come una variazione intorno a questo prototipo parmigianinesco: il rapporto tra le due immagini è evidente, anche se nessuna figura è ripresa in maniera puntuale.

⁵⁹ È da rilevare poi che tanto Mariette quanto Nagler parlano chiaramente del *Muzio Scevola* come di un chiaroscuro. Il problema è sollevato da F. Buonincontri, in *Grafica* 1982, p. 35, che sottolinea come gli esemplari noti si presentano «come semplici xilografie in bianco e nero, formalmente compite, tali quindi da non presupporre necessariamente un'integrazione con valori tonali».

⁶⁰ Su Antonio Maria Zanetti e sull'album di stampe da disegni di Parmigianino si può partire da: M.T. Alberici, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 148-158, nn. 280-306. Una riproduzione a tutta pagina e a colori del chiaroscuro a tre legni di Zanetti dalla stampa di Antonio è in M.T. Alberici, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 156-157, n. 305 (si veda anche *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 323, n. 57). Un chiaroscuro derivato dal medesimo modello è inciso anche da Antonio Maria Zanetti junior, figlio di Alessandro, cugino e omonimo del precedente: F. Buonincontri, in *Grafica* 1982, p. 37; *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 342, n. 4.

⁶¹ È questa l'idea di OBERHUBER 1963, p. 69, n. 187 e BORA 1977b, p. 55. Ma così credono anche POPHAM 1971, I, p. 253, n. 69; III, pl. 462, che inserisce tra le «old reproductions of lost drawings» di Parmigianino anche il chiaroscuro di Zanetti, e A. Gnann, in *Chiaroscuro* 2014, p. 124.

⁶² Windsor, Royal Collections, inv. RCIN 991343, 109 × 71 mm, punta metallica: POPHAM 1971, I, pp. 239-240, n. O.C. 37; II, pl. 178. Per il foglio di collezione privata, 103 × 73 mm, punta metallica: POPHAM 1971, I, p. 211, n. 726; II, pl. 177. Un altro studio, molto diverso, per la figura di Muzio Scevola è a Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 2681, 162 × 113 mm, matita nera: POPHAM 1971, I, p. 186, n. 603; II, pl. 84. Infine, potrebbe essere in relazione con la scena di Muzio Scevola anche un foglio di Oxford, Ashmolean Museum, inv. 449, 78 × 78 mm, penna e matita nera: POPHAM 1971, I, p. 131, n. 342; II, pl. 401.

⁶³ Per il chiaroscuro: OBERHUBER 1963, p. 51, n. 133; *The Illustrated Bartsch* 1983, p. 257, n. X.21. Per le acquaforti del Maestro FP e di Schiavone: *The Illustrated Bartsch* 1979, I, p. 30, n. 18.

Anche alla luce di ciò, una seconda ipotesi, a mio giudizio preferibile, mi pare vada almeno presa in considerazione per affrontare la questione: l'idea cioè che Zanetti abbia avuto per le mani non un disegno di Parmigianino perduto ma un foglio di Antonio: un modello per il chiaroscuro se non, direttamente, la stampa stessa. Con errore comprensibilissimo, avrebbe poi ritenuto di riferire l'invenzione a Parmigianino anche, nel caso abbia ricopiato direttamente la stampa, al di là della firma: in un solo colpo sancendo la fortuna dell'immagine e defraudando Antonio della paternità sulla composizione. In questa prospettiva, il cremonese non avrebbe tradotto a stampa, come mero esecutore, un disegno di Parmigianino, ma costruito un'immagine originale, montando, con sottili varianti e secondo un modo di procedere che caratterizza l'intera sua produzione di chiaroscuri, materiali parmigianeschi, con un risultato talmente felice da ingannare due secoli dopo Zanetti e, a cascata, alcuni dei maggiori studiosi di Parmigianino.

Un elemento discriminante per provare a risolvere l'aporia è fornito da un foglio degli Uffizi a penna, disegnato fronte e retro, che presenta una fitta serie di studi per la xilografia firmata da Antonio Campi⁶⁴. Alcune delle figure che compariranno nel chiaroscuro sono infatti sperimentate, innumerevoli volte, in posizioni diverse: lo stesso Muzio Scevola, per esempio, compare sia in ginocchio, sia nella posizione, con una gamba poggiata su un gradino, che poi assumerà nella stampa; una posizione, sia detto per inciso, che non trova confronti nei progetti di Parmigianino per la scena e che dovrebbe essere quindi l'esito della rielaborazione di Antonio a partire dal modello⁶⁵. Il foglio degli Uffizi – certamente, per la libertà e la quantità di tentativi, un foglio di studio in preparazione del chiaroscuro, e non una copia – non ha però certo la qualità per spettare a Parmigianino in persona e si lascia facilmente accostare, invece, alle prove grafiche di Antonio più segnate dai modelli parmensi⁶⁶. Si potrebbe dunque immaginare Antonio che, tenendo magari davanti agli occhi la composizione del *Muzio Scevola* di Parmigianino, si applica in un esercizio di variazione sulle singole figure fino a mettere a punto gli ingredienti per costruire una propria versione del tema.

Il livello di adesione al linguaggio parmigianesco, che pare qui interpretato senza la mediazione di Boccaccino, la capacità di reinterpretare i modelli di riferimento ma anche lo stile dell'intaglio che, abbandonati i virtuosismi pittorici che caratterizzavano la *Sacra famiglia* del 1550, si presenta qui fortemente disegnativo, con linee di contorno ben marcate, apparentano il *Muzio Scevola* al *Giudizio di Salomone* più che a qualsiasi altro tra i chiaroscuri di Antonio: una data non distante dal 1553 dovrebbe essere quindi la più plausibile⁶⁷.

La serie delle xilografie testimonia dunque una stagione di forte familiarità con idee e materiali parmigianeschi: come se Antonio avesse diretto accesso al laboratorio di Parmigianino e sapesse coglierne a proprio piacimento modelli e suggerimenti da rielaborare e rimontare in maniera autonoma. Le stampe finiscono così per attirare due dipinti di piccolo formato, sprovvisti di una data certa, che nascondono anch'essi puntuali prelievi da Parmigianino: è assai difficile datarli con precisione in assenza di informazioni precise relativa alla destinazione originale e in assenza, soprattutto, di una griglia fitta di confronti possibili per la specifica tipologia delle tavolette di

⁶⁴ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 13603F, 255 × 390 mm, penna. Il foglio è stato attribuito ad Antonio e riconosciuto come preparatorio per il chiaroscuro da TANZI 1999b, pp. 14, 122; 2004b, pp. 128, 158, nota 61, figg. 9-10.

⁶⁵ Qualche affinità si riscontra invece con un guerriero che compare al centro di un foglio di Parmigianino con una scena mitologica del British Museum, inv. SL,5226.120, 194 x 300 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone su matita nera: POPHAM 1971, I, p. 94, n. 195; III, pl. 195.

⁶⁶ Il foglio, un poco debole sul piano qualitativo, ben si presta a esemplificare una tipologia di disegno, tipicamente manierista e segnato da una «concezione tutta mentale di messa in forma dell'invenzione», cui si attagliano bene le parole spese da Vittoria ROMANI (2000, p. 78), a proposito di Paolo Veronese in relazione a un contesto veneziano che può comprendere anche Schiavone e Tintoretto: «quei fogli dove, provando e riprovando il motivo compositivo con la complicità di un segno fluido ed elegante, egli ne fissa la sostanza formale soprattutto nei termini del contorno della figura, o del comporsi delle figure secondo il ritmo aggraziato dei movimenti, con un procedere che rammenta analoghi esercizi di Perino del Vaga e di Parmigianino».

⁶⁷ Per i rapporti della xilografia con la tela dipinta per Meda: *Capitolo II.4*.

piccolo formato. Certo però, presentano un modo di trattare i modelli formali del Mazzola, riproducendone i pensieri con fedeltà e sprezzatura insieme, che li accomuna alle xilografie e non si presenta altrove nella storia del pittore.

Il primo dipinto è una tavoletta con l'*Adorazione dei pastori*, già nella collezione del conte Giambattista Costabili a Ferrara: era attribuita a Girolamo da Carpi prima che un restauro facesse riemergere la firma dell'artista, sul sasso in primo piano⁶⁸. Le ridotte dimensioni – misura 22,6 × 19,2 cm, poco meno di un foglio A4 – garantiscono una preziosità di stesura quasi miniaturistica che non si riscontra mai nelle opere di grande formato di questa stagione. La qualità è assai sostenuta: basta osservare i raffinati trapassi di ombre trasparenti sul manto blu della Vergine o gli sbattimenti di luce che ne accendono la veste rosa fino quasi a cancellarne il colore per l'intensità luminosa. È una luce fisica, precisamente direzionata, come dimostrano l'ombra del piede del Bambino sulla manica della madre o la chiazza di luce che, insinuandosi tra le gambe di Gesù, accende la veste sul ventre di Maria. Una raffinata regia luminosa scandisce anche la successione dei piani in profondità. Dietro al gruppo principale nella penombra di un'architettura antica riattata a stalla, va in scena il colloquio tra Giuseppe, sulla soglia, e un pastore serpentinato e sfinato, fortemente parmigianinesco: sembra un po' il Muzio Scevola, dismessi il portamento e l'armatura. La luce penetra da un arcone di possenti conci rustici, appena disassati e profilati dalla luce che ne accende gli spigoli. Ancora più in là, verso il fondo di paesaggio immerso ormai in una luce di tramonto, un altro pastore con la veste color salmone è rimasto a badare a bue e asinello.

Indimenticabile è poi il cagnone pezzato, placidamente accucciato sul primo piano, come un ritaglio di efficacissima ripresa dal naturale incollato al margine della figurazione; e a un brano dal naturale fa pensare anche la zampogna accanto al pastore in bianco in primo piano. Bisognerà però resistere alla tentazione di leggerlo come anticipazione di preistorie caravaggesche che appartengono ad altre stagioni della vicenda dell'artista: risponde piuttosto a un gusto, tipico di Antonio, per il dettaglio quotidiano e umile studiato analiticamente, da esibire magari, come per contrasto, vicino alla elaborata figura di maniera. Proprio lì accanto, infatti, il pastore chino in avanti per trattenere l'impeto di una pecorella che si è sollevata sulle zampe posteriore ad ammirare il neonato, nasconde la citazione parmigianinesca: è ripreso, con sottili variazioni, da una figura della *Natività* incisa da Parmigianino in persona, fin dagli anni Venti: uno dei primi esperimenti dell'artista con l'acquaforte. Si noti, a conferma dell'identificazione del prelievo, la linea tanto

⁶⁸ Il dipinto di collezione privata, di cui ignoro l'attuale ubicazione, e il disegno relativo, di cui si dirà oltre nel testo, sono stati pubblicati in più occasioni da Marco TANZI (1991d, p. 39, figg. 4-5; 1996b, pp. 159-161, figg. 2-3; 2004a, p. 16, fig. 3, tav. 9). La storia collezionistica nota della tavoletta si ricostruisce grazie a MATTALIANO 1998, 79, n. 168: è registrata per la prima volta nel catalogo manoscritto della raccolta Costabili steso nel 1835, dove compare al numero 133 (che ancora si legge sul retro della tavola): «L'adorazione dei Pastori. Piccola e bella tavola in piedi quasi quadrata di Girolamo Carpi che vi dipinse graziosamente un cane e vi pose il suo nome sul lembo del vestito della Beata Vergine», cui fa seguito anche un'indicazione di provenienza: «Era in casa Sacchetti» (qualche cenno per la collezione ferrarese Sacchetti nel Settecento in BENTINI 1996, p. 57). Una descrizione accurata della tavoletta compare poi nel catalogo a stampa della collezione Costabili a data 1839 (LADERCHI 1839, p. 7, n. 168), dove il dipinto è registrato ancora come Girolamo da Carpi «Sotto un avanzo di antica architettura la B.V. solleva dalla cesta, ove riposava, il figlio poc'anzi nato e lo presenta a pastori venuti per adorarlo. Il primo di essi tiene fra le mani una pecora, di cui sembra fargli offerta: un altro dietro lui adora con le mani giunte. Più indietro, a sinistra, S. Giuseppe discendente da alcuni gradini, riceve gli omaggi di un terzo pastore che a lui si è rivolto. Da un'apertura che lascia travedere la campagna, ne appaiono altri in lontananza scortanti alcune bestie bovine. *Piccola tavoletta dipinta con molto amore, di ottima conservazione. L'A. se ne compiace a modo che vi iscrisse il proprio nome, con note però divenute oggi quasi illegibili*». A seguito della dispersione della raccolta Costabili (per le vicende della collezione: MAJOLI, ORSI 1998), il dipinto, che non è già più registrato nel catalogo steso da Gaetano Giordani nel 1871, approda in casa Massari, a Ferrara prima e a Milano poi: qui la vede Nino BARBANTINI 1910, p. 33, n. 38, che accoglie l'attribuzione a Sellari ma dichiara di non rilevare traccia della firma (un breve profilo della collezione si deve a G. Agostini, in *La leggenda* 1996, p. 186). Il riferimento a Girolamo è invece messo in discussione da MEZZETTI 1977, pp. 92-93, n. 105, «perché la tavoletta – a quanto è possibile rilevare dalla fotografia – ancorché di elevato livello qualitativo, non ha i caratteri stilistici del pittore».

particolare, quasi gobbuta, disegnata dalla spalla destra⁶⁹. E la stessa figura trapassa poi nell'*Adorazione* incisa, sempre su disegno di Parmigianino, da Jacopo Caraglio nel 1526: qui compare anche il dettaglio della pecorella sollevata per sbirciare nel pagliericcio⁷⁰.

Come già correttamente intuito da Marco Tanzi, non credo il dipinto possa allontanarsi molto dalla stagione della pala Piperari o della volta di Santa Margherita o dell'avvio dell'impresa bresciana: non si ripete più, nel percorso dell'artista, un simile innesto di eleganze parmigianinesche in una composizione che ancora ricalca modelli di discendenza raffaellesca e giuliesca.

Proprio il pastore chino in avanti, modellato sull'invenzione di Parmigianino ma un po' irrigidito e gravato da possenti muscoli dorsali, può fare pensare al simile prelievo che caratterizzava il San Girolamo nella pala Piperari. D'altro canto certe accensioni cromatiche, l'effetto quasi laminato della veste rosa della Vergine che si disegna al suolo, sembrerebbero spingere un poco più avanti nel percorso di Antonio: simili effetti di colori annullati nella luce battente diventeranno un marchio dell'artista verso la fine degli anni Cinquanta e oltre. Ma va detto che i modelli per soluzioni simili a Cremona non mancavano, fino almeno a certi esperimenti, un poco tedeschizzanti, del grande Altobello, in una stagione ormai passata. E andrà anche considerato che mancano confronti validi di pittura preziosa per la stagione più antica di Antonio: consunta la tela Piperari, dipinte a «guacio» le tele bresciane, ad affresco le storiette di Santa Margherita.

Per queste ragioni una data ancora dentro il quinto decennio parrebbe la più verosimile. Spinge in questa direzione anche l'interpretazione della lezione parmigianinesca che sembra ancora esente qui dall'accelerazione in senso boccaccinesco che si palesa in forma decisa con il chiaroscuro della *Sacra famiglia* del 1550. Tutt'altro che sciocco è del resto il nome di Girolamo da Carpi con cui la tavoletta era registrata negli inventari antichi: sta a indicare un orizzonte culturale giocato appunto tra i modelli di Giulio Romano e quelli di Parmigianino. Per trovare un equivalente del controcanto, quasi da bozzetto domestico, del colloquio di Giuseppe col pastore, bisogna ricorrere a opere di Girolamo sul tipo del *San Luca che dipinge la Vergine*, già Gronau e ora a Chicago: un'opera ancora degli anni Trenta⁷¹.

L'intonazione fortemente parmigianinesca che il dipinto dichiara è se possibile anche accentuata nel bel foglio di studio a penna che si conserva al Louvre, preparatorio per il dipinto; lo dichiara del resto la scritta «parmegiano» in grafia antica sul margine basso: non a caso, Philip Pouncey l'aveva attribuito dubitativamente a Bertoja⁷². Il gruppo della Vergine con il Bambino è già vicino a quello che sarà tradotto in pittura, anche per la regia di luce studiata con tratteggi rapidi ma precisi: è già chiaro, per esempio, che la luce batterà sul ginocchio destro di Maria, poggiato al suolo, spianandone le pieghe. Manca invece l'invenzione della pecorella sollevata, e tutta diversa è l'impaginazione del fondale: qui è abbozzato un San Giuseppe che si appoggia pesantemente a un volume appena accennato sul bordo sinistro, sorreggendosi la testa con la mano. Si tratta di un pensiero di ascendenza raffaellesca, molto simile a quello utilizzato da Giulio nella pala Roncaroli ma soprattutto assai vicino a quello che compare nel chiaroscuro con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* del 1547: è anche questo un elemento per spingere indietro la datazione della tavoletta.

Confronti stringenti si montano, infine, anche con la *Madonna con il Bambino e Santa Lucia* di Sarasota: per il profilo della Vergine, per l'invenzione del bambino in scorcio, rovesciato all'indietro tra luce e ombra, per il fragrante panno bianco: in entrambi i dipinti uno dei brani più felici⁷³.

⁶⁹ Per l'acquaforte di Parmigianino: *The Illustrated Bartsch* 1979, I, p. 10, n. 3; G. De Rubeis, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 49-50, n. 14.

⁷⁰ Una scheda del bulino di Caraglio è C. Farinelli, in *Parmigianino tradotto* 2003, pp. 63-64, n. 72. Lo stesso Caraglio traduce l'invenzione di Parmigianino anche in una medaglia.

⁷¹ Chicago, Art Institute, inv. 2007.246, tavola, 47 × 34 cm: MEZZETTI 1977, pp. 24-25, 88, n. 90, tav. XII, fig. 31; PATTANARO 1999, pp. 85-86, figg. 108-109.

⁷² Louvre, Département des arts graphiques, inv. 6600, 232 × 200, penna; l'attribuzione di Pouncey si recupera da una nota manoscritta. Il foglio è stato restituito ad Antonio nel 1990 da Mario Di Giampaolo che lo collega al dipinto di collezione privata.

⁷³ È però un dipinto di difficile collocazione, su cui si veda *Capitolo II.4*, nota 71.

La seconda tavoletta da chiamare in causa rappresenta una *Sacra famiglia con San Giovannino e Sant'Elisabetta*⁷⁴. È ambientata in un lussuoso interno domestico, reso appena metafisico dal prezioso fondo compatto di blu cobalto su cui si apre la finestra. A dominare la stanza sono il trono della Vergine – gambe e braccioli metamorfizzati in eleganti figure antropomorfe, tutt'altro che scontate: si veda lo schienale costruito dalla presa di due braccia – e, sul fondo, un sontuoso letto dorato, con tanto di baldacchino nascosto in una sfarzosa tenda rossa sorretta addirittura da una colonna in marmo: dettagli che ancora richiamano allo squisito gusto per l'artigianato di lusso che domina tante composizioni di Giulio Romano. Proprio alla colonna che sorregge la tenda si appoggia un vecchissimo San Giuseppe: ha la caratteristica testa piccola e allungata dalla barba di molti fogli di Camillo Boccaccino. Ovunque frange dorate accese dai colpi di luce: sullo schienale della sedia (come sarà nella *Natività del Battista* in San Sigismondo), sul margine della tenda rossa, persino sulla nappa del cuscino blu nella culla di Gesù.

Al centro, la Vergine assisa in trono è appena protesa in avanti per sfiorare con il dito il ginocchio di Gesù, sdraiato sgambettante nella culla ai suoi piedi. Accanto, Sant'Elisabetta sta assistendo il figliolo che tenta di muovere i primi passi: con una mano offre appoggio al braccio destro del figlio; con l'altra sta pronta ad attutire un'eventuale caduta. Giovannino, dal canto suo, con il tipico volto di tanti putti parmigianeschi rivolto verso il basso e tutto concentrato nell'impresa, si aggrappa al braccio della madre, allarga le braccia per cercare l'equilibrio e accenna un passo che, nell'incrocio elegante delle gambe allungate, finisce per diventare un passo di danza: un passo di syrtaki.

Il primo piano, accanto alla bella natura morta del cesto da cucito abbandonato a sinistra, è affidato agli animali: a destra un gatto che si inarca, sospettoso del chiasso che lo circonda; al centro un agnellino – come sfuggito al ruolo canonico di attributo di San Giovannino, troppo concentrato per badargli – si è accoccolato accanto alla culla di Gesù e rivolge il muso verso il volto del Bambino che, sdraiato sulla schiena, si ribalta per cercare di osservare l'animale mentre con il braccio destro ne afferra la coda. Alla mano di Antonio riconducono subito alcuni dettagli: dal nastro attorcigliato nell'elaborata acconciatura della Vergine, alla prospettiva sbilenca del basamento della colonna, al bambino ribaltato verso l'osservatore in uno spazio come rampante.

Ancora una volta colpisce la preziosità della tavoletta, la squisita freschezza dell'invenzione, la gamma cromatica accesissima e affocata, l'acutezza di certi dettagli: l'ombra precisa del gatto, le borchie dorate della sedia, la mano in scorcio di Elisabetta, l'accostamento finissimo di rosa e azzurro nel lenzuolo della culla. E ancora una volta, colpisce scovare mascherato un preciso prelievo da un'invenzione di Parmigianino: come mi ha fatto presente Vittoria Romani, il gruppo di Sant'Elisabetta che sorregge i primi passi del figlio – il gruppo inventivamente più sorprendente – è infatti ricalcato, con notevolissima precisione, da un disegno di Parmigianino oggi ad Amsterdam⁷⁵.

Il prelievo risulta in questo caso ancor più sorprendente perché si tratta di un'idea – almeno a quanto noto – mai tradotta in stampa o in pittura: bisognerà prendere in seria considerazione l'ipotesi che il foglio, o un foglio simile, si sia trovato nella diretta disponibilità di Antonio e che la derivazione debba andare quindi ad aggiungersi al *dossier* sullo spinoso problema della dispersione del materiale grafico della bottega parmigianesca.

Per aggiungere ancora qualcosa intorno alla tavoletta è necessario ora chiamare in causa un foglio, disegnato a penna sui due lati, che si conserva al Castello Sforzesco di Milano⁷⁶. Il *verso* presenta due schizzi per un soldato, abbigliato all'antica, colto in una ricercata posa con il torso sbilanciato all'indietro e ha permesso a Giulio Bora, nel 1980, di attribuire il foglio ad Antonio: si

⁷⁴ La tavoletta di collezione privata, 37 × 29 cm, è stata pubblicata come opera di Bernardino Campi da Daniele Benati, in *Incontro* 1993, pp. 9-11, e spostato su Antonio da TANZI 1994, pp. 63-64, nota 12, e, più diffusamente, in TANZI 1996b, pp. 161-162, fig. 1.

⁷⁵ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1955-169, 183 × 113, penna e matita rossa, POPHAM 1971, I, pp. 43-44, n. 4; II, pl. 118. È interessante rilevare che il verso del foglio riporta studi connessi al progetto per il chiaroscuro con *San Giovanni Battista nel deserto*, ben noto ad Antonio.

⁷⁶ Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni, inv. 462 B1802, 152 × 207 mm, penna.

tratta infatti di una figura che ricorre in più occasioni nella produzione dell'artista⁷⁷. Il *recto* presenta invece un complesso palinsesto di studi e abbozzi che mancavano, finora, di agganci con opere dell'artista. Per due volte, al centro del foglio e in basso a sinistra, Antonio abbozza con pochi tratti un gruppo composto da un bambino sorretto da una figura (una nutrice?) colta mentre si china per poggiare il neonato nella culla; e la donna è studiata anche da sola, sempre con schizzi rapidissimi, lungo il margine superiore e nell'angolo inferiore destro. In basso, quasi al centro del foglio, Antonio torna a concentrarsi sulla posa elaborata del bambino; ora però, scomparsa la nutrice, accanto al bambino è comparso accoccolato un agnello cui il neonato tira la coda con la mano destra. Questo gruppo corrisponde puntualmente con quello di Gesù Bambino come sarà tradotto nella tavoletta; la figura della nutrice sembra in un certo senso rielaborata nella Sant'Elisabetta del dipinto, modellata però ormai sull'invenzione parmigianinesca attestata dal foglio di Amsterdam.

Ma non sono finite le informazioni che si possono ricavare dal disegno del Castello: oltre agli schizzi già esaminati, il foglio presenta anche, nell'angolo in alto a sinistra, uno studio di composizione che dovrebbe precedere, a stare alle sovrapposizioni della penna, gli abbozzi appena ricordati. Ancora una volta si tratta di uno schizzo rapidissimo: due linee a croce bastano per definire i tratti del viso; Antonio ha tracciato qui però anche un riquadro per simulare i margini della superficie a disposizione. Difficile identificare il soggetto della scena: si coglie certamente, a destra, un gruppo di Madonna con il Bambino, attorniata da alcuni astanti; quello più a sinistra pare piegarsi verso il bambino: potrebbe trattarsi di una *Circoncisione*.

Al di là del riconoscimento iconografico, in ogni caso, risulta di particolare interesse il gruppo della Madonna con il Bambino, seduta a figura quasi intera in un'elegante posa serpentinata, che Antonio ristudia da solo anche lungo il margine destro del foglio, accennando solo, con tratti mobilissimi, i contorni delle figure. La posizione particolare del Bambino infatti – la gamba destra piegata sopra l'avambraccio della madre, la sinistra distesa – e il gesto della Vergine che avvicina la mano alla bocca del figlio, permettono di riconoscere senza possibilità di dubbio, pur nella rapidità dello schizzo, un modello celebre. La particolare relazione che si instaura tra madre e figlio è infatti quella che compare in un celebre dipinto conservato a Capodimonte e noto come *Madonna del dente*: il gesto della Vergine sembra infatti quello della madre che verifica sulla gengiva del figlio lo spuntare dei primi dentini⁷⁸.

Il dipinto napoletano ha portato a lungo una problematica attribuzione a Bertoja, certamente da scartare: dovrebbe essere un'opera più tarda, forse addirittura già settecentesca⁷⁹. Al di là delle questioni attributive, è però indiscutibile la matrice parmigianinesca che connota l'immagine. La presenza della medesima invenzione nel foglio di Antonio al Castello Sforzesco e nella tela di Capodimonte viene ora ad aggiungere un ulteriore elemento: è chiaro che il rapporto tra i due oggetti non potrà essere di diretta dipendenza ma che bisognerà ipotizzare l'esistenza di un fortunato prototipo parmigianinesco, grafico o dipinto, da cui le due derivazioni indipendentemente discendono⁸⁰. Non solo: il rapidissimo schizzo di Antonio restituisce l'immagine in un taglio più

⁷⁷ BORA 1980, pp. 45-46, n. 49.

⁷⁸ Il rapporto tra lo schizzo di Antonio e il dipinto di Capodimonte è individuato da CIRILLO, GODI 1982, p. 11 e da FREEDBERG 1985, p. 775, fig. 45, impegnato nel tentativo di ricostruire ipoteticamente il prototipo parmigianinesco, significativo a suo giudizio per la formazione di Francesco Salviati: per questa via traversa, un particolare del foglio di Antonio, poco considerato dalla bibliografia cremonese, approda curiosamente, unico tra i disegni dell'artista, sul «Burlington Magazine».

⁷⁹ Una scheda sulla *Madonna del dente* (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. no. Q914, IC 1106) compare, con un riferimento a Donato Creti (a un artista del Settecento pensava già Raffaello Causa), tra le opere rifiutate nella monografia su Bertoja di Diane DEGRAZIA 1991, p. 104, n. P/R 8. Da qui si ricavano ulteriori riferimenti, anche per la storia collezionistica, farnesiana, del dipinto. La medesima idea attestata dal dipinto di Napoli e dal foglio di Antonio, compare anche in un disegno del The J.F. Willumsen Museum di Frederikssund (inv. GS. 521, 147 × 112 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone e biacca), pubblicato come Biagio Pupini in FISCHER 1984, pp. 52-53 n. 38, pl. 31.

⁸⁰ Una traccia dell'invenzione attestata dallo schizzo di Antonio si ritrova probabilmente, con riferimento alla posizione della schiena della Madonna, in un disegno di Parmigianino a Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902185,

ampio, fin sotto le ginocchia, rispetto alla tela napoletana e dovrebbe quindi permettere di avvicinarsi un poco di più all'originale pensiero di Parmigianino.

Intorno alla *Madonna del Syrtaki* finiscono così per gravitare due attestazioni della familiarità di Antonio con materiale di diretta provenienza parmigianinesca: il preciso prelievo dal disegno di Amsterdam che informa il gruppo di Sant'Elisabetta e di San Giovannino nella tavoletta e la conoscenza dell'invenzione che sta alle spalle della *Madonna del dente*, dimostrata dallo schizzo sul foglio del Castello, che alla medesima tavoletta indubbiamente si lega. E viene da domandarsi allora, mettendo a sistema i due dati, se mentre lavorava sul dipinto Antonio avesse avuto modo di mettere le mani, per vie tutte da ricostruire, su un nucleo del patrimonio grafico della bottega di Parmigianino.

Non è facile esprimersi sulla cronologia della tavoletta, che pare spettare a un momento un poco più avanzato rispetto al dipinto già Costabili: meno pressanti si sono fatti i riferimenti al mondo post-raffaellesco nell'accezione mantovana di Giulio Romano. La puntualità e l'intelligenza nell'utilizzo dei pensieri parmigianineschi sono qui quelle che si riscontrano nei più tardi tra i chiaroscuri: il *Giudizio di Salomone* del 1553 e il *Muzio Scevola*. Il verso del disegno del Castello si dovrebbe collegare alla *Fulminazione dei giganti*, affrescata dentro un medaglione a *cartouche*, dietro alla coppia *Giove-Giunone* nella sala superiore di Torre Pallavicina: le pitture della stanza sono agganciate a una data 1557, probabilmente di fine lavori, che può valere da sicuro *ante quem* per il foglio del Castello e, di conseguenza, anche per la tavoletta; ma i lavori nel palazzo sono in corso almeno dal 1555⁸¹. La stesura della *Sacra Famiglia*, pur nel piccolo formato, non dovrebbe andare troppo lontana da quella della pala dipinta per Meda, da collocare, come si proverà a sostenere, in prossimità del 1554⁸². Una data intorno alla metà del sesto decennio dovrebbe essere, per queste ragioni, la più probabile.

Se anche la serie delle xilografie datate si arresta al 1553, non si interrompe certo a quell'altezza il rapporto di Antonio con i modelli di Parmigianino. Un nuovo nucleo di opere segnate in maniera significativa dalla lezione del Mazzola, su cui misurare l'evoluzione della ricezione da parte di Antonio, si addensa intorno alle pitture eseguite dall'artista sulla volta della cappella del Battista in San Sigismondo a Cremona: si conservano i pagamenti, scalati tra l'aprile e il giugno del 1558⁸³.

Le quattro storie affrescate dall'artista, a compimento della ricchissima partitura di stucco da lui stesso modellata – certo l'aspetto più interessante della volta –, palesano una marcata temperie parmigianinesca: nei moduli allungati delle figure, nelle tipiche fisionomie delle adolescenti o dei vecchi barbuti, negli elegantissimi profili perduti⁸⁴. Quasi a inseguire un principio di omogeneità per la decorazione delle cappelle, Antonio pare qui volersi adeguare, anche stilisticamente, ai

187 × 175 mm, penna, inchiostro acquerellato e biacca: POPHAM 1971, I, pp. 198-199, n. 665; III, pl. 310; GNANN 2007, kat. 815. Sul recto del foglio compaiono studi per la Steccata.

⁸¹ Docc. 31, 33.

⁸² Per Torre Pallavicina e Meda, si veda al *Capitolo II.4*.

⁸³ Doc. 34. Per una lettura stilistica ancora insuperata delle pitture sulla volta: FERRARI 1974b, pp. 113, 118, figg. 135-136, 139.

⁸⁴ Dal punto di vista iconografico, le storie sulla volta sono equamente ripartite tra San Giovanni Battista e la Maddalena: *Natività del Battista*, *Predica del Battista*, *Cristo a casa di Marta e Maria*, *Maddalena assunta in cielo*. Sebbene la cappella risulti dedicata al solo Battista in tutte le fonti note, la partizione Battista/Maddalena prosegue anche negli affreschi delle pareti laterali dove si affrontano la *Cena in casa di Simone* e il *Battesimo di Cristo*. Una lettura iconografica della cappella, in termini legati alla spiritualità carliana secondo l'assunto che impronta il volume dello studioso, è condotta da BRAM DE KLERCK 1997, pp. 154-188; in quest'ottica, il raffinato gioco metateatrale della *Cena*, ambientata in un palazzo riccamente decorato che ha fattezze assai simili alla chiesa stessa di San Sigismondo in cui la cappella si trova, è interpretato come una sorta di abiura da parte dell'artista che rinnegherebbe così l'eccessivo sfarzo delle pitture nello spazio sacro, attribuendone i caratteri al palazzo del fariseo. L'analisi dello studioso, centrata sugli affreschi laterali come raffigurazione del binomio tra i sacramenti del Battesimo e della Penitenza, cita solo di sfuggita le pitture sulla volta, documentate al 1558, ben prima che Carlo Borromeo avesse modo di influenzare alcunché a Milano o dintorni, e dove pure l'appaiamento tra il Battista e la Maddalena è già compiuto. Mi domando se il programma iconografico complessivo della cappella non sia piuttosto da ricondurre a qualche ragione inerente la storia di San Sigismondo (antiche dediche, presenza di reliquie...), finora sfuggita all'attenzione degli storici.

modelli delle pitture realizzate, poco più di un decennio prima, da Camillo Boccaccino prima e da Bernardino Campi poi, rispettivamente nella cappella della Vergine e in quella dei Santi Giacomo e Filippo. Nella scena della *Nascita* la figura seduta in primo piano pare persino riecheggiare la Vergine che dominava il chiaroscuro con la *Sacra Famiglia* del 1550.

La rilettura dei modelli parmigianeschi è però condotta qui con un nuovo, e ben più marcato, senso decorativo che scioglie in eleganze disegnative certe guizzanti impuntature parmigianesche: la sensazione è che, mentre Giulio Romano è uscito dall'orizzonte, nuovi modelli siano venuti avanti. Un confronto tra la scena della *Natività* e l'invenzione primaticcesca delle *Figlie di Minia*, presto tradotta anche a stampa, mi pare possa chiarire i nuovi termini con cui Antonio si confronta con il vecchio riferimento⁸⁵. E il confronto si potrà facilmente estendere anche al disegno di modello – l'unico conservato per questa impresa – relativo proprio alla scena della *Natività*, oggi al Louvre: anche nel campo della grafica la situazione è sensibilmente mutata rispetto ai fogli intorno alla metà del secolo⁸⁶. Non stupisce del resto che il peso di Primaticcio giochi ora un ruolo decisivo: proprio in quel momento, i modelli dell'artista bolognese diventavano decisivi per i Campi anche nell'ambito della decorazione monumentale ad affresco: è così per Giulio sulla volta della terza campata in San Sigismondo, è così per Antonio nella sala superiore di Torre Pallavicina.

Proprio l'aggancio a modelli decorativi bellifontani potrebbe legare a questo momento un ulteriore dipinto di Antonio segnato dalla lezione parmigianesca. Si tratta di un *Parnaso*, probabilmente su tavola, che conosco però solo grazie a una fotografia in bianco e nero, pubblicata alcuni anni fa da Marco Tanzi: portava, prima dell'agnizione, un riferimento a Girolamo da Carpi, proprio come l'*Adorazione* già Costabili⁸⁷. La scena è impaginata all'interno di una elaborata cornice a *cartouche* illusionisticamente dipinta, arricchita da innesti di finti cammei e testine grottesche: una soluzione ornamentale di ascendenza francese che attinge a un lessico ben presto divulgato anche a stampa e che si apparenta proprio con le volute architettoniche dipinte nella sala superiore di Torre Pallavicina o con le cornici a stucco della volta della cappella del Battista in San Sigismondo.⁸⁸

Solo qualora il dipinto dovesse riemergere sul mercato si potrà procedere a un'analisi approfondita. Nel frattempo si può rilevare però come le figure che popolano il *Parnaso* dichiarino forte consentaneità proprio con le scene della volta nella cappella del Battista: si provi per esempio a confrontare la donna che all'estrema destra nel *Parnaso* raccoglie con la mano la veste, così tipica del repertorio di Antonio, con quella abbigliata in verde nella scena della *Predica del Battista*; o, ancora, la musa impegnata all'organo con la nutrice seduta sul primo piano nella *Natività* in San Sigismondo. In comune con la scena della *Natività* è anche la composizione del *Parnaso*, scalato su più piani che si succedono in profondità; il vecchio barbuto a sinistra, come rilevato già da Tanzi, è invece parente prossimo del San Giuseppe nella *Madonna del Syrtaki*. La sinuosa figura di spalle, al centro sul primo piano, pare infine un omaggio a creature boccaccinesche sul tipo delle *Sibille* affrescate in San Sigismondo, tanto significative anche per Bernardino Campi. D'altronde, la solida plasticità e le sicure torsioni di alcuni personaggi – su tutti la musa con la cetra, accanto ad Apollo –

⁸⁵ TANZI 2004a, p. 16. Per l'invenzione di Primaticcio, la stampa del Maestro FG e i disegni relativi: L. Aldovini, in *Primaticcio* 2015, pp. 180-182, nn. 52-53.

⁸⁶ Louvre, Département des arts graphiques, inv. 9947, 171 x 167, penna e inchiostro acquerellato ocre, biacca. Il foglio è stato attribuito ad Antonio da Philip Pouncey (nota manoscritta) per confronto con i chiaroscuri, e collegato all'affresco in San Sigismondo da SHELL 1978, pp. 32-33, n. 12; DI GIAMPAOLO 1984, p. 393, fig. 10. Si vedano anche G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 304; in *I segni* 1997, p. 295, n. 111.

⁸⁷ TANZI 2005, pp. 127-128, fig. 11 (una segnalazione è già in TANZI 2004b, p. 158, nota 61). La fotografia, appartenuta a Enos Malagutti cui spettava l'attribuzione a Girolamo, riporta un'indicazione delle misure del dipinto: 49 x 90 cm. Come già rilevato da Tanzi, una fenditura orizzontale e la tipologia della *craquelure* dovrebbero suggerire che il *Parnaso* sia dipinto su tavola.

⁸⁸ Non è facile trovare confronti per una simile tipologia con cornice dipinta: per trovare paralleli bisogna rivolgersi verso la cultura rudolfina e ad anni un poco più avanzati, con opere sul tipo del *Venere e Minerva* su rame del Rijkmuseum di Amsterdam, inv. A 3952, prossima a Hans Rottenhammer il Vecchio: C. Bischoff, in *Parmigianino* 2003, p. 392, n. 3.4.6.

difficilmente trovano riscontri nella produzione più antica dell'artista, prima della maturazione testimoniata dall'impresa di Torre Pallavicina e dagli stucchi di San Sigismondo. E proprio al clima di Torre guardano le testine caricate grottesche; lo stesso umore che informa anche la sedia antropomorfa, nella scena della *Natività* in San Sigismondo.

Sul piano del repertorio lessicale, poi, senza uscire dal tempio dei gerolamini cremonesi e a dire della lunga tenuta dei modelli parmigianeschi, un prelievo dal parmense si potrà rilevare ancora in una delle paraste – quella che divide, sul fianco sinistro, la seconda e la terza cappella dalla porta – affrescate dai Campi durante il settimo decennio: il gruppo dei due putti che tengono sollevato sulle proprie spalle un terzo compagno – compare alla base della parasta – è ricalcato su un'invenzione con *Cupido* che dovrebbe spettare al Mazzola, nota attraverso una stampa segnata FR. PAR. INVENTOR⁸⁹.

Saltando ancora avanti negli anni, fuori ormai dal periodo in oggetto e con osservazioni un po' troppo sbrigative che meriterebbero certo migliore sviluppo, un nuovo, e ancora diverso, momento di forte adesione ai modelli parmigianeschi si riscontra nel percorso di Antonio poco oltre la metà del settimo decennio: la ripresa ha il sapore a questo punto, dopo tanto percorso e tanti diversi riferimenti, di un consapevole *revival* che rilegge in chiave classicizzante e un poco congelata quanto era stato entusiasmo bruciante e guizzante un ventennio prima. Dovrebbero scalarsi in questi anni una serie di opere segnate da una simile temperie stilistica che ancora rimedita i moduli allungati e le sinuose eleganze tanto tipiche di Parmigianino: così per esempio nella tavoletta con la *Sacra Famiglia con San Giovannino* di proprietà della banca svizzera PKB, costruita con gli stessi materiali della *Madonna della colomba* del 1567⁹⁰, o in quella, smagliante, con le *Marie al sepolcro*, tornata in Germania dopo più di mezzo secolo trascorso a Vilnius⁹¹. Proprio a quest'ultimo dipinto, si collega un disegno a penna fortemente parmigianesco della Pinacoteca di Brera di Milano, preparatorio per il gruppo delle *Tre Marie*⁹². Lo stesso gruppo della tavola di Vilnius e del foglio di Brera è riutilizzato anche in una delle tante scene che popolano la *Crocifissione e storie della Passione*, dipinta da Antonio nel 1569, già appartenuta a Carlo Borromeo e oggi al Louvre⁹³: qui però, le tante figurette che si agitano sul fondo sono ormai gravate da un nuovo «obbligo dottrinale» che smorza l'esuberanza e le eleganze parmigianesche.

A contraddistinguere tutti i dipinti di questo gruppo è anche un'inedita attenzione verso la resa, assai felice per intensità poetica, dei paesaggi, tra alberi frondosissimi toccati foglia per foglia dalla

⁸⁹ Per i pagamenti relativi alla pittura di «pilastrì» e «pilastrate»: docc. 73, 76, 119. Un'immagine della parasta in questione è in FERRARI 1974, fig. 93. Il prelievo è identificato da CIRILLO, GODI 1982, p. 22. POPHAM 1971, I, p. 233, n. O.C. 2; III, pl. 267, ritiene che la stampa discenda da un disegno perduto di Parmigianino, noto tramite una copia antica al British Museum (inv. 1870,0813.904, 249 × 169 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone, bianca), e basato su un pensiero di Michelangelo.

⁹⁰ La tavola (62 × 42 cm), acquistata dalla PKB nel 1995, è stata pubblicata da Giulio Bora (in *I segni* 1997, pp. 314-316): lo studioso rimarca i rapporti con la *Madonna della colomba* del 1567, anche a partire dall'analisi del *corpus* grafico relativo al dipinto. Si veda anche M. Natale, in *Collezione* 2008, pp. 82-83, che propende per una datazione anticipata di «circa un decennio» rispetto alla pala in San Pietro al Po.

⁹¹ La tavoletta (30 × 39 cm), firmata sul retro, vanta un'intricata vicenda collezionistica: già di proprietà di Edward Solly, è acquistata per le collezioni reali di Prussia nel 1821 e destinata al palazzo di Sanssouci a Potsdam. Trafugata durante la Seconda Guerra Mondiale, entra nel 1951 nel Lietuvos Dailės Muziejus di Vilnius (inv. T 1141) dalla collezione di Vincas Steponavičius. Pubblicato da Marco TANZI (2005, pp. 123-127, figg. 5-8; segnalazioni sono già in TANZI 2001, p. 158, nota 36; 2004a, p. 25), il dipinto, a seguito di un contenzioso legale, è stato riconsegnato alla Germania nel gennaio del 2015 (Tanzi rende brevemente conto della restituzione ripubblicando il saggio del 2001 in *La Zenobia di don Alvaro* nel 2015). Le informazioni sulla provenienza si ricavano dalla scheda della tavola nel database online del Deutschen Zentrum Kulturgutverluste (inv. GK I 2039).

⁹² Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 667/ID, 245 × 210 mm, penna: CIRILLO, GODI 1982, p. 27; BORA 1977b, p. 60, tav. 36b (dove il foglio è però legato agli affreschi di Meda); BORA 1984b, pp. 13, 30, tavv. 23-24; G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 305-306, n. 2.13.7. D. Pescarmona, in *Disegni* 1986, pp. 106-107, n. 36; TANZI 2005, p. 123, fig. 7. A scorrere il *corpus* di fogli legati al dipinto per Carlo Borromeo (riepilogati da G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 305-306, nn. 2.13.6-2.13.7, e TANZI 1999b, pp. 122-123, nn. 71-72, figg. 77-78) colpisce la compresenza di fogli fortemente naturalistici accanto a prove di maniera parmigianesca come il disegno di Brera; ma su questo punto si veda oltre nel testo.

⁹³ Doc. 145. Per le vicende del dipinto: *Capitolo I*.

luce del sole, cieli atmosferici accesi di colori fiabeschi e aperture a volo d'uccello su lontananze montuose sfumate dalla bruma, secondo modalità non esenti da influssi nordicizzanti⁹⁴. La nuova attenzione al tema della veduta di paese riguarda in questa fase tanto i dipinti di piccolo formato quanto le pale d'altare: oltre alla già ricordata *Madonna della colomba*, vale la pena ricordare anche la *Consegna delle chiavi a Pietro*, dipinta, probabilmente insieme a Vincenzo, per San Paolo Converso⁹⁵. È un elemento che caratterizza fortemente questo momento e che non si ritrova, nella produzione dell'artista, prima dell'inizio del settimo decennio: soluzioni simili fanno la loro prima comparsa, per quanto noto, nelle due tavole con la *Salita al Calvario* e la *Risurrezione* della Galleria Sabauda da datarsi in prossimità della pala di San Celso del 1560⁹⁶.

L'episodio più significativo del gruppo è certamente la pala d'altare con la *Madonna della colomba*, destinata alla chiesetta di San Giacomo a Cremona e approdata infine in San Pietro al Po⁹⁷. Si tratta di uno dei capolavori di Antonio, segnato da una marcata temperie neoparmigianinesca – si noti l'elegante figura allungata di San Giacomo a sinistra – che trova interessanti confronti sul fronte bolognese – si pensi per esempio alla produzione coeva di Lorenzo Sabatini – ma penalizzato, nella considerazione critica, da una lettura schematicamente teleologica del percorso dell'artista: è stato interpretato insomma come una battuta d'arresto, se non proprio un passo indietro, sulla strada che conduce a Caravaggio. Calato invece nella prospettiva di fedeltà di lunga durata alla lezione di Parmigianino che si è cercato di ripercorrere in questo capitolo, il dipinto appare come un tentativo, felicemente riuscito, di rimeditare alla luce dei fondamenti della propria cultura figurativa le sperimentazioni più arrischiate che l'artista aveva condotto negli anni e nei mesi immediatamente precedenti: le fughe in avanti del *Ritrovamento della Croce* per Santa Caterina alla Chiusa a Milano (1566) e della *Decollazione del Battista* per San Sigismondo (1567), dove l'urgenza della rappresentazione dal vero irrompeva, non senza dissonanze, sulla scena⁹⁸. Qui, complici magari le richieste di una committenza meno coraggiosa, tutto è come ricomposto in una scena più meditata che lascia campo a preziosità pittoriche quasi venete – i cangianti sulla veste di San Giacomo o il brano del tessuto dorato che richiama la veste di Sant'Elena nel *Ritrovamento* del 1566 – e tic espressivi dell'artista: la passione per frange e nappe dorate, il profilo della Santa Apollonia al margine della scena, e, su tutto, il blocco di pietra dalla resa prospettica scoscesa su cui poggia il piede la Vergine.

Soccorre efficacemente in questo senso un bel disegno, passato in un'asta Phillip's a Londra nel 1993, che si può aggiungere al nucleo di fogli noti relativi alla pala: presenta infatti studi di forte presa dal naturale per testa, mano e piede della Vergine (sul *recto*) e per corpo e volto di Gesù (sul *verso*)⁹⁹. Le rilevazioni anatomiche del foglio, condotte con il tipico tratto grosso e morbido a matita utilizzato da Antonio, da un certo momento in poi, per registrare nei fogli dal naturale l'incidenza della luce sui corpi, appartengono ormai a una stagione radicalmente diversa rispetto ai tanti studi parmigianineschi evocati in queste pagine. Sta dunque a testimoniare, anche in un'opera apparentemente retrospettiva come la *Madonna della colomba*, lo sforzo di Antonio di aggiornare a nuove esigenze espressive la propria predilezione per Parmigianino.

⁹⁴ Un accenno al tema è in TANZI 2008, p. 15.

⁹⁵ Docc. 71, 127.

⁹⁶ Per i dipinti della Sabauda: *Capitolo II. 4*.

⁹⁷ Doc. 112.

⁹⁸ Per il *Ritrovamento*: doc. 100; per la *Decollazione*: docc. 79, 119-120.

⁹⁹ Londra, Phillips, *Master Drawings*, 7 luglio 1993, lotto n. 120. Il foglio, 261 × 231 mm, è disegnato a matite nera e rossa sul *recto* (dove compare anche, in basso a destra, un'iscrizione a penna «Antonio Campi»), a matita nera sul *verso*. Per i disegni noti per la *Madonna della colomba*: G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 314-315, nn. 126-127.

4. GLI ANNI CINQUANTA: TRA ROMA E FONTAINEBLEAU (EPILOGO DI UNA GIOVINEZZA)

Con alle spalle il ciclo delle tele di Brescia, con alle spalle la serie delle xilografie a chiaroscuro, bisogna attendere fino al 1560 per ritrovare un punto fermo nella storia di Antonio: quell'anno il cremonese firma e data la tavola con la *Resurrezione di Cristo*, destinata alla chiesa di Santa Maria presso San Celso: il saggio di bravura – e di novità quasi provocatoria – con cui l'artista darà il via alla propria affermazione sulla scena milanese¹.

Tenendo negli occhi la misura ancora acerba dei dipinti bresciani, la pala del 1560 vale per noi anche a misurare l'enorme distanza percorsa da Antonio nello spazio di circa un decennio: scopo di questo capitolo sarà tentare di raccontare ciò che, intanto, è accaduto. Tre sono i luoghi in cui è possibile rintracciare l'opera di Antonio durante gli anni Cinquanta: il complesso monastico di San Vittore a Meda, la villa di Adalberto Pallavicino a Torre Pallavicina e Palazzo Maggi a Cadignano, senza dimenticare, come sfondo, il cantiere di San Sigismondo dove, a partire almeno dal 1557, i lavori di decorazione sono ripartiti in grande stile e Antonio è all'opera al fianco di Giulio.

A dire della complessità di lettura delle tre imprese appena ricordate stanno le difficoltà incontrate dagli studi, con continui slittamenti attributivi tra i due fratelli e oscillazioni cronologiche su un arco anche di vent'anni. In effetti, solo i lavori di Torre Pallavicina possono contare su qualche appiglio documentario e cronologico, comunque problematico. Per il resto si procede, con le inevitabili cautele del caso, sul piano della seriazione stilistica: nel campo delle congetture e del possibile.

Prima di procedere all'analisi dei tre cantieri, si può aggiungere, in forma di sommario, che studiare il percorso di Antonio durante gli anni Cinquanta significa in primo luogo fare il punto sul tema dei rapporti con Fontainebleau. La messa a fuoco del peso delle novità stilistiche che arrivavano dalla Francia nel percorso dei Campi è probabilmente il maggior passo avanti di interpretazione critica degli artisti dai tempi di Longhi: un'intuizione di Cirillo e Godi, messa a sistema in una più ampia ricognizione su scala padana da Vittoria Romani e coerentemente articolata in senso biografico da Marco Tanzi².

È il momento però di misurarne la reale portata e di scalarla meglio nel tempo, e di meglio articolarla nella distinzione tra le due personalità, vicinissime ma pure diverse, di Giulio e Antonio. È certamente il fratello maggiore quello più sensibile alle seduzioni dello squisito senso decorativo primaticcesco: appartiene, del resto, a quella generazione. Antonio lo è molto meno, e basta prendere in considerazione il campo della grafica: a differenza di quanto accade con Giulio (si pensi ai fogli, già ricordati, per gli *Amori di Giove* Aldegatti), Antonio non mostra mai nel disegno caratteri marcatamente legati alla lezione di Primaticcio.

Il tema di Fontainebleau si misura al meglio sul banco di prova della decorazione delle volte: e cioè, una volta ancora, chiedersi «per quali vie il patrimonio di esperienze dell'illusionismo padano venga reinterpretato da una generazione di artisti più giovani che vivevano in un clima storico e culturale significativamente mutato rispetto agli anni Venti e Trenta»³. Giulio Campi è quasi programmatico nella sequenza di disegni per la *Pentecoste* di San Sigismondo: da un'opzione architettonica e illusionistica, rigorosamente prospettica, approda alla soluzione poi tradotta in affresco, dove lo sfondato verso il cielo è incorniciato quasi solo dal gruppo degli Apostoli, risolti in eleganti pose in cui gli scorci più arditi sono risolti in ammassi di panni vaporosi⁴. Ma Antonio? Il

¹ Doc. 41.

² CIRILLO, GODI 1978, pp. 44-46, figg. 37-39; 1982, pp. 14-15 (scettica sembra invece D. DeGrazia, in *Correggio* 1984, pp. 300-303, n. 94, che propende per una lettura correggesca della decorazione). ROMANI 1997, in particolare per i Campi: p. 9, nota 23. Per sintesi di Marco Tanzi sul percorso dei Campi negli anni Cinquanta si possono vedere TANZI 2004a, pp. 20-23; 2008, pp. 4-9.

³ ROMANI 1997, p. 29.

⁴ Per la sequenza dei progetti relativi alla *Pentecoste*, si veda M. Zlatohlavek, in *I segni* 1997, pp. 270-274, nn. 94-96. Si veda inoltre al *Capitolo II.2*, nota 51.

caso di Cadignano, dove, come si vedrà, il riferimento a modelli francesi si concretizza addirittura in un puntuale prelievo da una stampa prodotta a Fontainebleau, è un *unicum* (ed è pur sempre un cantiere di impegno relativo). Altrimenti la fedeltà alla modalità più rigorosa in senso illusivo-prospettico è forte: da leggere sulla linea che da Giulio Romano passa per Sorte, arriva ai bresciani Rosa e conduce alla tradizione quadraturistica, con i prodigi di San Paolo Converso – che Antonio, ormai nel nono decennio e accanto a Vincenzo, ha solo fatto in tempo a impiantare prima di morire – come massimo esito campesco. Dopo Cadignano, insomma, Antonio sembra tornare rapidamente ai modelli di Giulio Romano, ai riferimenti mantovani della sua giovinezza: basta osservare la sagrestia di San Pietro al Po del 1575.

Il momento di massima densità bellifontana dei fratelli Campi è indubbiamente il 1557, con la *Pentecoste* di San Sigismondo per Giulio e gli affreschi nella sala superiore di Torre Pallavicina per Antonio: qui l'idea del fregio compartito a *cartouche* rimonta a soluzioni messe a punto in Francia, fin dai tempi della galleria di Francesco I. Si tratta peraltro di una tipologia decorativa che ha corso anche a Roma, almeno dalla fine degli anni Trenta⁵: la ricezione dimostrata da Antonio a Torre Pallavicina, tutt'altro che precoce, è quindi da calare in un contesto più ampio e sarà da leggere magari in parallelo all'esperienza di Lelio Orsi dopo il secondo viaggio romano, ma senza la partigianeria michelangiolesca, e senza dimenticare le esperienze bolognesi di Tibaldi e Prospero Fontana e quelle venete di Alessandro Vittoria⁶.

I canali attraverso cui le novità circolano, anche nel Nord Italia, sono insomma plurimi ed è difficile districare fonti e modelli e ipotizzare quali esperienze possano avere scandito gli aggiornamenti culturali dell'artista: saranno bastate le stampe e i viaggi di Primaticcio in Italia e i ricordi di chi tornava in pianura dopo esperienze francesi o romane, o bisognerà spedire Antonio per un viaggio di formazione nell'Urbe⁷? E in quali occasioni, e in quali momenti? Tutti i tentativi di identificare segni certi di un soggiorno del cremonese a Roma – di concretizzarlo in rapporti puntuali – si sono rilevati fin qui infruttuosi⁸; eppure l'esigenza di (almeno) un viaggio centro-

⁵ Come messo in evidenza per primo da Konrad OBERHUBER (1966, pp. 172-173), la comparsa di una nuova tipologia decorativa a Roma, in cui «the figural scenes become subordinate to the decorative scheme» e «the idea of Michelangelo's ignudi was [...] adapted to a different purpose», rimonta almeno ai lavori di Perin del Vaga in Palazzo Massimo del 1537-1538; da quel momento prende rapidamente piede sulla scena romana: «From then on, almost all friezes in sixteenth-century Rome followed this arrangement». Per una panoramica sulla decorazione murale in città, si può vedere il repertorio di DUMONT 1973; ma sulla questione anche ROMANI 1997, pp. 4-8.

⁶ Si veda oltre alla nota 53 per Lelio Orsi. Una sintesi sul tema dei rapporti Bologna-Fontainebleau in BÉGUIN 1986a; 1986b (ma per il caso di Prospero Fontana si veda anche oltre alla nota 113) Per fare solo un esempio, mi domando se gli stucchi della cappella Poggi in San Giacomo a Bologna non possano aver contato per la decorazione inventata da Antonio, a data 1558, sulla volta della cappella del Battista in San Sigismondo (su cui vedi oltre alla nota 61) Per la ricezione in area veneta delle novità bellifontane lo studio di apertura, centrato su Alessandro Vittoria, è BLUNT 1968; ora si possono vedere le osservazioni di ROMANI 1997, pp. 58-60.

⁷ Una panoramica bibliografica sul peso dei modelli bellifontani in Italia è in ROMANI 1997, pp. 4-5, nota 9. Per un inquadramento generale sulle stampe prodotte a Fontainebleau bisogna partire da ZERNER 1969 e dalla sezione curata dallo stesso studioso in *L'École* 1972; per una sintesi più aggiornata: JENKINS 2005. Sui viaggi italiani di Primaticcio, tutti i dati si recuperano da ROMANI 1997, pp. 40-43, 50, 60-62 (ma sul viaggio del 1550, fondamentale per la diffusione dei modelli del bolognese in pianura padana, si veda anche quanto già ricordato al *Capitolo II.2*, nota 48)

⁸ Claudio STRINATI 1976, pp. 20, 22, nota 14, aveva attribuito ad Antonio, con molte cautele, l'affresco con la *Crocifissione* al centro della parete destra nell'Oratorio del Gonfalone a Roma, identificando «chiaramente la presenza di un artista educato nella maniera lombarda», utilizzando come appiglio documentario la questione del cavalierato (che non ha però a che fare con lavori romani: Doc. 326) e ipotizzando una data dell'affresco non oltre il 1580 (ma dovrebbe essere circa 1570 per la successione interna della decorazione). Lo stesso STRINATI (1992, p. 77), in un successivo intervento sull'Oratorio, torna sull'attribuzione proponendo invece il nome di Guidonio Guelfi del Borgo, collaboratore di Matteo da Leccia nella cappella Sistina e di Livio Agresti a Villa d'Este: proposta difficile da valutare nella totale mancanza di notizie sull'artista. L'affresco, segnato da una «qualità della stesura pittorica che denota una mano veramente superba per la freschezza straordinaria della materia pittorica caratterizzata da un impasto delicatissimo e multiforme, di una limpidezza e una sostanza che hanno pochi paragoni con la produzione coeva e non solo romana» (STRINATI 2002, p. 45) è tuttora da considerarsi di artista anonimo (il punto sulla questione in BERARDINI 2002, pp. 110-111; per uno sguardo di insieme e la situazione degli studi sull'oratorio: l'*Oratorio* 2002). Al di là della inaccettabilità della proposta, è significativo che sia stato accostato ad Antonio un affresco in cui la maniera romana-michelangiolesca

italico dell'artista non è mai stata messa in discussione dalla critica: si tratta piuttosto di provare a precisarne date e circostanze.

Le occasioni buone non saranno certo mancate: basti dire, qualora non si volessero considerare bastanti le attrattive che la città aveva di per sé da offrire, che nel periodo in questione ben quattro papi si alternano sul trono di Pietro; ed è noto che l'elezione di un nuovo pontefice rappresenta sempre motivo di attrattiva per gli artisti che sperano di trarre vantaggio dalle nuove commissioni che si inaugureranno. Nello specifico, poi, le presenze dal Nord Italia, soprattutto legate al contesto bolognese, sono intense durante il papato di Giulio III, in carica tra il 1550 e il 1555: sono da ricordare almeno le commissioni affidate a Prospero Fontana o i su e giù per la penisola di Pellegrino Tibaldi. E non si potrà dimenticare che il milanese Pio IV, eletto nel 1559, era zio di Carlo Borromeo, futuro protettore di Antonio, che già nel 1564 dimostrerà di conoscere i Campi⁹.

Sono questi, un po' alla rinfusa, gli interrogativi su cui si cercherà di tirare le fila dopo avere preso in considerazione i lavori che si possono verosimilmente riferire ad Antonio, durante gli anni Cinquanta.

VILLA PALLAVICINO, TORRE PALLAVICINA

A monte di qualsiasi analisi, vale la pena riepilogare i dati certi in nostro possesso intorno ai lavori campestri nella villa di Adalberto Pallavicino a Torre Pallavicina, dove il marchese, figlio illegittimo di Galeazzo Pallavicino e feudatario di quelle terre sulle rive dell'Oglio, si ritira dopo una vita spesa come capitano di ventura al servizio della Serenissima e di Francesco Maria Della Rovere¹⁰. Si può partire dall'anno 1550 che, in numeri romani, compare sulla facciata del palazzo: dovrebbe segnare la data di costruzione del «palazzo novo» e funzionare come *post quem* per le decorazioni che interessano due ambienti – uno a piano terra, uno al piano nobile – nell'edificio¹¹.

Nell'aprile del 1555, un emissario di Adalberto a Cremona versa 15 ducati a Giulio Campi; pochi giorni prima, un simile pagamento era stato corrisposto anche all'intagliatore Giuseppe

è riletta con sensibilità nordica, da romanista, ma con riferimenti anche a Taddeo Zuccari, in un cantiere peraltro a forte dominio emiliano, impiantato nel 1568 da Bertoja. Quello dell'Oratorio è in ogni caso un contesto assai complesso in cui convivono artisti molto diversi, anche probabilmente per il variare delle committenze che coinvolgono il cardinale Farnese, ma anche i Capodiferro, i Mattei, il cardinale Otto Truchsess. Decisamente fuori fuoco invece il riferimento a Giulio Campi di un fregio con coppie di divinità nel castello di Rocca Sinibalda, avanzato da DAL POGGETTO 1965, ma del tutto privo di appoggi documentari o stilistici: il ciclo porta ora una convincente attribuzione a Girolamo Muziano: TOSINI 2008, pp. 66-77, 326-331, n. A4.

⁹ Doc. 77. Ad attestare i contatti dei Campi con quanto accade nella Roma di Pio IV mi pare interessante mettere in evidenza due prelievi relativi a Giulio Campi, individuati da CIRILLO, GODI 1978 (pp. 53-55, figg. 46-47, 51-52) e un poco trascurati dagli studi. L'angelo sulla sinistra del *Riposo durante la fuga in Egitto* dipinto dal cremonese per San Paolo Converso a Milano è modellato sul soldato di quinta nella scena degli *Ambasciatori di Eugenio III ricevuti da Pietro d'Aragona* affrescata da Livio Agresti nella Sala Regia e saldata nel 1561. Il San Filippo della pala con i *Santi Giacomo e Filippo* per San Sigismondo a Cremona, invece, ricalca con una certa precisione il San Giuseppe inventato da Federico Barocci per una delle scene dipinte, entro il giugno 1563, nel Casino di Pio IV (la *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino*, al centro della volta). In entrambi i casi, gli studiosi postulano però una conoscenza maturata sui relativi disegni, che reputano più vicini alle riprese di Giulio (ma almeno nel caso di Agresti l'assunto è discutibile), piuttosto che sulle pitture. Il disegno di Agresti per il soldato in oggetto si conserva all'Albertina di Vienna, Graphische Sammlung, inv. 2033, 477 x 173 mm, matita nera (per una panoramica sui fogli relativi all'affresco: DI GIAMPAOLO 2004); quello di Barocci a Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11414 F, 212 x 369 mm, penna, inchiostro acquerellato bruno, biacca su matita nera (EMILIANI 1985, I, pp. 14-25). Sul fronte delle presenze cremonesi a Roma durante gli anni Sessanta non va dimenticato il caso di Giovanni Maria Zuppelli, in città tra il 1564 e il 1568 e attivo proprio nella sala Regia: sull'artista, vicino a Bernardino Campi e attivo, al pari di Antonio, anche come incisore, si può far conto da ultimo su AIELLO 2017, pp. 227-232, che raccoglie le (poche) notizie su questo artista.

¹⁰ Esaurita la discendenza Pallavicina, nel 1851 il palazzo è passato per vie dinastiche alla famiglia Barbò ai cui eredi tutt'ora appartiene. È sottoposto a vincolo fin dal 1910 (i documenti relativi si conservano nell'Archivio monumenti della Soprintendenza di Milano). Per una scheda sull'edificio: V. Zanella, in *Ville* 1983, pp. 32-35.

¹¹ Doc. 21.

Sacca¹². La ricevuta autografa firmata da Giulio, fondamentale per attestare un coinvolgimento dei Campi nell'impresa già negli anni Cinquanta, ci è nota solo attraverso la trascrizione che nel 1884 ne trasse Federico Sacchi e non offre alcun elemento ulteriore per precisare la notizia: è un pagamento a conto o a saldo? Si riferisce alla sala superiore o a quella inferiore? Qualche indicazione si può invece rilevare dal parallelo compenso a Sacca, relativo alla «sofitta del salono grande del palazzo novo»: di certo a data 1555 si lavorava al piano nobile e si può ragionevolmente supporre che la pittura del fregio avrebbe seguito, secondo consuetudine, il completamento del soffitto.

La scritta «incept. 1557 sub Adalb. Completum fuit sub Galeat. VII, an. MDCCVC», oggi non più rilevabile, è stata letta nella stanza al piano superiore da Muoni, nel 1871, e di nuovo da Beltrami, a fine secolo: attesta un intervento tardo-settecentesco sulle pitture su cui bisognerà riflettere attentamente e trasmette fino a noi un 1557 che, verosimilmente, compariva da qualche parte nella stanza¹³. In effetti, una tabella nella parasta accanto a *Cleopatra* riporta una data 155... di cui oggi risulta illeggibile, nel generale degrado conservativo che interessa le pitture nella sala, proprio l'ultima cifra: Cirillo e Godi leggevano 1557 nel 1975¹⁴. Agosti e Stoppa propongono invece di sciogliere in 1558 una scritta di difficile interpretazione che compare in capo a una parasta sul muro opposto: se la lettura fosse corretta si potrebbe pensare a un'esecuzione scalata per le diverse pareti¹⁵.

Nel 1569 Adalberto aggiorna per l'ultima volta le proprie volontà testamentarie: come per uno scrupolo di coscienza, quando la fine dell'esistenza si avvicina, impegna i propri eredi «ad construendum seu construendi faciendum in dicto loco Turris in palatio novo capellam seu oratorium sub titulo S. Lucia»¹⁶. La decorazione dell'ambiente sarà affidata ancora una volta ai fratelli Campi; lo si apprende grazie a un documento del 1575: Giulio, Antonio e Vincenzo hanno incassato un acconto ma i lavori non sono ancora compiuti e ora Antonio, anche a nome di Vincenzo e degli eredi di Giulio, morto nel frattempo nel 1573, si impegna a portare a termine l'impresa entro tre anni¹⁷. A firmare l'accordo è Fulvia Martinengo in nome del marito, il marchese Galeazzo, figlio di Adalberto che era a sua volta scomparso nel 1570: è probabile che proprio la morte del committente avesse bloccato i lavori e solo ora gli eredi riprendono in mano la questione¹⁸.

¹² Doc. 31. Il merito di avere recuperato agli studi moderni la notizia, pubblicata da Federico Sacchi in un opuscolo di occasione sfuggito fino a quel momento agli storici, è di CIRILLO, GODI 1978, pp. 42-72. Per Giuseppe Sacca e le molteplici occasioni di incontro con i Campi si può contare su TANZI 2015, pp. 40-48, 81-87 (ma si veda anche oltre alla nota 62).

¹³ Doc. 33.

¹⁴ CIRILLO, GODI 1982, p. 12.

¹⁵ AGOSTI, STOPPA 2014, p. 302, nota 17. MUONI 1871, p. 216, leggeva invece le lettere I.S.S.B., senza offrire però uno scioglimento.

¹⁶ Il testamento, datato 3 settembre 1569, si conserva in ASCr, Notarile, notaio Nicola Gariverti, f. 508. Nicola Gariverti è il notaio di fiducia di Adalberto: le filze conservate offrono una messe di documenti sul marchese e la famiglia che meriterebbero un lavoro dedicato e approfondito. Io mi limito a segnalare che, a seguito della morte di Adalberto nel 1570, il 7 febbraio 1571 (1570) è stilato un inventario accurato dei beni e si procede alla divisione (accolta e ratificata dalla vedova Bianca Trivulzio il 2 marzo): tra i tanti gioielli e le pietre (anche «un diamante a faccette»), compaiono «Casse due depinte una con l'arma Pall.na et Trivulcia, et l'altra co' l'arma Pall.na», una «medaglia con Hercule et Antheo», una «colanina alla genovesa» ma anche «il quadro del ritratto del S. Galeazo vechio» e il «quadro co' l'immagine del Nostro Signore Jesu Xro con la Croce in spalla piccolo». Nonostante l'abbondanza di documenti sui Pallavicino, non mi è riuscito di scovare menzioni dirette dei Campi o dei lavori di decorazione in palazzo.

¹⁷ Doc 230.

¹⁸ Galeazzo Pallavicino sarà celebrato da Antonio nella *Cremona fedelissima* sotto il 1583, anno della morte del marchese: «Morì in questo tempo Galeazzo Marchese Pallavicino de principali della nostra città, ove era universalmente amato, & osservato per essere di gentilissima natura, e di costumi veramente nobilissimi e pieno di virtù heroiche lasciando stare la nobiltà, & chiaro splendore dell'antichissima Casa Pallavicina, la quale per molte centinaia d'anni è sempre stata copiosa di nobilissimi personaggi che per tutte le parti sono stati interamente illustrissimi; era Galeazzo tenuto anco in molta stima dalla Serenissima Repub. di Venetia da cui egli haveva la condotta d'una compagnia d'huomini d'Arme» (CAMPO 1585, p. lxiv).

Nella stessa occasione, però, si approfitta anche per saldare conti rimasti in sospeso. Bisogna ancora pagare ad Antonio alcuni lavori che l'artista, in data imprecisata, aveva eseguito per Adalberto e ora Galeazzo, per il tramite della moglie, provvede per la parte che gli spetta secondo le divisioni ereditarie: tra i debiti in ballo, anche l'ultima parte del compenso dovuto «pro pingendis cameris in loco Turris». Si noti che in questo caso il pagamento è rivolto al solo Antonio e non ai fratelli Campi, come accade nello stesso atto, appena poche righe sopra, nel caso dell'oratorio. Si ricava così l'appiglio per argomentare, anche su base documentaria, l'attribuzione ad Antonio per gli affreschi di Palazzo Pallavicino a Torre¹⁹.

Due sono, come si è detto, le sale decorate ancora visibili all'interno della villa. Al piano inferiore, un ambiente presenta una volta affrescata con un ciclo di quattro scene con *Amori di Giove (Danae, Europa, Leda, Semele)*; al centro del soffitto sta invece una raffigurazione di *Apollo sul carro del sole*. Non sono interpretazioni iconograficamente banali quelle offerte da Antonio: se le scene di Europa e Leda («le cui polpe gareggiano in candore con le piume dell'amante; mentre le compagne si bagnano nelle acque luminose di un fiume che potrebbe benissimo essere il Po, sulla cui riva destra si adagia Cremona individuabile dal Torrazzo e dalla torre del comune»²⁰) non pongono particolari problemi interpretativi, il discorso si fa più complesso per le due rimanenti figurazioni. Nel caso di Danae, all'episodio centrale fa da controcanto una scena di difficile comprensione: un giovane nudo e alato, con una faretra al fianco (Cupido?), estrae un filo di monete d'oro e d'argento dalla fluente capigliatura, scarmigliata e grigia, di una donna anziana (la nutrice?)²¹. Intanto, nell'angolo in basso a sinistra, un putto alato sta lavando la faccia a un compagno da una ricca bacinella d'argento e oro: un'invenzione che sembra voltare in parodia i giochi dei putti che accompagnavano la *Leda* mantovana di Correggio. Nell'episodio di Semele, invece, mentre tutti si parano gli occhi per non rimanere fulminati dalla potenza dispiegata di Giove – così l'ancella che rovescia l'acqua, a destra; così Cupido, seduto ai piedi del letto, che ha abbandonato a terra l'arco; anche un cagnolino si ritrae impaurito – una figura misteriosa compare sul fondo: ha il capo cinto di una corona di fiori e sta spruzzando latte dai seni sul letto di Semele; non è escluso si tratti di una delle ninfe Niseidi che allattarono Bacco dopo la nascita²².

Le vele angolari, illusionisticamente aperte contro il cielo azzurro, sono occupate da quattro puttini che si sporgono per sbirciare quello che accade nella sala: uno suona una specie di mandolino, uno arrischia il passo nel vuoto come a sfidare con temerarietà l'osservatore, due si alzano la veste bianca – uno fin sopra la testa – e non trattengono la pipì. Sotto le vele con i putti stanno due campi triangolari decorati con vivacissime grottesche su fondo nero – quasi un antipasto di quanto esploderà nella sala superiore, con temi e motivi che si rincorrono tra una sala e l'altra – e, ancora sotto, due lunette per ciascun angolo, appena sopra il cornicione: ospitano le divinità dell'Olimpo, sedute davanti a paraventi plissettati a ventaglio, di eleganza quasi cinese. Ogni angolo presenta una coppia di dei, già anticipando quanto sarà replicato al piano superiore: *Giove con Giunone, Apollo con Diana, Venere e Cupido con Efesto, Marte con Minerva*. Gli ultimi due reggono ciascuno uno scudo con lo stemma, rispettivamente, dei Pallavicino e dei Trivulzio: evidente riferimento all'unione matrimoniale, celebrata nel 1536, tra Adalberto e Bianca Trivulzio, figlia di Giorgio, signore di Melzo²³.

¹⁹ Solo BORA 1977b, pp. 78-79, nota 24, ha messo l'accento su questo aspetto, per sostenere l'attribuzione esclusiva ad Antonio per le pitture nel palazzo.

²⁰ CIRILLO, GODI 1982, p. 13.

²¹ Si tratta di un episodio che non trova riscontro nelle fonti classiche più in uso, a cominciare da Ovidio. Mi domando se la figurazione non abbia un qualche valore di tipo morale legato al tema dell'avidità.

²² Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 313-315.

²³ Stemmi Pallavicino compaiono anche in uno dei triangoli decorati a grottesche: quello in cui compare il motivo della lotta tra leone e cavallo. Le notizie biografiche su Adalberto, che in prime nozze aveva sposato Angela Morone, figlia del cancelliere Girolamo e sorella del cardinale, e sulla famiglia si ricavano da LITTA 1838-1841, tavv. XXI, XXIII, XXIV. Ma si veda anche, per uno studio approfondito dei Pallavicino, attento alle committenze artistiche ma incentrato sul ramo di Cortemaggiore: FATUZZO 2016-2017.

A dividere le scene figurate sulla volta stanno delle semplici fasce con motivi decorativi a monocromo grigio: risalgono però a un intervento tardo, probabilmente settecentesco. Solo accanto al rettangolo con *Giove e Europa* si è provveduto, in tempi recenti e in maniera sbrigativa, a rimuovere la banda monocroma facendo emergere l'originale decorazione: era più colorata ma presentava motivi vegetali semplici e non troppo dissimili dal rifacimento²⁴. Ciascuna fascia è poi interrotta al centro da un tondino abitato da un putto alato che, briglie in mano, cavalca un diverso animale: leone, cervo, cinghiale, delfino, cavallo, capra e persino, in questa terra di canali e marcite, un rospo gigante e un gambero di fiume, afferrato direttamente per le antenne²⁵. Infine la cornice intorno al riquadro centrale con *Apollo* è arricchita, agli angoli e a metà di ciascun lato, da otto teste caricate, modellate in stucco e dipinte a finto bronzo.

Nella sala al piano superiore, invece, il programma decorativo, non esente da qualche ridondanza con quanto dipinto di sotto, prevede un fregio con coppie di divinità: sono otto in tutto, due per lato. Ciascuna coppia, adagiata in grandi volute architettoniche ornate da un festone vegetale che sorregge una maschera grottesca, fiancheggia un medaglione, inserito in una bronzea cornice ovale a *cartouche*, con un episodio del mito legato a una o entrambe le divinità di quel settore. Procedendo in senso orario, sulla parete delle finestre trovano posto così le coppie di *Proserpina e Plutone* (con il *Ratto di Proserpina*) ed *Efesto e Venere* (con l'*Amore di Marte e Venere*); la parete adiacente – quella di *Cleopatra*, come si vedrà – presenta le coppie di *Marte e Minerva* (con una *Scena di battaglia* di difficile definizione) e *Diana e Apollo* (con lo *Scorticamento di Marsia*); ancora la parete accanto – quella di *Lucrezia* – ed ecco *Deianira ed Ercole* (con l'*Uccisione del centauro Nesso*) e *Crono e Demetra* (con una *Scena di agricoltura*); l'ultima parete, infine, mostra *Giove e Giunone* (con la *Fulminazione dei giganti*) e *Anfitrite e Nettuno* (con *Nettuno sul carro*).

A dividere una coppia dall'altra stanno imponenti mensole lignee, decorate con esuberanti motivi geometrici policromi e arricchite da mascheroni dipinti a finto bronzo, tutti diversi per espressione e acconciatura; sulle mensole poggiano le travi che dividono in quattro campi il soffitto a cassettoni, riccamente intagliato e dipinto con greche e ornato con altre maschere di minori dimensioni. Il soffitto è a evidenza parte integrante del complesso decorativo, certamente progettato di concerto con l'apparato di affreschi: dovrebbe trattarsi di una collaborazione tra i Campi e Giuseppe Sacca, che operano sulla base di un progetto condiviso.

Al di sotto del fregio, al di sotto di un cornicione aggettante, la decorazione prosegue su tre lati della stanza: due sono interrotti da semplici ed eleganti porte marmoree con le immancabili iniziali del marchese (AD. MAR. PA.) incise nell'architrave²⁶; il quarto è occupato dalle finestre. Paraste dipinte con capitelli ionici scandiscono la superficie di ciascuna parete secondo uno schema regolare: al centro, una nicchia dipinta, aperta contro un fondo di marmo rosso, accoglie la figura di un'eroina suicida del mondo antico, in piedi su una mensola illusionisticamente protesa verso lo spazio reale dell'osservatore. Sono *Cleopatra*, sulla parete sud, e *Lucrezia*, su quella ovest; la nicchia sulla parete nord è oggi vuota a seguito della cancellazione della figura che lì compariva, probabilmente per ragioni di decoro: non è l'unico caso, come si vedrà, in cui la furia censoria e moralizzatrice è intervenuta in maniera irreparabile sul corpo delle pitture. La pretesa natura di finte statue che la collocazione delle eroine parrebbe suggerire è immediatamente negata dalla prorompente vitalità e dalle morbide membra – altro che “calore del marmo” – delle due donne, colte, in totale nudità, nel momento fatale del suicidio. Sopra e sotto alle nicchie, nastri azzurri sorreggono splendide composizioni vegetali: brani di natura morta di impressionante aderenza al naturale.

La rimanente superficie delle pareti, al di sopra di una zoccolatura dipinta a finto marmo, è interamente coperta da una fantasmagorica decorazione a grottesche di sfrenata inventiva che

²⁴ La fascia a destra è stata pulita solo a metà, e si presenta quindi oggi in una situazione ibrida.

²⁵ E non un'aragosta come, da inesperto di fauna acquatica, pensavo: ringrazio Corrado Rovida per la precisazione zoologica.

²⁶ A giudicare dalla brusca sovrapposizione sugli affreschi, le porte dovrebbero essere più tarde rispetto alla decorazione campesca: probabile abbiano sostituito porte di inferiori dimensioni.

ricopre ogni spazio disponibile: su fondo bianco nei grandi campi che simmetricamente affiancano le nicchie, su fondo nero nelle paraste che li delimitano, e persino negli svassi delle finestre. «Le pareti sono nascoste da una quantità incredibile di elementi eterogenei riuniti insieme, intrecciati e accavallati, espressione di quell'*horror vacui* che è una manifestazione tipica di questo rinnovato gusto cortigiano»: così Nova su Palazzo Ricci a Roma²⁷; ma il dettato si adatta a perfezione anche alla sala di Adalberto dove la follia decorativa sfugge ad ogni tentativo di descrizione che non si abbandoni alla vertigine dell'elencazione. E allora: cammei, animali fantastici, piccole scene figurate all'antica, geroglifici, piramidi e teste di faraoni, fantasiose architetture vegetali, satiri, erme, vasi, lucerne accese o spente, tigri, leoni, pavoni, tritoni trombettieri, *écorchés* con i piedi poggiati su lumache e la testa avvolta da un lenzuolo che reggono spartiti musicali, cervi, elefanti, arpie, pigmei e gru, putti tamburini, putti che fanno la giostra, putti che trasportano – sul filo della parodia – giganteschi grappoli d'uva, ignudi appesi per le braccia, cavalli e centauri, armi, armature, navi, scudi, elmi, medaglie, nastri, gabbie, uccelli, omaggi all'araldica pallavicina, conchiglie, fiori, sfere armillari, racemi vegetali, germani reali, aquile imperiali.

Si intuisce una certa coerenza tematica interna alle singole paraste: una, per esempio, a destra di *Lucrezia*, è tutta dedicata a motivi militari e specificatamente navali, tra armature e profili di triremi²⁸; a sinistra, invece, dominano figurazioni di animali in lotta: cane e cinghiale, felino e bovino, leone e cervo, fino alla zuffa definitiva di tigre, grifone e drago; in mezzo sta però una figura di Vittoria alata, impegnata a scrivere su uno scudo: un motivo iconografico classico, impiegato anche nella sala di Troia a Mantova, cui si faticherebbe qui ad attribuire un preciso significato simbolico nel contesto: a guidare la disposizione dei motivi è infatti in primo luogo un principio ornamentale. Infinite le invenzioni sorprendenti che restano nella memoria: chi predilige il putto che monta su uno struzzo per cavalcarlo, chi il cane che riposa placido in un'amaca, chi il faccione da gigante, sorpreso mentre provvede, con la propria lingua e con un certo compiacimento, alla pulizia di una narice. Né mancano dettagli giocati tra il comico e il licenzioso: su un piedistallo, un uomo abbigliato all'antica solleva la veste in favore di una donna protesa come in adorazione; specularmente, una figura coronata di pampini, forse un Bacco, è adorato da un satiro.

Alla base di una parasta d'angolo, sulla parete di *Cleopatra*, compare un uomo, togato e imparruccato, che brandisce dei fogli, il volto deformato in un'espressione grifagna: quasi un dottor Balanzone da commedia dell'arte. Il dettaglio riproduce però in maniera puntuale – se ne sono accorti Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa – la caricatura di Niccolò Jommelli, maestro di cappella in San Pietro in Vaticano, disegnata da Pier Leone Ghezzi (1674-1755). Il prelievo è dunque una traccia sicura di quell'intervento di restauro/ridipintura del 1795 menzionato nell'iscrizione prima ricordata ed esorta alla massima cautela nella valutazione del repertorio decorativo dispiegato sulle pareti: se non è in dubbio la paternità campese dell'invenzione e sebbene molti dettagli – tutti i putti, per esempio, e le scene di sacrificio all'antica di gusto parmigianinesco – rivelino la mano di Antonio, non è escluso che interventi successivi abbiano modificato o integrato alcune zone. Si potrà giustificare così il sapore quasi neoclassico, quasi pompeiano, che lasciano, a tratti, le pitture. Assai travagliata deve essere stata infatti la storia degli affreschi, anche oggi gravati da seri problemi di conservazione; e oltre alle integrazioni settecentesche, bisognerà tenere conto anche di un drastico intervento che, nel corso del secolo scorso, ha portato alla cancellazione, probabilmente con fini di moralizzazione, di alcune figurazioni, soprattutto nel campo a destra di *Lucrezia*: lo si

²⁷ NOVA 1980, p. 44.

²⁸ Compagno qui anche motivi – come i tipici profili di triremi rostrate – che discendono dal cosiddetto “Fregio di San Lorenzo”: sei lastre di marmo di età augustea, scolpite a bassorilievo con trofei navali e strumenti sacrificali, provenienti probabilmente da un edificio eretto a ricordo della vittoria della vittoria di Azio e reimpiegati, durante il tredicesimo secolo, nella basilica romana di San Lorenzo fuori le mura. Qui i marmi rimangono, facilmente visibili, fino al 1720 circa: nel 1724 sono già attestati in casa Albani da cui confluiranno nelle raccolte capitoline. Per la storia del fregio e la sua imponente fortuna, da Francesco di Giorgio Martini fino a David: LEONCINI 1987.

rileva facilmente confrontando lo stato attuale delle pitture con le foto pubblicate da Beltrami alla fine dell'Ottocento²⁹.

Solo un auspicabile intervento di restauro, accompagnato da analisi strumentali della superficie, potrà fornire dati sicuri per affrontare una lettura approfondita. Intanto si può rilevare che non mancano, nel ricchissimo repertorio figurativo delle pareti, riprese da modelli celebri: un finto cammeo, incastonato in una cornice verde nell'angolo inferiore destro del campo a sinistra di *Lucrezia*, riproduce per esempio, con buona precisione, un dettaglio con la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* dal fregio dipinto da Polidoro sulla facciata di Palazzo Milesi a Roma: sarà tradotto a stampa solo nel Seicento ma circolava ampiamente tra disegni e taccuini degli artisti, anche in Nord Italia³⁰. E chissà quanti altri prelievi ancora attendono di essere identificati.

Anche tra le coppie di divinità nel fregio si rilevano elementi ripresi da stampe: persino un dettaglio apparentemente dal naturale, come il cane che accompagna Diana, è modellato su uno di quelli che compaiono nella celebre stampa con *Sant'Eustachio* di Dürer; un altro dei levrieri dell'incisione compariva invece, al piano inferiore, sempre accanto a *Diana*; e sorprende la lunga tenuta nel tempo e il valore normativo di un repertorio di invenzioni come quello düreriano che, passata la metà del secolo, doveva apparire per altri versi decisamente superato³¹.

A completare il decoro della sala provvede infine, in mezzo alle finestre, un imponente camino in marmo; la cappa è riccamente decorata in stucco con un repertorio che riprende, tra festoni vegetali e cornici a *cartouche*, quello pittorico del fregio³². Sugli spigoli sono adagiati, in posa un poco lasciva, un satiro e una satiresa, marcatamente francesi; il coronamento, al di sopra di una coppia di Sfingi, è affidato a un Eracle, il corpo potente ma dal ritmo classico appoggiato alla clava.

Anche al netto di ogni riflessione stilistica, colpisce, sopra e sotto, il totale disimpegno del programma iconografico: perfetta concretizzazione del ritiro a vita privata, per coltivare ozio e quiete, annunciato da Adalberto nell'iscrizione amara e disillusa che aveva fatto apporre sulla facciata del suo *buen retiro*. E allora niente virtù o *exempla* morali, niente eroismi, avventure o battaglie: anche la presenza di *Cleopatra* e *Lucrezia*, nella sala superiore, si spiega più facilmente con l'occasione di esibire i corpi femminili che non con un'allusione alle vicende esemplari della Storia. A ristorare dopo una vita di fatiche militari e rospi ingoiati al servizio di principi ingrati, soccorre la festosità arciprofana delle squillanti pitture campesche, qui pervase da un senso di libertà gioiosa e spensierata e tutte centrate su un erotismo più o meno licenzioso ma certo vitale e felice e come ignaro della pesante cappa dottrina e moralistica che già sta calando sulla penisola: come per incanto, le inquisizioni e gli *Indici* e gli strali del Concilio, i tormenti religiosi che affliggono le coscienze di tanti, da un capo all'altro del Paese, restano fuori dalle stanze che Adalberto, dimessi i panni del capitano di ventura e tutto dedito all'amministrazione dei possedimenti agricoli, ha voluto «sibi et amicis» per trovare conforto alle delusioni dell'esistenza.

²⁹ Come segnalato anche in AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 26-27, figg. 19-20.

³⁰ Il prelievo è rilevato da CIRILLO, GODI 1982, p. 12 (per altre riprese da Polidoro nella bottega campese: CIRILLO, GODI 1978, pp. 39-47). Solo a titolo di esempio, per dare conto della diffusione del motivo, il medesimo dettaglio è ricopiato in due fogli ancora cinquecenteschi conservati a Chicago, Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv. 1922.507, 167 × 383 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone, su tracce di matita nera, e inv. 1993.248.1814, 181 × 222 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone, su tracce di matita nera (avvicinato da Konrad Oberhuber all'ambito di Paolo Farinati): L.M. Giles, in *Italian drawings* 1997, p. 367, nn. 592-593. Altre aperture sulla fortuna grafica delle facciate polidoresche sono in HIRST 1965; GERE 1968; JOANNIDES 2010. Ma le scene di Palazzo Milesi sono riprodotte anche sul taccuino di Girolamo da Carpi e riprese da Polidoro si rilevano pure nella produzione di Lelio Orsi: ROMANI 1984, p. 36. Un curioso foglio della Pinacoteca di Cremona (inv. B164, 260 × 416 mm, penna), che è stato avvicinato anche a Giulio Campi, presenta una composizione dal forte sapore polidoresco montata accanto a una copia da Peruzzi: G. Bora, in *Disegni* 1997, pp. 8-9, n. 3.

³¹ Il levriero che compare accanto a *Diana* al piano inferiore è peraltro un modello assai fortunato in pianura padana: lo aveva utilizzato infatti Parmigianino nella stufetta di Diana a Fontanellato (BROWN 1981) e anche Sojaro, in anni assai vicini all'impresa di Torre, per la pala commissionata da Colombino Rapari in San Pietro al Po: TANZI 2015, p. 54.

³² La forma del camino è in debito con un modello inserito da SERLIO (1537, tav. XXXVI) Nel *Quarto libro*. Per un altro esempio di fortuna di questo prototipo, relativo alla bottega dei Farinati: E. Svalduz, in *Paolo* 2005, p. 110, n. 73.

È opportuno, a questo punto e prima di affrontare le pitture, ripercorrere brevemente la fortuna storico-critica dei lavori campeschi a Torre. A monte delle più antiche menzioni a stampa sta un passo del manoscritto redatto a inizio Settecento da Desiderio Arisi: si tratta di una postilla aggiunta a margine del medaglione biografico dedicato ad Antonio: «Fece vedere ancora, che si come sapeva colorire d'Architettura, che la sapeva mettere anche al pari in pratica, e tralasciando molte belle fabbriche di sua invenzione, passerò solo a quella Maestosa del grandioso Palazzo di Torre Pallavicina nella Calzana del fu Marchese Galeazzo Pallavicino, che fa conoscere quale fosse l'animo generoso del Cavaliere, e quale fosse la bravura del ingegnosissimo architetto. Questo è fabricato in un sito con così bell'arte che il di lui recinto contiene in sé tre confini, cioè il cremonese, il bergamasco da una parte ed il cremasco dall'altra. Resta parimente tutto dipinto dalla mano forte d'Antonio, e si può dire, che quando questo grand'uomo non avesse dipinto altro a questo mondo, che sarebbe sempre immortale il di lui nome. Il Salone è tutto pennelleggiato di storie con figure grandi al naturale, e fra le altre vedesi un Vulcano, che è il terrore dell'Arte»³³. Dovrebbe trattarsi della più antica occorrenza del nome di Antonio in relazione a Torre. All'artista spetterebbe, secondo il resoconto dell'erudito, anche la progettazione architettonica del palazzo: un riferimento che avrà corso a Cremona e troverà esito a stampa grazie a Giambattista Zaist, dove però il riferimento alle pitture è assai meno circostanziato³⁴. L'accento finale al *Vulcano* parrebbe poi rinforzare l'idea che il referto di Arisi sia autoptico: un dato eccezionale in un testo altrimenti costruito, per la massima parte, su fonti più antiche, e un indizio da non sottovalutare in merito all'attribuzione della decorazione, perentoriamente riferita ad Antonio senza cenni alla possibilità di una collaborazione di Giulio.

Sono rare le menzioni delle sale decorate in Palazzo Pallavicino durante l'Ottocento: il riferimento ai «fratelli Campi», in ogni caso, è già moneta corrente³⁵. A fine secolo, però, il palazzo suscita l'interesse di Luca Beltrami che dedica alla dimora di Adalberto un capitolo in coda al suo volume relativo a Soncino; e più che il testo, conta la campagna fotografica che documenta, a quell'altezza, lo stato di conservazione delle due sale, parimenti rappresentate nell'apparato delle tavole³⁶.

È grazie a Maria Luisa Ferrari che le decorazioni di Torre entrano, e dalla porta principale, negli studi moderni sui Campi: la studiosa, nel 1974, pubblica sugli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» un articolo interamente dedicato a *La «Maniera de' Campi cremonesi» a Torre Pallavicina* in cui offre un primo fondamentale inquadramento per l'attività dei Campi al servizio di Adalberto³⁷. Curiosamente, però, l'attenzione della Ferrari si appunta, per stare agli affreschi, quasi unicamente sulla sala superiore – che ritiene opera di collaborazione tra Giulio e Antonio, da datare

³³ *Appendice*.

³⁴ ZAIST 1774, I, p. 171: «Fece egli in oltre il Disegno d'altro Palazzo alle Torri Pallavicine, nella Calzana, di que' Signori Marchesi, ed ivi, insieme colla Capella, vi dipinse la gran Sala con varie Istorie, rappresentate in Figure al naturale». Senza approfondire il tema spinoso dell'attribuzione del progetto architettonico del palazzo, in assenza di riscontri documentari e confronti, si può solo segnalare che già nella prima metà degli anni Cinquanta Antonio è interpellato come intendente di architettura dalla Fabbrica del Duomo di Cremona in merito al problema di un restauro di Battistero e Torrazzo: docc. 26, 29. Giulio BORA (1981, pp. 28-32) ha proposto di legare a queste attestazioni un foglio delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 195, 308 × 413 mm, penna) già appartenuto a Giuseppe Bossi, disegnato *recto* e *verso* con studi di rilievo e di pianta del Torrazzo, del Battistero e del Duomo e garantito dall'autenticazione di Claudio (RUGGERI 1982, pp. 54-55, n. 39; A. Scotti, in *I Campi* 1985, pp. 302-303, n. 2.13.1). Sulle proposte intorno all'attività di Antonio come architetto, oltre all'articolo di Bora appena ricordato e al doc. 354, si vedano almeno CIRILLO, GODI 1982, pp. 36-37, e RUSSO 2011 da cui si ricava tutta la bibliografia relativa al problema di palazzo Vidoni.

³⁵ LITTA 1838-1841, tav. XXIII; CANTÙ 1859, p. 1055; MUONI 1871, pp. 216-218, nota 1.

³⁶ BELTRAMI 198, pp. 53-56, tavv. XLIII-XLVII, LIII-LVII. Nulla aggiungono le menzioni di PEROTTI 1932, p. 101 e ZAMBONI 1974a, p. 501.

³⁷ FERRARI 1974c; un riferimento alla decorazione di Torre è anche, lo stesso anno, in FERRARI 1974b, pp. 113-118 dove il ciclo di Torre è letto in parallelo alla decorazione della volta della cappella del Battista e delle lesene della navata centrale in San Sigismondo. Il testo della Ferrari è alla base di un'intervento di taglio divulgativo, pubblicato su «Cremona produce» da Mariella MORANDI 1984.

nella prima metà degli anni Sessanta – mentre la sala inferiore è giudicata in condizioni conservative troppo critiche per permettere una valutazione³⁸: un'esclusione che tradisce forse una certa difficoltà a fare i conti con gli *Amori di Giove* che solo con fatica si potevano conciliare con il linguaggio maturo dei Campi, in un momento in cui la ricostruzione del percorso giovanile di Antonio era ancora tutta da fare (e che, in questo senso, vale da conferma per sostenere la necessità, non avvertita da tutti gli studiosi, di “staccare” i due ambienti nel palazzo). Senza, per questo, negare gli enormi problemi conservativi che, oggi come allora, affliggono le pitture; anzi, la situazione è assai peggiorata dai tempi dell'articolo della Ferrari e anche il fregio al piano superiore è oggi afflitto da estese macchie di umidità che complicano assai un'accurata lettura delle pitture e rendono fondamentale la campagna fotografica fatta realizzare, in vista della pubblicazione, dalla studiosa³⁹.

A seguito delle aperture di Maria Luisa Ferrari, la villa di Adalberto entra stabilmente nella geografia campestre. Gli studi successivi hanno però allargato l'attenzione anche al piano inferiore e, progressivamente, spostato la responsabilità dell'impresa, in maniera più decisa, sul fratello minore: così pensano per esempio Giulio Bora e Marco Tanzi⁴⁰.

Il riferimento al solo Antonio per entrambi gli ambienti è certamente da condividere, a patto di tenere a mente le cautele del caso: i due fratelli condividono commissioni e pratica di bottega e la circolazione di idee, materiali e modelli è all'ordine del giorno, come dimostrano i continui trapassi di figure e invenzioni. Ad ogni modo, in direzione della realizzazione di Antonio spingono, sopra e sotto, la qualità “fisica” della luce, il gusto per il dettaglio prezioso secondo un repertorio ormai noto, tra nastri e vasellami di oreficeria, il registro espressivo che tende al grottesco o al parodico, la resa prospettica rampante, come ribaltata verso l'osservatore, ma anche una certa rigidità disegnativa, soprattutto al piano inferiore, sconosciuta al più educato fratello maggiore. Significativo in questo senso risulta l'accostamento con i progetti elaborati da Giulio per un altro ciclo di *Amori di Giove*, quello per Palazzo Aldegatti a Mantova su cui mi sono a lungo soffermato in un capitolo precedente: il confronto tra le due imprese, iconograficamente simili e non troppo distanti quanto a cronologia, vale da sicura conferma rispetto alla paternità di Antonio per il ciclo di Torre.

In favore di un'attribuzione ad Antonio, anche sul versante progettuale, pesa poi l'analisi della grafica: tutti i disegni noti che si possano collegare alla decorazione di Torre sono da riferire alla mano di Antonio, cui sempre sono stati attribuiti dalla critica: un foglio a Praga, relativo all'*Apollo sul carro del sole*, e il modello per la figura di *Leda*, in collezione privata a Ginevra, per quanto riguarda la sala inferiore; per quanto riguarda la sala superiore, invece, un foglio del Castello Sforzesco di Milano, relativo alla scena con la *Fulminazione dei giganti* alle spalle della coppia Giove-Giunone, e un altro di Praga: porta sul *recto* una delle tante rielaborazioni del *Laocoonte*, da

³⁸ FERRARI 1974c, p. 315: «Quasi irrecuperabili nel testo originale le decorazioni al piano terreno, per i pesanti interventi che hanno ripreso e «ammodernato» in forme neoclassiche gli affreschi della volta». Nel fregio della sala superiore, secondo la Ferrari, spetterebbero a Giulio le coppie di *Giove e Giunone* (giudicata però pesantemente ridipinta), *Anfitrite e Nettuno*, *Diana e Apollo*, *Saturno e Cerere*; ad Antonio invece *Efesto e Venere*, *Proserpina e Plutone*, *Deianira e Ercole*, *Marte e Minerva*.

³⁹ Le fotografie, solo in parte pubblicate, si conservano nel Fondo Maria Luisa Ferrari Boschetto presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza di Bologna.

⁴⁰ A CIRILLO, GODI 1982, pp. 12-13 (cenni già in CIRILLO, GODI 1978, pp. 42-43; GODI 1975, p. 60), si deve una prima riconsiderazione delle proposte della Ferrari: l'impresa, che comprende ora anche la sala inferiore dopo la chiusura della studiosa, spetterebbe «quasi per intero ad Antonio» con «la scarsa collaborazione di Giulio» e sarebbe da datare tra 1555-1557. Gli studiosi tornano sul problema alcuni anni dopo: ora la sala inferiore pare loro realizzata un decennio più tardi, tra il 1568 e il 1570 (CIRILLO, GODI 1985, pp. 30, 40-41). Con più decisione, l'attribuzione delle due sale, segnate da «totale omogeneità stilistica», è da riferire con sicurezza al solo Antonio secondo BORA 1977b, pp. 78-79, nota 24 (posizione ribadita da G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 181; una prima menzione della sala inferiore come opera di Antonio era già in BORA 1974, p. 61). Il riferimento privilegiato ad Antonio è condiviso, con qualche cautela (gli anni Cinquanta sono infatti «la fase di più intensa consonanza stilistica» fra i due fratelli) e senza chiudere alla possibilità di una partecipazione di Giulio a livello progettuale, da TANZI 2004a, p. 22, tav.14 ; 2008, pp. 8, 18, figg. 2-3.

collegare alla testa di Nettuno nel fregio, e sul *verso* studi di braccia anch'essi da mettere in relazione alle divinità di Torre Pallavicina⁴¹.

Anche la realizzazione del camino è certamente da riferire alla mano di Antonio: non solo il modellato degli stucchi trova i confronti più immediati con la volta della cappella del Battista in San Sigismondo, opera documentata dell'artista nel 1558, ma esiste anche un disegno di Antonio relativo alla progettazione di un camino: presenta due metà di due differenti progetti, uno dei quali assai prossimo alla soluzione adottata a Torre. La scritta di autenticazione di mano del figlio Claudio garantisce l'autografia del foglio⁴². La figura di Ercole, sulla sommità, presenta qualche analogia con la raffigurazione dell'eroe antico offerta da un'incisione realizzata da Giorgio Ghisi a partire da un disegno di Giovanni Battista Bertani entro il 1558: quell'anno sarà inserita in antiporta in alcune copie del commento a Vitruvio dello stesso Bertani⁴³.

Se però si accoglie il riferimento ad Antonio, almeno in maniera preponderante, per le pitture in entrambi gli ambienti del palazzo, bisognerà immaginare un opportuno scarto cronologico per giustificare la distanza stilistica che corre tra le due sale, più volte segnalata dalla critica e del resto evidente⁴⁴: basta rilevare come il Giove che si mostra in tutta la sua potenza a Semele appaia un mingherlino a confronto dei suoi compagni – il *Nettuno*, per esempio, o il *Vulcano* – affrescati di sopra, «veri e propri culturisti, anche anziani, [...] con pettorali e addominali espansi»: una «schiera di forzuti gonfiati da steroidi anabolizzanti, come certi vecchi che affollano le palestre al giorno d'oggi»⁴⁵.

Ma non è solo la sensibile crescita delle figure a segnalare lo scarto: a essere mutati sono anche i riferimenti stilistici stessi che è necessario chiamare in causa. Se infatti la sala al piano inferiore si spiega facilmente in un orizzonte di cultura ancora dominato dagli astri di Giulio Romano e

⁴¹ Lo studio per l'Apollo, quadrettato, occupa la metà superiore di un foglio a Praga, Galleria Nazionale, inv. K 57573, 218 × 157 mm, matita nera: G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 312-313, n. 125; per il *verso* si veda oltre alla nota 97. Il modello per la *Leda* (131 × 140 mm, penna, quadrettato a matita nera), già appartenuto a Joshua Reynolds e oggi in collezione Bonna a Ginevra, è stato pubblicato da BORA (2011, pp. 158-159, figg. 3-4; si veda anche STRASSER 2010, pp. 106-107, n. 43). Per i dati del foglio del Castello e un'analisi del *recto*: *Capitolo II.3*, nota 76; sul *verso* compare una serie di studi per una figura di soldato che sbilancia il torso all'indietro e solleva le braccia per schermarsi il volto: si tratta di un prelievo salviatesco, su cui vedi oltre nel testo; BORA (1980, pp. 45-46, n. 49) ha suggerito che gli schizzi in questione possano essere in rapporto con la *Conversione di Saulo* affrescata da Antonio in San Paolo Converso o, addirittura, con la *Resurrezione* di Santa Maria presso San Celso, con riferimento a una figura, che compare simile in entrambe le opere, derivata peraltro da un'invenzione di Giulio Romano nella sala di Troia; il rapporto con la *Fulminazione dei giganti* a Torre è però assai più puntuale. Il foglio di studi con la testa di Laocoonte è a Praga, Galleria Nazionale, inv. 57572, 175 × 240 mm, matita rossa e biacca: G. Bora, in *I segni* 1997, p. 323, n. 134 (erroneamente indicato come matita nera). Il rapporto con la testa del *Nettuno* di Torre è individuato da TANZI 2008, p. 18, figg. 7-8 (Bora l'aveva legato invece alla testa in stucco di uno degli *Apostoli* nella navata di San Sigismondo, a conferma se non altro della contemporaneità delle due imprese). Non mi pare sia stato rilevato che anche gli studi di braccia sul *recto* sono in rapporto con le divinità di Torre: il braccio con il bastone è quello di *Ercole*, quello proteso in avanti appartiene a *Nettuno*.

⁴² Il foglio (350 × 215 mm, penna e inchiostro acquerellato, su tracce di matita nera), già noto all'abate ZANI (1817-1824, v, pp. 349-350, nota 41; il passo è ripreso da GRASSELLI 1827, p. 83), è stato individuato e pubblicato da CIRILLO, GODI 1982, pp. 36-37, fig. 31, presso l'Archivio di Stato di Parma, Collezione Mappe e Disegni, n. 65.

⁴³ BURY 2001, pp. 33-34, n. 16; alle spalle di entrambe sta, in ogni caso, l'*Ercole* di casa Farnese. La stampa di Bertani è da tenere presente anche per la bordura di sapore bellifontiano dove, oltre allo scudo con le armi del cardinale Ercole Gonzaga, si rilevano diversi motivi che risuonano con le grottesche di Torre; compare pure la figura classica della *Vittoria alata che incide uno scudo*, riprodotta anche da Antonio (ma anche sfere armillari, strumenti musicali, scene di sacrificio all'antica...).

⁴⁴ Tra quanti hanno rilevato il diverso punto stilistico messo in mostra dalle due sale, alcuni hanno suggerito di dividere tra Giulio e Antonio la responsabilità dei due ambienti (AGOSTI, STOPPA 2014, p. 302, nota 17: Giulio al piano inferiore, Antonio a quello superiore), altri hanno ipotizzato uno scarto cronologico: CIRILLO, GODI 1985, pp. 30, 40-41, proponevano di posticipare la pittura della sala inferiore fino addirittura al 1568-1570, ribaltando dunque la successione cronologica che cercherò di argomentare e che è invece simile a quanto sostenuto da Birgit SHELL (1978, pp. 24-28, 41-45, 133-134, nn. 11, 15, 37); la studiosa americana sosteneva però una datazione, a mio giudizio, un poco attardata: intorno al 1557 il ciclo degli *Amori di Giove*, mentre la sala superiore sarebbe stata dipinta in due fasi: nel 1561 circa, a valle della *Resurrezione* di San Celso, il fregio con le coppie di dei e addirittura intorno al 1577 le pareti.

⁴⁵ TANZI 2008, p. 18.

Parmigianino, i medesimi modelli non sono sufficienti per comprendere le pitture del piano superiore, dove la misura di michelangiolismo è diventata dominante: una lettura di Michelangelo distante dalla comprensione profonda e rigorosa delle intime strutture volumetriche e spaziali del maestro, messa in campo per esempio da Daniele da Volterra, ma prossima piuttosto alle riletture di chi, come Primaticcio e Salviati, declinava in chiave di disegno prezioso l'infinito repertorio delle figure michelangiolesche.

Per capire il punto di stile degli *Amori di Giove* affrescati al piano inferiore bisogna tenere a mente pitture di Giulio Romano sul tipo di quelle della serie cosiddetta dell'*Infanzia di Giove*: per il gusto lineare insistito, per la ricercata composizione dei corpi che si disegnano sul piano in figure complesse (si veda per esempio il Giove che si mostra a Semele, con il corpo disposto a stella come l'*Icaro* inventato da Giulio per Palazzo Ducale⁴⁶), per certi volti caricati (come la vecchia nella *Danae*), per il decoro quasi opulento – tra letti con sfingi e delfini e testoni, tessuti, tendaggi, e vettovaglie – degli interni, che ancora possono rievocare gli *Amanti* di San Pietroburgo, o, più da vicino, rielaborazioni mantovane di pensieri giulieschi sul tipo della fortunatissima invenzione di *Marte e Venere*, tradotta in stampa già nel 1539 da Giovanni Battista Scultori e poi ancora da Enea Vico e capace di suscitare l'interesse anche di Giovanni Battista Bertani⁴⁷.

Ancora da Giulio Romano bisogna partire per affrontare l'*Apollo sul carro del sole* affrescato al centro della volta che discende certamente dalla fortunatissima invenzione con *Il carro di Apollo e il carro di Diana* messa a punto dal mantovano per la volta della sala del Sole in Palazzo Te⁴⁸. L'ispirazione da Giulio appare però qui già filtrata attraverso la rilettura che dei modelli aveva elaborato Primaticcio in fogli come quello con il *Carro di Apollo preceduto da Aurora* degli Uffizi, aggiornandoli e mescolandoli e sacrificando la rigorosa resa illusionistica-prospettica sull'altare di una più efficace resa decorativa sul piano: basta osservare come, nell'affresco di Antonio, i quattro cavalli si aprono come a ventaglio sulla superficie della volta e una densa nuvola soccorre per mascherare le difficoltà degli scorci e l'adozione di punti di vista diversificati⁴⁹.

⁴⁶ Proprio la scena con *Giove e Semele* sembra pagare un qualche debito da un'invenzione messa a punto da Giulio per la medesima scena (o quasi: l'accento cade qui sulla *Nascita di Bacco*) e attestata da un modello quadrettato già nella collezione Ellesmere (Londra, asta Sotheby's, 5 dicembre 1972, lotto n. 64, 252 × 407 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone su matita nera; una copia di bottega è al Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3644, 274 × 411 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno).

⁴⁷ Per il ciclo cosiddetto dell'*Infanzia di Giove* si veda al *Capitolo II.2*, nota 69. Sulla *Caduta di Icaro*: L'OCCASO 2012b. Per gli *Amanti* dell'Ermitage (inv. 223): S. Ferino, in *Giulio Romano* 1989. Per la stampa di *Marte e Venere* e per il disegno relativo attribuito a Bertani, tutti i riferimenti si ricavano da TORDELLA 1998, pp. 334-336, figg. 28-30.

⁴⁸ Per la fortuna dell'affresco mantovano, che comprende almeno, per stare in contesti prossimi a quello dei Campi, la ripresa di Domenico Brusaporci sul soffitto di Palazzo Chiericati a Vicenza, si può partire da RONEN 1977 (dove, però, di Antonio è ricordato solo l'affresco con *Elia sul carro di fuoco* sulla volta della sagrestia di San Pietro al Po). All'*Apollo* della sala inferiore di Torre si collega un problematico disegno (270 × 270 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno) passato presso Finarte nel 1971 e segnalato in rapporto all'affresco campese da CIRILLO, GODI 1982, p. 13, che lo attribuiscono ad Antonio. Il foglio, già appartenuto alla collezione di Gian Marco Mansuardi, era stato battuto all'asta come opera della bottega di Giulio Romano: nel *Catalogo* (1971, pp. 52-53, n. 1) di vendita, Carlo Volpe lo riferisce «al tempo degli affreschi mantovani nel palazzo del Te, 1530 circa. [...] Se non a Giulio stesso, è assegnabile alla sua stretta cerchia». Il foglio, che conosco solo in foto e che corrisponde in maniera puntuale all'affresco di Torre fatta salva l'aggiunta della figura di Selene nell'angolo inferiore destro, non mi pare però dichiarare caratteri stilistici compatibili a quelli di Antonio. Se effettivamente il disegno non dovesse spettare al cremonese, due sono le strade percorribili: o si tratta di una copia dall'affresco di Torre (o, più verosimilmente considerata la scarsa accessibilità della pittura, da un disegno relativo: un progetto magari in cui compariva anche Selene); o si dovrà immaginare l'esistenza di un prototipo a noi ignoto, a cui Antonio si è rifatto e a cui è da collegare il disegno.

⁴⁹ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 13332 F. Sulla rilettura primaticcesca dei modelli giulieschi, un punto centrale per comprendere l'evoluzione della cultura figurativa padana intorno alla metà del secolo, si possono vedere le riflessioni di ROMANI 1997 (in particolare pp. 29-33), e, con riferimento specifico alla volta con i *Carri di Apollo e Diana* a partire da un disegno degli Uffizi (su cui D. Cordellier, in *Primaticcio* 2005, pp. 72-73, n. 2): AGOSTI 1998b, pp. 177-179, figg. 11-13. Al problema delle riflessioni di Primaticcio intorno al modello della volta della sala del Sole mi pare vada ricondotto anche un ulteriore foglio di Primaticcio degli Uffizi, in. 11077 F, 148 x 133 mm, matita nera: L. Aldovini, in *Primaticcio* 2005, pp. 149-150, n. 35.

L'altro polo che agisce sul ciclo con gli *Amori di Giove* è, ancora una volta, quello di Parmigianino. I modelli del parmense pesano in maniera particolarmente evidente, per esempio, nella scena di *Europa*, purtroppo assai ammalorata e gravata da goffe ridipinture: ma il gruppo delle ancelle è impensabile, fin nelle fisionomie dei volti, senza la lezione di Parmigianino. E al linguaggio del Mazzola guarda anche il giovane alato della *Danae*, parente della Santa Caterina nella tela di Meda o del Muzio Scevola del chiaroscuro. Un marcato carattere parmigianinesco emerge poi nel disegno di modello per la figura di Leda: si confronta bene, per esempio, con lo studio per la xilografia a chiaroscuro con il *Giudizio di Salomone* del 1553.

La serva che incede, quasi a passo di danza, nella *Semele*, infine, tradisce, nella ricercata e artificiosa eleganza, la ricezione di sigle salviatesche: si provi a confrontare la figura con quella del giovane reggi-vaso che avanza in primo piano, davanti alla quadriga, nel *Trionfo di Furio Camillo* di Palazzo Vecchio; ma una figura simile – è in questo caso un soldato in fuga – compare anche nella *Conversione di Saulo* della Cappella del Palio nel Palazzo della Cancelleria a Roma. Due opere compiute dentro gli anni Quaranta: e chissà che qualcosa di simile non dovesse comparire, considerata l'attitudine di Cecchino a riutilizzare pose e invenzioni, nelle perdute «tele colorite» preparatorie per gli arazzi farnesiani che, a stare alla testimonianza di Vasari, Giulio Campi aveva studiato alla corte di Parma⁵⁰.

La distanza tra i due ambienti si fa poi ancora più marcata se si prende in considerazione la sintassi decorativa. Di sotto, sulla volta si dispiega una decorazione più tradizionale, giocata sull'alternanza tra quadri riportati narrativi e elementi di raccordo (ma anche l'*Apollo* al centro) risolti in chiave fortemente illusionistica, una soluzione prospettica ancora in perfetta continuità con modelli di ascendenza raffaellesca, messi in campo anche da Giulio Romano nei palazzi gonzagheschi: il riferimento più immediato è alla sala di Psiche dove compaiono anche putti in scorcio assai vicini a quelli di Torre (e non manca, anche lì, un putto *pissant*).

Di sopra, invece, la decorazione assume la forma di un fregio spezzato in cui le componenti ornamentali – tra volute architettoniche, festoni, e *cartouches*⁵¹ – assumono, nell'economia dell'insieme, un peso decisivo, fin quasi ad annullare i valori di “storia”: il contenitore ha preso il sopravvento sul contenuto e, abdicato ad ogni tentativo di rapportarsi illusionisticamente con lo spazio reale della stanza, si distende sulla parete come una tessitura ornamentale fino a negarne, e anzi mascherarne, le reali strutture architettoniche. Il fregio affrescato nella sala superiore del palazzo non si spiega più alla luce dei modelli giulieschi e richiede piuttosto la conoscenza di soluzioni più moderne che, sulla base di quanto messo a punto tra Rosso e Primaticcio a Fontainebleau, avevano preso piede a Roma. È una ricezione tarda delle novità bellifontane, differente dall'intelligenza in presa diretta che mettono in campo alcuni tra gli artisti più ricettivi del Nord Italia, Tibaldi in testa, già alla metà del secolo. Non a caso, il parallelo più stringente che si possa chiamare in causa, anche per il «turgore delle modanature» architettoniche, è rappresentato dalle decorazioni ad affresco dipinte da Lelio Orsi, di ritorno da Roma, nel salone del cosiddetto Casino di sopra a Novellara in anni assai prossimi al 1557⁵².

⁵⁰ Si veda al *Capitolo II.2*.

⁵¹ Le caratteristiche forme a *cartouche* prendono piede in questi anni in decorazioni di palazzi lombardi: valga, a un livello assai più scadente di qualità, l'esempio della sala di Naaman in Palazzo Zurla De Poli a Crema, con una datazione tradizionale 1540, forse un poco troppo alta, e un orientamento attributivo in ambito cremonese, non lontano da Bernardino Campi. Un punto sulle decorazioni del palazzo si deve a Stefania AGOSTI 2017, pp. 64-65, fig. 48.

⁵² La citazione è tratta da FERRARI 1974c, p. 317. Gli affreschi di Lelio, staccati, si conservano oggi nel museo di Novellara (invv. 1-18): sono probabilmente da agganciare ai generici lavori di decorazione documentati nella contabilità del conte Camillo Gonzaga nel 1558 (M. Pirondini, in *Lelio* 1987, pp. 106-110, nn. 72-93). Ma si veda per esempio anche, in relazione a questo tipo di volute architettoniche, un foglio come quello degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1643 E, 134 × 125 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone e biacca, quadrettato a matita nera: A. Muzzi, in *Il Parmigianino* 2003, pp. 156-157, n. 86, fig. 112. Il suggerimento a guardare la sala superiore di Torre in parallelo a Lelio Orsi è già in ROMANI 1997, p. 9, nota 23. CIRILLO e GODI (1978, p. 43), suggerivano che potesse stare in relazione con la partiture architettoniche di Torre un disegno, assai rovinato, dei Musei di Cremona (inv. B, 205, 175

Se infatti le stampe di Fontainebleau possono facilmente spiegare la forma elaborata di una cornice o la posa di qualcuna delle divinità più sensibile a ritmi primaticceschi (Cerere, o Giove, o Minerva, o Deianira), la strutturazione generale del fregio mi pare richiedere una visione diretta di qualche complesso decorativo e l'ipotesi di una trasferta romana è certamente la più praticabile. Un indizio in questo senso può essere l'acuirsi dell'interesse per la scultura classica che si concretizza nell'ossessione per il volto di Laocoonte, quasi una firma per le opere di Antonio in questi anni⁵³. Ma anche l'esplosione di grottesche dispiegate sulle pareti della sala di Adalberto dovrà pure trovare modelli e precedenti ed è difficile non pensare alla cultura romana che, di lì a poco, si manifesterà nell'*exploit* di Palazzo Farnese Caprarola. Per le date che ora interessano potranno valere da riferimenti le soluzioni di Luzio Romano in Castel Sant'Angelo, o quelle di un cantiere ad alto tasso di presenze padane come Villa Giulia, ma anche le pareti laterali affrescate da Salviati nella cappella dei Margravi in Santa Maria dell'Anima⁵⁴.

A proposito di quest'ultimo riferimento, il modo in cui Antonio orchestra la decorazione del fregio di Torre Pallavicina non mi pare insensibile alle esperienze del Salviati romano di Palazzo Farnese e di Palazzo Ricci Sacchetti⁵⁵: l'estremo tentativo di ritessere le invenzioni plastiche michelangiolesche in una sintassi decorativa eletta di eredità raffaellesca, in parallelo con le esperienze di Taddeo Zuccari nella Cappella Mattei di Santa Maria della Consolazione, dove gli ultimi fuochi della grande maniera bruciano annunciando, nella *Flagellazione*, l'avvento di qualcosa di nuovo⁵⁶. Si provi per esempio ad accostare la coppia di *Nettuno e Anftrite* alle due *Ignude* che, in Palazzo Ricci, affiancano lo scudo a *cartouche* con *David che suona la lira*. Pure i festoni vegetali e i sorprendenti brani di natura morta che sovrastano le nicchie delle eroine trovano buoni confronti salviateschi, tra gli affreschi romani e le bordure degli arazzi fiorentini con le *Storie di Giuseppe*⁵⁷. E una piccola citazione da Salviati si può probabilmente rilevare nel medaglione con la *Fulminazione dei giganti*, dove il personaggio al centro, studiato nel disegno del Castello Sforzesco, è ripreso dalla celebre stampa con la *Conversione di Saulo*, incisa da Enea Vico su disegno di Cecchino⁵⁸. Ma anche a proposito di Salviati, non bisognerà dimenticare che l'artista attraversa la Lombardia e soggiorna a Milano, forse a più riprese, durante gli anni Cinquanta ed è in contatto anche con Bernardino Campi: le occasioni di incontro e di scambio potrebbero non essere mancate, anche senza postulare una gita a Roma⁵⁹.

× 130 mm, matita nera) che PUERARI (1976b, p. 143, n. 2, figg. 644-645), aveva riferito a Giulio Campi: il rapporto non è puntuale ma la tipologia di voluta corrisponde.

⁵³ Si vedano i montaggi di immagini di TANZI 2015, figg. 55-62.

⁵⁴ Su cui NOVA 1998. Ma non sarà da sottovalutare anche il peso delle bordure per gli arazzi Farnese di Salviati, la cui conoscenza in casa Campi è garantita da Vasari (*Capitolo II.2*): C.J. Adelson, in *Francesco Salviati* 1998, pp. 254-287, nn. 113-114.

⁵⁵ Per uno sguardo d'insieme sulle due imprese, si vedano rispettivamente COLIVA 1998; 2010, da cui si ricavano ulteriori riferimenti bibliografici.

⁵⁶ Per Taddeo Zuccari resta imprescindibile GERE 1969 (in particolare per la cappella Mattei: pp. 56-83). Ma sono utili anche le osservazioni di AGOSTI 2015b, e, per la Roma del sesto decennio, il quadro delineato all'inizio del terzo capitolo in ROMANI 1984, pp. 43-48 (e per Taddeo anche pp. 60-61).

⁵⁷ Il riferimento agli arazzi fiorentini era già evocato, per San Sigismondo, da FERRARI 1974b, pp. 91, 161, nota 242.

⁵⁸ Sull'incisione a bulino, datata 1545 e dedicata a Cosimo Medici: A. Nova, in *Francesco* 1998, pp. 136-137, n. 29. Si tratta di una stampa certo nota ad Antoni Campi che la utilizzerà per la scena di stesso soggetto in San Paolo Converso: BORA 2011, pp. 160-161; ma il rapporto si può specificare in maniera più puntuale rispetto a quanto sostenuto dallo studioso: la figura in fuga che volta la testa verso la luce divina, dietro il soldato con lo scudo in primo piano, è infatti un prelievo piuttosto puntuale dall'incisione.

⁵⁹ La notizia di un soggiorno milanese dell'artista negli anni Cinquanta si ricava da un discusso passo di VASARI (1550 e 1568, v, p. 529): Salviati, di ritorno dalla Francia, avrebbe sostato in città, ospite di Leone Leoni. Il resoconto vasariano è confermato pure da LOMAZZO (*ante* 1564, pp. 90-91), che allude anche a un coinvolgimento dell'artista, poi fallito, nella commissione per le ante d'organo del Duomo di Milano. La partenza verso la Francia, insieme al cardinale di Lorena, si data al febbraio del 1556; la tappa a Milano, al termine dei «venti mesi» di permanenza francese del referto vasariano e calcolando i tempi di viaggio, dovrebbe cadere non prima del dicembre 1557, quando Leone Leoni torna a sua volta in città dopo un soggiorno alla corte di Carlo V a Bruxelles (per la precisazione sulle date: MONBEIG GOGUEL 2001, pp. 44-45, nota 96; il viaggio francese era collocato prima tra il 1554 e il 1555 sulla base di una lettura errata del

Se dunque è necessario ipotizzare uno scarto cronologico tra le due sale, si potrà assumere come punto fermo la data 1557 per l'ambiente al piano superiore: dovrebbe essere garantita dalle iscrizioni registrate da diverse fonti e funziona a perfezione con il punto di stile dichiarato dalla decorazione. Il repertorio decorativo della sala, infatti, si confronta bene con quello degli stucchi sulla volta della cappella del Battista in San Sigismondo, in esecuzione nella primavera del 1558⁶⁰. E anche le scene nei medaglioni a *cartouche* si guardano con profitto accanto alle storie del Battista e della Maddalena affrescate sulla medesima volta. La forte intonazione bellifontana del fregio, poi,

passo vasariano; si vedano per esempio NOVA 1980, pp. 46, 54-56, note 36-37, con riflessioni sulla cronologia degli affreschi di Palazzo Ricci, e MORTARI 1992, pp. 80-86). Il contatto con Bernardino Campi si ricava da LAMO 1584, pp. 54-55, che pubblica una lettera di Salviati, spedita a Bernardino da Roma il 28 aprile 1554, in cui il pittore fiorentino annuncia un prossimo viaggio al Nord: «havendo io per mei negocii da venire in breve in coteste parti» (la lettera è segnalata anche da BALDINUCCI 1681-1728, II, pp. 622-623, ed è stata messa in rilievo da BORA 1998a, pp. 40, 54, nota 16 e MONBEIG GOGUEL 1998, pp. 44-46, nota 63). A partire da questa testimonianza, si apre la possibilità, tutta da verificare, di un ipotetico secondo, e più antico, soggiorno a Milano di Salviati, le cui date sarebbero da precisare tenendo conto delle attestazioni sicure dell'artista a Roma: il 13 agosto 1554 (si ricava da una lettera di Annibal Caro); il 1° aprile e il 6 luglio 1555 (due lettere di Salviati stesso da Roma, rispettivamente a Remigio Fiorentino e a Jacopo Salviati). L'intera questione dei soggiorni lombardi dell'artista è ripercorsa in MONBEIG GOGUEL 2001, pp. 43-47, dove però si collega erroneamente il coinvolgimento nella commissione delle ante d'organo con l'ipotetico primo soggiorno annunciato nella lettera a Bernardino: il resoconto di Lomazzo, invece, indica chiaramente che Salviati «allor di Francia venea per andar, dove poi si andò, a Roma» (e non era dunque «en route pour la France», come scrive la studiosa). Sul problema di Salviati a Milano, anche in rapporto alle vicende delle ante del Duomo, si vedano anche *Le tavole* 1997, p. 28, nota 113; ALLEGRI 2016-2017, pp. 58-61. MONBEIG GOGUEL 2001, p. 47, fig. 13, segnala che un disegno del Louvre (Département des arts graphiques, inv. 2079, 150 × 120 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone, biacca su matita nera) con *Davide che suona l'arpa*, apparentemente non in rapporto con il ciclo di Palazzo Sacchetti, potrebbe avere a che fare con il problema delle ante. Sul fronte dei rapporti tra Antonio Campi e Salviati è poi da citare il discusso problema di un disegno che faceva parte di uno degli album Clary-Aldringen e oggi a Praga, Narodni Galerie, inv. K 57576, 246 × 198 mm, matita nera: il foglio è stato riconosciuto da Catherine Monbeig Goguel (in *Francesco Salviati* 1998, pp. 178-179, n. 54; anche ZLÁTOHLAVEK 1997, pp. 7-8) come studio preparatorio per la figura della *Pace che brucia le armi* affrescata da Cecchino nella sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio a Firenze; Marco TANZI (1998b, p. 110; 1999b, p. 12; 2008, p. 32), riprendendo tra l'altro l'attribuzione tradizionale, ritiene invece il foglio copia di Antonio Campi a partire dalla pittura del fiorentino, ipotizzando dunque un passaggio da Firenze del cremonese (proposta rigettata dalla MONBEIG GOGUEL 1997-1998, p. 49, fig. 1; 2001, p. 49, nota 110; dove però Antonio è confuso con Bernardino). A prescindere dall'attribuzione, mi pare si debba porre l'accento sulla presenza del foglio in un fondo grafico la cui provenienza omogenea rimonta alla bottega campesca: se anche non si volesse accogliere il riferimento di Tanzi ad Antonio, il disegno resta significativo per attestare la circolazione in casa Campi di materiali salviateschi.

⁶⁰ Doc. 34; sulla parte pittorica della decorazione si veda anche al *Capitolo II.3*. Resta aperto l'interrogativo se la cappella sia o meno quella che il 3 settembre 1545 era stata affidata per la pittura a Giulio Campi, come aveva ipotizzato FERRARI 1971, pp. 203, 215-218, n. VI; in quel momento l'ambiente risulta già decorato con stucchi di Andrea Mantovano. Se così fosse, Antonio sarebbe intervenuto con i propri stucchi al di sopra di quelli eseguiti dal mantovano circa un decennio prima: un'ipotesi tutt'altro che inverosimile se si osserva il soffitto dove, al di sotto delle decorazioni più esuberanti di Antonio, si riconosce una partitura ornamentale più semplice, non distante da quella delle volte certamente eseguite da Andrea de Conti. Se l'ipotesi fosse buona, sarebbe risolto il problema di identificare le quattro cappelle stuccate in chiesa dal Mantovano, come risulta da un pagamento del 24 luglio 1546 «per compito pagamento delle quattro capelle di stuchio» (MILLER 1997, pp. 42, 476-478, n. 9): due sono certamente le cappelle della Vergine e dei Santi Giacomo e Filippo, entrambe alloggiate a Camillo Boccaccino e portate a compimento rispettivamente dal Sojaro e da Bernardino Campi (FERRARI 1971, pp. 203, 218-222, nn. VII-VIII; si veda anche al doc. 79, nota 76); la terza dovrebbe essere quella dedicata a Santa Paola Romana, affrescata da Giovan Battista Natali solo nel 1663 (GALEATI, pp. 102-103); la quarta, appunto, la cappella del Battista. L'identificazione delle quattro cappelle affidate a De Conti funziona anche rispetto alla logica del cantiere che procede dal presbiterio verso la controfacciata: si tratterebbe infatti, venendo dall'altare, delle prime tre cappelle «verso il giardino» e della seconda cappella «verso il monastero»: la prima cappella sul lato destro, dedicata a San Girolamo, sarebbe rimasta esclusa dalla commissione al mantovano perché era già stata assegnata – prima fra tutte le cappelle di San Sigismondo – al Sojaro, con documento del 28 dicembre 1542 (MILLER 1997, p. 40): l'artista pavese non comincerà mai i lavori e la decorazione della volta sarà compiuta, molti anni dopo, dal Bombarda. Resta da spiegare, però, perché siano trascorsi tredici anni prima dell'avvio dei lavori nella cappella del Battista dopo l'allogazione a Giulio nel 1545, a cui dovrebbe anche riferirsi un pagamento di 58 lire corrisposto a Campi l'8 ottobre 1546 «per parte di sua mercede de una capeletta»: MILLER 1997, pp. 42, 476-478, n. 9; secondo lo studioso, invece, Giulio avrebbe effettivamente decorato una cappella stuccata da Andrea Mantovano, poi distrutta.

trova paralleli, a quelle stesse date, in quanto Giulio andava facendo, sempre in San Sigismondo; si possono anche precisare rapporti puntuali: la *Cerere* di Torre Pallavicina, per esempio, è quasi identica alla Sibilla che appare, accanto a un Profeta, nelle vele triangolari sulla volta della terza campata, firmata da Giulio Campi tra il 1557 e il 1558.

Confronti utili infine si possono istituire anche con altre opere di Antonio che dovrebbero spettare a questo momento: l'ancona lignea destinata ad accogliere l'*Adorazione dei pastori* di Sojaro per San Pietro al Po a Cremona e le sculture in stucco che ornano la navata di San Sigismondo. Per la prima si può fare riferimento alle proposte avanzate da Beatrice Tanzi: la macchina lignea, «la principale impresa di scultura del manierismo a Cremona giunta fino a noi», dovrebbe essere stata intagliata, forse da Giuseppe Sacca, su progetto di Antonio Campi, intorno al 1557⁶¹. Gli stucchi in San Sigismondo sono invece ancorati a un pagamento, corrisposto nel 1559 a Giulio: ma la partecipazione di Antonio all'opera – e in misura, verrebbe da dire, predominante – è stata da tempo messa in luce dalla critica⁶²; Antonio è, del resto, l'unico tra i fratelli Campi a firmarsi esplicitamente come plastificatore⁶³. Entrambe le imprese condividono con le divinità di Torre Pallavicina tanto il michelangiologismo filtrato in chiave decorativa quanto la carica espressiva dei volti, innervati di riferimenti all'antico.

Accolta la data 1557 per la sala superiore, si dovrà procedere a ritroso per trovare una collocazione adeguata agli *Amori di Giove* al piano inferiore, fino a ottenere una distanza cronologica opportuna per giustificare lo scarto stilistico: che significa, poi, lasciare uno spazio necessario per esperienze che possano avere modificato e arricchito l'orizzonte culturale di Antonio. Ci si rende conto così che i paralleli più opportuni per la prima sala decorata per Adalberto si riscontrano proprio tra le opere di Antonio ancora segnate dalla congiuntura Giulio Romano-Parmigianino, in apertura del sesto decennio: le tele di Brescia, commissionate nel 1549, e i chiaroscuri scalati intorno al 1550. Rispetto al ciclo dipinto per il Collegio dei giureconsulti, gli affreschi di Torre sembrano dichiarare una più matura padronanza di mezzi, una crescita monumentale nell'orchestrazione delle figure; non possono del resto rimontare a prima del 1550, data di costruzione del palazzo, e saranno quindi da immaginare posteriori rispetto all'impegno bresciano. Una collocazione nella prima metà del decennio è al momento, in attesa che nuovi elementi permettano una più stringente definizione, la più probabile.

Seppure fuori dai limiti cronologici di questo capitolo, resta da affrontare, prima di lasciare Torre, il tema della decorazione dell'oratorio di Santa Lucia, fatto costruire dagli eredi dopo il 1570 per ottemperare alle volontà testamentarie di Adalberto: ancora nel 1575 l'impresa, affidata ai Campi dal vecchio marchese prima di morire, non era stata portata a termine. È merito, ancora una volta, di Maria Luisa Ferrari avere pubblicato, prima che facessero perdere le proprie tracce nel mercato antiquario, due tavole già appartenute, con ogni verosimiglianza, all'arredo dell'Oratorio e che ancora alla fine degli anni Sessanta si conservavano in casa Barbò: un *Cristo nell'orto* e un *Cristo davanti a Caifa*, identici per misure e insolito formato verticale⁶⁴. Mancano purtroppo descrizioni antiche che permettano di ricostruire l'originario aspetto dell'ambiente: avrà previsto anche decorazioni ad affresco? E le due tavole oggi note saranno stati i laterali di un trittico?

Non aiutano – e anzi, complicano la questione – le (poche) tracce lasciate dai dipinti nelle fonti ottocentesche: tanto Cantù nel 1859, quanto Muoni nel 1871 registrano la presenza nell'oratorio di «una Cena, e Cristo dinanzi a Pilato opera di Giulio Campi»⁶⁵. Se si può facilmente ipotizzare uno

⁶¹ TANZI 2015, pp. 54-61, cui rimando per una approfondita e condivisibile lettura dell'opera. La paternità del progetto era stata attribuita ad Antonio già da NOVA 1985, pp. 421-422 (ma si veda anche TANZI 1999b, p. 125).

⁶² Doc. 39; la partecipazione di Antonio all'impresa è individuata almeno a partire da NOVA 1985, p. 422. Ma si vedano anche GUAZZONI 2006, p. 361, e soprattutto TANZI 2008, pp. 4, 18, fig. 4.

⁶³ Doc. 292.

⁶⁴ FERRARI 1974c, pp. 320-323. Le tavole misurano 132 × 60 cm. La studiosa identifica anche un disegno preparatorio, relativo al *Cristo davanti a Caifa*, con, sul verso, studi delle mani e del volto di Caifa: si conserva a Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1636 Orn, 190 × 260 mm, matita nera: TANZI 1999b, pp. 130-132, n. 78; per il recto si veda al *Capitolo II.2*, nota 40.

⁶⁵ CANTÙ 1859, p. 1055 (ripreso in SACCHI 1872, p. 87); MUONI 1871, p. 217, nota 1.

scambio iconografico tra Pilato e Caifa, più azzardato è sostenere, come fa per esempio la Ferrari, che anche l'*Ultima cena* ricordata dalle fonti sia frutto di lapsus per il *Cristo nell'orto*. Sarà almeno da prendere in considerazione l'ipotesi, invece, che anche una *Cena* fosse presente nell'oratorio: dal punto di vista iconografico, potrebbe funzionare molto bene, in perfetta aderenza al racconto evangelico, al centro di un trittico con ai lati il *Cristo nell'orto* e il *Cristo davanti a Caifa*; ne deriverebbe una soluzione non dissimile da quella che Antonio metterà in atto, a data 1577, nella cappella Cusani in San Marco a Milano con un trittico dedicato, in quel caso, a *Storie della Vergine*⁶⁶. Se così fosse, però, non resterebbe che da prendere atto della scomparsa della *Cena* e da domandarsi le cause del silenzio delle fonti ottocentesche sul *Cristo nell'orto*⁶⁷.

Per ragioni stilistiche, il riferimento ad Antonio per le due tavole, già correttamente proposto da Maria Luisa Ferrari nel momento di pubblicare i dipinti, è certamente da accettare: solo a lui appartengono infatti certi esperimenti di notturni e lumi artificiali e giochi un poco capziosi tra controluci e paesaggi di rovine appena rischiarati dalla luna tra le nuvole⁶⁸. I confronti si montano con facilità, pescando tra i dipinti di Antonio maggiormente segnati da sperimentazioni luministiche: dalle *Tentazioni di Sant'Antonio* già Sadolin (1568), che inaugura, almeno a quanto noto, la stagione dei lumi artificiali, alla *Decollazione di San Giovanni Battista* per San Paolo Converso a Milano (1571), all'*Adorazione dei pastori* di Crema (1575), e senza dimenticare il *San Girolamo* della Galleria Sabauda, sprovvisto di data certa ma dove l'apertura sul paesaggio rovinistico al chiaro di luna è quasi identica a quella del *Cristo nell'orto* di Torre⁶⁹.

⁶⁶ Doc. 250.

⁶⁷ Non mi pare infatti che possa essere accolta l'idea di CIRILLO, GODI (1975-1977, pp. 83-86; 1982, p. 29; 1985, p. 41, dove l'ipotesi è implicitamente assunta come dato certo) che propongono di riconoscere l'elemento centrale dell'ipotetico trittico nell'*Ultima cena* della parrocchiale di San Cassiano a Fontanelle, a pochi chilometri da Torre: un'opera firmata da Antonio insieme a Vincenzo ma dipinta, almeno in maniera preponderante, da quest'ultimo (M. Gregori, in *I Campi* 1985, p. 202, n. 1.20.5). Al di là della pesante discontinuità stilistica che caratterizzerebbe il trittico, sono da segnalare la diversità del supporto (la *Cena* è su tela) e di misure (in altezza: 245 cm della *Cena* contro i 132 cm dei presunti pannelli laterali). Ma basterebbe forse rilevare che il dipinto di Fontanelle è segnalato a stampa nell'attuale collocazione fin da MAIRONI DA PONTE 1820, II, p. 97, cinquant'anni prima di quando Muoni registra una «Cena» a Torre.

⁶⁸ La proposta di attribuzione è accolta da 1975-1977, pp. 83-86; 1982, p. 29, e, dopo qualche perplessità (BORA 1977b, p. 79, nota 24), da G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 183-184. Di diverso parere SHELL 1978, I, pp. 91-99, II, pp. 238-239, n. 28, che ritiene di dividere le due tavole tra i fratelli: il *Cristo davanti a Caifa* spetterebbe ad Antonio, il *Cristo nell'orto* a Giulio.

⁶⁹ Docc. 128, 175, 223; per il *San Girolamo* della Sabauda, si veda al *Capitolo 1*. Marco TANZI (2013) ha pubblicato una tavoletta di collezione privata (55,2 × 43,5 cm) con un *Cristo nell'orto* assai vicino al dipinto già a Torre: quasi una replica con varianti in piccolo formato. Quello della *Pregliera di Cristo nell'orto* è del resto un soggetto frequentatissimo per i Campi. Ad Antonio spetta certamente la messa a punto di un'altra versione del tema, oltre a quella di Torre, attestata da almeno due esemplari autografi: uno in Santa Maria della Noce a Inverigo, firmato e datato 1577 (COPPA 1993; S. Coppa, in *Carlo* 2005, pp. 245-246, n. 11; doc. 248), l'altro, firmato e datato 1581, nella quadreria dell'Arcivescovado (inv. 1988, n. 217; riconosciuto al pittore da DELL'ACQUA 1957, p. 713; da ultimo si veda G. Bora, in *Caravaggio* 2000, p. 208, n. 32; doc. 291). A questo secondo modello si rifà una cospicua serie di derivazioni o repliche di qualità più corsiva e certamente non del tutto autografe: una, la migliore, già in collezione Valsecchi a Milano (CIRILLO, GODI 1982, p. 35, fig. 28; il dipinto sarebbe firmato sul retro «Antonius Campus Cremonensis»); una in collezione privata bergamasca (*Collezioni* 1980, fig. 56; CIRILLO, GODI 1982, p. 35. Intorno al dipinto, che presenta una firma mutila ...ANCHUS CREM. F. 1579, TANZI 1994, p. 64, nota 13, ha radunato un piccolo nucleo di opere stilisticamente omogenee; GUAZZONI (1992, pp. 375, 379) ha proposto di sciogliere la firma in Alessandro Zanchi, «enfatico seguace» di Antonio Campi di cui sono note alcune opere firmate; Tanzi fa presente però anche il nome del malnoto cremonese Francesco Franco); una, infine, alla Pinacoteca Malaspina di Pavia (inv. 509, con segnatura B. CAMPI P., certamente apocrita: BICCHI 1961, p. 118; G. Fusi Sacchetti, in *Pavia* 1981, p. 137). Ma il prototipo è fortunatissimo e la serie delle copie potrebbe continuare: Agostino Allegri mi segnala per esempio una replica nella parrocchiale di Fiengo, e un'altra si conserva nella quadreria di San Barnaba a Milano; una copia, ormai seicentesca, è addirittura nella Basilica della Santa Casa a Loreto (TANZI 2016b, pp. 7-8, fig. 6a). Sul versante di Antonio bisogna poi segnalare che almeno altre tre redazioni del soggetto sono ricordate dai documenti (docc. 277, 312): una è destinata a San Pietro al Po – si conserva ancora, nella casa canonica – e due a Danese Filiodoni. Né si può dimenticare che anche Vincenzo è della partita, con rielaborazioni personali a partire dal prototipo di Inverigo messo a punto dal fratello, e che, curiosamente, si assiste a un proliferare di derivazioni e copie anche in Spagna, con epicentro a

Sarà piuttosto da discutere la cronologia dei dipinti: il contratto del 1575, infatti, è purtroppo troppo vago per permettere un orientamento cronologico preciso. Al momento dell'accordo, quando Antonio si impegna a portare a termine i lavori nel giro di tre anni, 400 lire imperiali sono già state versate ai fratelli Campi: è una cifra consistente ed è difficile potesse essere stata pagata come acconto secco, prima che alcunché fosse realizzato. Ma nulla permette di sapere con certezza se le due tavole fossero, a quell'altezza, già dipinte. Non resta quindi che accontentarsi di una forchetta ampia che trova i suoi estremi nel 1570 della morte di Adalberto, quando l'oratorio è ancora da costruire, e che a valle non dovrà sconfinare oltre il 1577 del *Cristo nell'orto* di Inverigo che già dichiara una diversa elaborazione del tema, anche sul piano dello stile⁷⁰.

SAN VITTORE, MEDA

È merito di Giulio Bora avere riportato all'attenzione degli studi le pitture campesche a Meda: nel 1971, attribuisce a Giulio Campi le *Marie* e il *Cristo deposto* affrescati sulla parete che, nella chiesa di San Vittore, divide l'aula pubblica da quella delle monache: l'edificio di culto appartiene infatti a un convento femminile benedettino e presenta la tipica struttura a doppia aula su un'unica navata⁷¹.

Valencia nel Real Colegio-Seminario de Corpus Christi: ma conviene, a questo punto, rimandare a quanto già raccolto da TANZI 2005, pp. 132-136; 2016, pp. 7-8, n.6 (anche TANZI 1999b, pp. 129-130, n. 77, e, per completezza bibliografica, la scheda non firmata in *Realismo* 2007, pp. 150-151, n. 19; D. Benito Goerlich, in *Realismo* 2007, pp. 152-153, 156-159, nn. 20, 22-23). È infine da ricordare il dipinto dell'Ambrosiana, su cui: *Capitolo I*. Ma il discorso dovrebbe allargarsi alla enorme fortuna di cui il soggetto gode, a Milano e non solo, in quegli anni: quindi toccare almeno Lomazzo, Figino, Fede Galizia, Procaccini, il Correggio di casa Visconti, e ancora, guardando verso Bologna, Prospero Fontana, il giovane Bartolomeo Cesi... Si può almeno menzionare qui il *Cristo nell'orto* di Simone Peterzano, oggi al Museo Diocesano (inv. MD 2001.048.038: A. Devitini, in *Museo* 2011, pp. 384-385, n. 523), e anche lui, come quello campesco, appartenuto al cardinal Monti: è vicinissimo, fin quasi al plagio, alla versione di Antonio tanto da avere ingenerato confusioni attributive negli studi (per esempio CALVESI 1954, pp. 115, 128, fig. 9; l'intrico è sciolto, anche a seguito della riemersione della firma del cremonese dopo un restauro, da VALSECCHI 1971, p. 179).

⁷⁰ Relego in questa nota, a dichiarare le difficoltà che il dipinto mi pone, la discussione della tela con la *Madonna con il Bambino e Santa Lucia* del Ringling Museum di Sarasota (inv. SN 52, 197,7 × 125,4 cm) dove giunge come dono di John Ringling nel 1936. Birgit SHELL (1978, pp. 241-243) ha infatti proposto, per ragioni iconografiche, che il dipinto, da lei ritenuto opera di Giulio Campi, potesse in origine essere collocato sull'altare dell'Oratorio di Santa Lucia a Torre. L'ipotesi è affascinante e giustificerebbe il silenzio delle fonti su una tela che, considerate le dimensioni, doveva certo essere montata su altare; ne deriverebbe però un termine *post quem* al 1569, per me difficile da accettare: il dipinto continua a sembrarmi infatti un'opera di Antonio in un momento alto del suo percorso, magari non troppo distante dalle tempere bresciane. Non si può tacere tuttavia che non è facile trovare una soluzione pacifica per l'opera che fatica a trovare una collocazione soddisfacente nella storia di Antonio: stanno a dimostrarlo le diverse oscillazioni attributive, anche per mano degli stessi studiosi, di cui l'opera è stata oggetto. A seguito di un pionieristico – e significativo – riferimento a Mazzola Bedoli da parte di SUIDA 1949 (pp. 52-53, n. 52), e tralasciando l'attribuzione a Bernardino Campi di FREDERICKSEN, ZERI 1972, pp. 41, 636, insostenibile sul piano dello stile (ma è questo il nome che la tela continua a portare in museo, anche nei cataloghi più recenti: TOMORY 1976, p. 48, n. 41; BRILLIANT 2017, pp. 45-47, n. 1.32), il dipinto è stato accostato negli anni tanto ad Antonio (a partire da BOLOGNA 1953, pp. 48-49, nota 2, con datazione fra il 1564 ed il 1567, condivisa da G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 181; G. Bora, in *Pittura* 1990, p. 277, tav. 97; TANZI 1996b, p. 161), quanto a Giulio (oltre alla Shell, anche CIRILLO, GODI 1995, p. 14; a Giulio Campi pensa ora anche Marco Tanzi che ringrazio per avere discusso con me il problema). La questione è ulteriormente complicata dall'esistenza di un foglio in stretto rapporto con il dipinto, acquistato nel 1961 dal medesimo Ringling Museum di Sarasota (inv. SN 720, 373 × 249 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno, biacca), riconosciuto come disegno di modello di Antonio da DI GIAMPAOLO 1984, pp. 393-394, fig. 12 (a Bernardino pensava invece OLSZEWSKY 1981, pp. 139-140, n. 112). Anche l'autografia del disegno – grazie al quale si comprende molto meglio l'ambientazione della scena assai rovinata nel dipinto, al di sotto di un curioso *berceau* impiantato su un muro di mattoni – è però problematica: una certa debolezza qualitativa, evidente per esempio nei volti del Bambino e dell'angelo o nella protome mostruosa sullo schienale del trono, potrebbe anche fare pensare a una copia. La corrispondenza tra foglio e dipinto è pressoché perfetta; nel disegno, però, sul piatto retto dalla Santa compare, oltre agli occhi che figurano sulla tela, anche un agnello, come per una indecisione iconografica tra Santa Lucia e Santa Agnese che parrebbe invece suggerire l'autografia. In ogni caso, se davvero il dipinto di Sarasota provenisse da Torre andrebbe discusso il rapporto con le due tavole pubblicate dalla Ferrari che certo non potevano costituirne i laterali.

⁷¹ Per le vicende del convento, le cui origini rimontano almeno al nono secolo, si può fare affidamento sulla ricostruzione di Claudio GIORGIONE (1998-1999, pp. 169-237) dove sono anche ripercorse le fonti antiche sul

Lo studioso recupera così un'indicazione tramandata dalle fonti antiche fin dagli anni Trenta del Seicento e che non aveva mancato di lasciare una traccia anche nella letteratura artistica cremonese: anche Bresciani, infatti, riporta la notizia dell'attività a Meda di Giulio Campi⁷². Fin da subito, è chiaro però che il riferimento tradizionale incontra qualche difficoltà: Bora infatti, pur attribuendo le pitture a Giulio, ritiene di riferire alla mano di Antonio uno dei disegni preparatori per gli affreschi – quello, quadrettato, relativo al gruppo delle *Marie al sepolcro* –, in virtù del marcato carattere parmigianinesco che, correttamente, rileva nel foglio; spetterebbe invece a Giulio un secondo disegno individuato dallo studioso in relazione alle pitture del tramezzo: quello per il corpo di *Cristo deposto* che si conserva, come il precedente, all'Ambrosiana⁷³. Il carattere collaborativo dell'impresa sarebbe dimostrato anche dal fregio con putti affrescato sopra il *Compianto*, riferito dallo studioso ad Antonio.

Le scene attribuite da Bora a Giulio – di fatto una raffigurazione del *Compianto* scomposta e articolata in due gruppi separati – occupano le porzioni laterali, a destra e a sinistra, del tramezzo, scandito da paraste in tre spazi: quello al centro, di dimensioni maggiori, è occupato oggi, sopra l'altar maggiore, dalla *Risurrezione di Cristo con i Santi Scolastica, Paolo, Ambrogio e Benedetto, Dalmazio e Vittore* del Cerano⁷⁴. A questa altezza, lo studioso ritiene che debbano spettare ai Campi anche i due *Angeli reggi cortina* affrescati ai lati dell'apertura centrale del tramezzo: erano riemersi da poco, quando la pala di Giovanni Battista Crespi era stata smontata dall'altare per partecipare alla mostra sull'artista del 1964, curata da Marco Rosci nel Broletto di Novara. Sotto alla tela di Cerano, ai lati di un'apertura nel tramezzo, si scoprono così i due affreschi che saranno strappati dopo il 1968 e si conservano oggi in un ambiente della villa. Bora identifica anche, tra i fondi dell'Ambrosiana, i due cartoni preparatori per gli *Angeli*: disegni e affreschi hanno però trovato in

complesso. La chiesa attuale è però fondata all'inizio del sedicesimo secolo: a partire dagli anni Venti si avvia la decorazione, affidata nelle mani di Bernardino Luini e della sua bottega che porterà avanti i lavori anche ben oltre la morte del maestro. Sono note le successive vicende di San Vittore: a seguito della soppressione napoleonica del 1798, il complesso, incamerato dalla Repubblica Cisalpina, è venduto nello stesso anno ad un mercante di Marsiglia, Giovanni Giuseppe Maunier, che decreta la trasformazione del convento in villa: il progetto è affidato a Leopold Pollack che stravolge in senso neoclassico gli spazi del monastero. Sostanzialmente intatta rimane l'aula pubblica della chiesa intitolata a San Vittore; l'aula claustrale è stata invece suddivisa nel senso dell'altezza da un soppalco che impedisce la percezione unitaria dello spazio: l'ambiente inferiore così ricavato è ricoperto di calce e adibito a granaio. Nel 1836, gli eredi di Maunier cedono la villa a Giovanni Battista Traversi, antenato degli attuali proprietari. Per il punto sulla chiesa e sulla decorazione: L. Tosi, in *Bernardino. Itinerari* 2014, pp. 79-88, n. 10. MADERNA 2001, unica monografia dedicata al complesso, è utile soprattutto per l'apparato fotografico.

⁷² Il riferimento a Giulio Campi compare per la prima volta a stampa già nella storia del convento approntata nel 1629 da Emanuele LODI (1629, pp. 23-24), confessore delle monache e fratello della badessa, per celebrare la traslazione delle reliquie dei Santi Aimo e Vermondo, ordita da Federico Borromeo nel 1626: «Ma di gratia rivolgiamo gli occhi dalla Chiesa interiore all'esteriore, dove si vede l'Altar maggiore sotto di cui sta il Deposito de Santi chiuso con una ricca ferrata, abbellito con un augustissimo quadro, nel quale si vede dal vivo effigiato Christo N. S. risorgente con molti Santi in atto di maraviglia, & d'interna devotione verso il suo Signore gloriosamente trionfante: opera di molta lode di Gio. Battista Cerano, dalle parti d'esso (però sul muro) sono pretiosissime dipinture di Giulio Campi tanto celebre, che se dal luogo, dove sono, si potessero levare, inciterebbono i Principi, e le più famose Città di questo Stato a procurare d'haverle; come anco molte altre di Bernardino Luvino». Per la menzione di Bresciani, certamente ricalcata dal passo di Lodi («Dipinse nella chiesa delle Monache a San Vittore del luogo di Meda, Ducato di Milano, tanto celebre che se dal luogo dove sono si poteano levare inci sarebbero i principi e le più famose città di questo stato a procurarne d'haverle, opere a fresco») e non ancora a stampa quando Bora pubblica le pitture: BRESCIANI 1665-1666, p. 25. Un generico «dei Campi» in relazione agli affreschi era anche in una Guida del Touring Club: *Milano* 1967, p. 353.

⁷³ BORA 1971, pp. 30-32, nn. 26-27 (anche in BORA 1977a, p. 53; 1977b, pp. 59- 60; G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 74, n. 33; BORA 1980, pp. 44-45); l'attribuzione a Giulio è accolta da BOSSAGLIA 1971, p. 15; DI GIAMPAOLO 1972, p. 360; ZAMBONI 1974d, p. 514; VALSECCHI 1975, pp. 81-21, tavv. III-VII). Il foglio per le *Marie* è il Cod. F 281 Inf. n. 39, 151 × 101 mm, penna, quadrettatura a matita nera; quello per il *Cristo deposto*: Cod. F 268 Inf. n. 12, 137 × 88 mm, matita nera, quadrettatura in matita nera (su cui anche G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 306, n. 2.13.8).

⁷⁴ Per la tela di Cerano: J. Stoppa, in *Il Cerano* 2005, pp. 194-195, n. 47.

seguito collocazione, a partire anche da un'indicazione di Philip Pouncey, nel catalogo di Aurelio Luini, il figlio più piccolo di Bernardino⁷⁵.

Quattro anni dopo, nel 1975, toccherà a Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi rettificare la proposta di Bora e riferire l'intera impresa ad Antonio: un'attribuzione che, da allora, non è più stata messa in discussione negli studi⁷⁶. Nel frattempo si è arricchito però il *corpus* grafico relativo agli affreschi in San Vittore: ai due fogli già individuati da Bora nel 1971, si sono aggiunti tre ulteriori disegni, tutti relativi al *Cristo deposto*, riemersi, tra Praga e Teplice, in occasione della riscoperta dell'album Clary-Aldringen⁷⁷.

Non si esaurisce con le pitture del tramezzo, però, l'attività di Antonio a San Vittore. Bisogna attendere ancora qualche anno perché, nel 1977, anche la tela con la *Madonna con il Bambino e Santi*, firmata dall'artista, faccia il suo ingresso negli studi⁷⁸. Le cattive condizioni conservative ne precludono, fin da subito, una lettura approfondita: a tutt'oggi manca una riproduzione a colori del dipinto che ha lasciato durante il Novecento gli spazi di San Vittore e si conserva ora in un ambiente della villa. Non è nota la data esatta del trasferimento della tela ma, certamente, nel 1911 il dipinto si trova ancora in chiesa: lo si scorge infatti, montato sul terzo altare del fianco sinistro, in alcune foto scattate da Gigi Bassani su commissione di Luca Beltrami, impegnato a raccogliere materiali luineschi in preparazione della monografia sull'artista che avrebbe visto la luce proprio quell'anno⁷⁹. Tornerò sul punto tra poco.

Ora occorre ricordare che, nel pubblicare il dipinto, Giulio Bora aveva immaginato che la tela dovesse originariamente trovare posto sull'altare maggiore della chiesa, rivolta verso l'aula pubblica: il posto insomma occupato oggi, e fin dal 1626, dalla *Risurrezione* del Cerano. Secondo l'ipotesi dello studioso, la pala di Antonio, destinata a essere montata nel tramezzo a chiudere la finestra di comunicazione con l'aula monastica, sarebbe stata sostituita, per il mutare dei gusti, dal dipinto di Cerano e ricollocata su un altare laterale. Nella sistemazione originale, il dipinto di Antonio sarebbe dunque stato affiancato dai due *Angeli reggi-cortina*, affrescati da Aurelio Luini

⁷⁵ Pinacoteca Ambrosiana, inv. 976-977. L'attribuzione, cui erano giunti anche CIRILLO, GODI 1982, pp. 28-29, è accolta dallo stesso G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 182; in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, pp. 165-167, nn. 243-244, con una proposta di cronologia all'ottavo decennio del Cinquecento. Di diverso avviso è L. Tosi (in *Bernardino. Itinerari* 2014, pp. 83, 88) che ritiene gli *Angeli* eseguiti in concomitanza con la presenza certa dell'artista in chiesa nel 1557 quando Aurelio data gli affreschi nella cappella di San Carlo; da qui si ricavano anche le notizie sullo strappo degli affreschi, operato da Giuseppe Arrigoni. Ma sul problema della cronologia si veda oltre nel testo.

⁷⁶ Lo spostamento in favore di Antonio per gli affreschi di Meda (che riguarda ovviamente anche il disegno con il *Cristo deposto* dell'Ambrosiana) è in GODI 1975, p. 68 (ribadito in CIRILLO, GODI 1978, p. 42; 1982, p. 28); la nuova attribuzione è presto condivisa da TANZI 1981, p. 68, nota 3, dallo stesso G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 182, e da F. Frangi, in *Pittura* 1993, pp. 272-273.

⁷⁷ G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 317-321, nn. 318. I fogli presentano diversi stadi della messa a punto dell'immagine. Il disegno della Galleria Nazionale di Praga, inv. K 57570, 147 × 117, penna, mostra un'idea compositiva poi abbandonata: dietro al corpo di Cristo, già nella posizione che assumerà nell'affresco, compare qui anche la Vergine; pare di intravedere inoltre, alle spalle delle figure, la base della croce: la scena sembra dunque presentare un'ambientazione differente da quella un poco insolita, in interno, che sarà tradotta su muro. Il foglio del Museo Regionale di Teplice, inv. CA 531, 163 × 122 mm, è invece uno schizzo, piuttosto rapido, che registra una prima idea per la soluzione con i soli Giuseppe di Arimatea e San Giovanni, quest'ultimo ancora molto diverso – e più parmigianinesco – rispetto a come sarà affrescato. Il terzo foglio infine (Praga, Galleria Nazionale, inv. K 31384, 252 × 202 mm, matita nera, quadrettato) è una sorta di copia in controparte, estremamente fedele, dello studio per il *Cristo deposto* dell'Ambrosiana (a sua volta quadrettato): la figura, che assume ora l'orientamento che avrà sul muro, presenta uno studio di luci meno ricco e un po' più fermo rispetto al mobilissimo foglio milanese. Per questa ragione, Giulio Bora ritiene il disegno una copia del modello conservato all'Ambrosiana: non discende di certo dalla pittura per l'assenza del perizoma; l'autografia è invece sostenuta da Marco TANZI 1996c, p. 145, nota 2. Mi pare, in ogni caso, verosimile immaginare che il disegno sia stato elaborato all'interno della bottega per "ribaltare" il modello approntato in vista di una sua traduzione pittorica.

⁷⁸ BORA 1977b, pp. 59-60, tav. 37 (anche BORA 1977a, p. 68). Lo studioso trascrive così la firma, oggi pressoché illeggibile, collocata sulla roccia su cui posa il ginocchio San Vittore: ANTONI CAMPI CREMON.S.

⁷⁹ Uno degli scatti in cui si intravede il dipinto di Antonio è anche pubblicato nel volume: BELTRAMI 1911, p. 452. Una foto si conserva al Civico Archivio Fotografico di Milano – Raccolta Beltrami, n. RLB 00547: L. Tosi, in *Bernardino. Itinerari* 2014, p. 82.

sul tramezzo ai lati dell'apertura centrale: la sostituzione della pala sull'altare avrebbe poi comportato, a causa delle maggiori dimensioni della tela di Cerano, l'occultamento degli *Angeli*.

A sostegno della propria ipotesi, lo studioso produce anche un fotomontaggio che dovrebbe restituire la sistemazione originale della parete e dimostrare la coerenza dell'insieme e la compatibilità delle misure⁸⁰. Anche in virtù della ricostruzione fotografica – pubblicata peraltro su «Paragone» senza che la didascalia dichiarasse a primo sguardo la natura artificiale dell'immagine –, l'ipotesi dello studioso è accolta senza discussione da quanti – pochi – nei decenni successivi si sono occupati del dipinto: passa, come dire, in giudicato⁸¹.

Eppure, la soluzione prospettata da Bora si scontra con difficoltà non trascurabili, tanto di ordine iconografico quanto di ordine liturgico. Sul primo fronte, occorrerà rilevare come la tela di Antonio – una *Madonna con il bambino e Santi*, una sorta di *Sacra conversazione* ambientata all'aperto – risulti del tutto incoerente rispetto agli affreschi realizzati sul tramezzo. Sulla parete sono infatti raffigurati episodi relativi alla Passione di Cristo: le *Marie*, a sinistra, il *Cristo deposto* a destra. Coerenza iconografica vorrebbe che anche la pala sull'altare, destinata a completare il dispositivo significativo del tramezzo, abbia quantomeno un soggetto cristologico; come infatti accadrà con il dipinto di Cerano, certamente commissionato per quella destinazione: una *Resurrezione*, perfetto compimento delle scene di *Pietà* ai lati.

Sul fronte degli spazi liturgici poi, il tipo di chiesa a doppia aula come quella di San Vittore prevede, almeno fino alla fine dell'ottavo decennio, una apertura nella parete di tramezzo sopra l'altare: le monache potevano così assistere dagli spazi dell'aula interna alla celebrazione della messa. Solo più tardi, quando il rigore borromaico impone una decisa stretta alle condizioni di chiusura, si avverte l'esigenza di schermare la finestra con dipinti. Gli esempi significativi si pescano facilmente nella storia stessa di Antonio: sarà infatti proprio lui a provvedere in ben due casi – in San Maurizio al Monastero maggiore (1579) e in San Paolo Converso (1580), le due chiese conventuali tipologicamente più prossime a quella di San Vittore⁸² – alla realizzazione delle pale per l'altare maggiore destinate a chiudere l'apertura tra spazio pubblico e spazio claustrale. E non ci sono ragioni per pensare che a Meda le cose siano andate diversamente: ipotizzare che il dipinto di Antonio fosse destinato all'altar maggiore implicherebbe una collocazione cronologica almeno dentro l'ottavo decennio, insostenibile sul piano dello stile⁸³. Peraltro, dai resoconti delle visite pastorali sembra di poter arguire che in San Vittore, ancora alla metà degli anni Ottanta, la situazione fosse immutata e la finestra sopra l'altare ancora aperta, incorniciata dai due *Angeli* di Aurelio: nessun riferimento allude alla presenza di una pala al centro del tramezzo. All'esigenza di schermare la vista dell'aula delle monache si provvede se mai con «ferrate», «ante» e «cortine»⁸⁴.

⁸⁰ BORA 1977b, tav. 38. Alla nota 22 è chiarito che l'immagine è un fotomontaggio.

⁸¹ Si fa cenno al dipinto, senza mettere in discussione la ricostruzione proposta da Bora, in CIRILLO, GODI 1978, p. 42; 1982, p. 28; FRANGI 1993, p. 44; F. Frangi, in *Pittura* 1993, p. 273 (qui è anche una rara riproduzione, in bianco e nero, della tela); L. Tosi, in *Bernardino. Itinerari* 2014, p. 88.

⁸² Docc. 270, 280.

⁸³ Così per esempio G. Bora, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, p. 165.

⁸⁴ Nel 1583, per esempio, le ordinazioni vescovili prescrivono che «fra un mese si facino mettere le due ferrate ordinate alla finestra del Altare per la quale le Monache vedono l'elevatione del Sant'mo sacramento, et si miri il restante spacio conforme all'Instrutione della fabrica, et detta finestra fori dalle hore delli officii si tenghi sempre serrata, con ante et chiave, che a questo effetto se li metteranno dalla parte di dentro, la quale chiave resti possesso all'Abbat.a. L'altare nella chiesa interiore si alonghi di tanto d'ogni parte che avanzi la longhezza di detta finestra almeno per quatro onze per parte» (ASDMi, sez. XII.Ordini religiosi e congregazioni, vol. 174, San Vittore a Meda, fasc. 1, secc. XVI-XVIII – Visite e decreti). Ancora nel 1585 un promemoria per le monache invita a «che el detto coro sia polito et che non sia buso alchuno che possi guardar in chiesa di fori et che la cortina della ferratta sopra l'altare sia di tal modo accontata che il sacerdote che celebri non possi vider le persone di dentro» (*ibidem*. Il documento manoscritto riporta in intestazione «Ricordi per quelle moniche quale hano da esser visitate. Ritrovati nel Mon. Di S. V.e in cella di D. Ma... 13 ottobre 1585»: dovrebbe trattarsi di una sorta di promemoria, distribuito alle monache in previsione di una visita episcopale e destinato probabilmente a una circolazione solo interna al monastero; qualcosa però deve essere andato storto).

C'è il rischio, insomma, che solo nel terzo decennio del Seicento, quando la pala di Cerano giunge in chiesa, l'altare maggiore dell'aula pubblica sia stato dotato di un dipinto. Se la tela di Antonio non stava al centro del tramezzo, però, si pone il problema di ricostruirne l'originale destinazione. Qualche indicazione si può forse ricavare dal gruppo dei Santi riuniti ai piedi del trono della Vergine. Inginocchiato, sul primo piano, sta San Vittore, il Santo titolare della chiesa. A destra, Santa Caterina, in piedi, sorregge il Bambino, impegnato a impartire una benedizione quasi giocosa a Vittore. A sinistra, un Santo vescovo di non facile identificazione rivolge il suo sguardo verso l'osservatore. Dietro a quest'ultimo, però, stanno due ulteriori figure di giovani, parzialmente immerse nell'ombra; il primo, proprio accanto al Santo vescovo, pare reggere in mano un rametto dalle foglie verdi. Considerato il luogo, credo possa trattarsi dei Santi Aimo e Vermondo Corio, conti di Turbigo, fondatori, tra storia e leggenda, del complesso monastico di San Vittore. Questa la loro vicenda agiografica: durante una battuta di caccia sono assaliti da un branco di cinghiali; per salvare la pelle, cercano rifugio arrampicandosi su un lauro: un albero le cui foglie sono certamente compatibili con quelle esibite da uno dei due giovani. Quando ormai i cinghiali, scavando le radici, stanno per abbattere la pianta, un intervento divino disperde il branco. I fratelli, in ottemperanza del voto rivolto alla Vergine nel momento del bisogno, fondano sul luogo del miracolo il monastero intitolato a San Vittore. Se davvero i due giovani sono Aimo e Vermondo, troverebbe anche giustificazione il massiccio tronco che, in maniera un poco inusuale, fa quasi da schienale al trono della Vergine: se ne intravedono le fronde più basse, negli angoli superiori della tela.

Alla luce di questo possibile scioglimento iconografico, varrà la pena ricordare che un altare dedicato ai due Santi locali è attestato in San Vittore da tutte le più antiche descrizioni della chiesa⁸⁵: sta nella terza cappella sul fianco sinistro dall'ingresso, dove il dipinto si conservava al momento della più antica testimonianza a noi nota, quando è fotografato da Bassani, nel 1911. In gloria al rasoio di Occam, sarà allora da prendere in considerazione l'idea che proprio quella sia, fin dall'inizio, la destinazione della tela. Nel caso, il dipinto di Antonio sarebbe andato in un certo senso a completare – in parte coprendola, certamente aggiornandone il gusto a un livello ben più alto di qualità – la decorazione ad affresco della cappella: l'integrazione non è così infelice, considerato il protagonismo arboreo che connota l'una e l'altra⁸⁶. Ma se anche non si volesse accogliere la soluzione prospettata, non mancano le possibili destinazioni alternative. Del complesso di San Vittore facevano parte infatti almeno altre due piccole chiese o oratori, distrutti a inizio Ottocento quando il convento è trasformato in villa: la prima, anticamente intitolata a San Vittore e in seguito al Crocefisso dopo la costruzione della chiesa nuova, era considerata l'edificio originario, eretto da Aimo e Vermondo in obbedienza al voto; la seconda, adiacente e dedicata proprio ai fratelli di Turbigo, ne conservava le spoglie fino alla solenne traslazione orchestrata da Federico Borromeo nel 1626, quando le reliquie sono trasportate sotto l'altare maggiore di San Vittore, visibili, mediante grate, tanto dalle monache quanto, soprattutto, dai fedeli: entrambe sono destinazioni plausibili per il dipinto di Antonio. Per non dire che poco si conosce della sistemazione della chiesa claustrale, dove però, sembra di capire, non erano previsti altari laterali.

Qualche cosa si può ancora aggiungere sul problema della committenza: chi, insomma, ha chiamato a Meda Antonio Campi. Una buona pista porta in direzione della famiglia di Nicolò Secco, Capitano di giustizia, uomo potente della Milano di Ferrante Gonzaga, committente di Bernardino Campi e implicato, come si è già visto, anche nei lavori di Palazzo della Loggia a

⁸⁵ LODI 1629, pp. 22-23 (è da segnalare, di contro all'ipotesi che si sta sostenendo, che sono qui ricordati gli affreschi nella cappella ma nessuna pala sull'altare: «è da eccellente mano dipinto sul muro il miracolo, quando furono dall'impeto, e furia de cinghiali preservati»). Ma si vedano anche le due descrizioni manoscritte della chiesa, databili tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo, conservate in ASDMi, sez. XII.Ordini religiosi e congregazioni, vol. 174, San Vittore a Meda, fasc. 1, secc. XVI-XVIII – Visite e decreti; nella seconda, collocabile al 1703 (la data si ricava da un elenco delle reliquie, certamente redatto dalla stessa mano e verosimilmente nella stessa occasione), compare anche il nome di un «Campus» per gli affreschi sul tramezzo.

⁸⁶ Per un'ipotesi sulla decorazione ad affresco della cappella, con la raffigurazione del *Miracolo dei Santi Aimo e Vermondo salvati dai cinghiali*: BORA 1992, pp. 163-166, figg 5-8, dove, a partire dal ritrovamento di un disegno preparatorio al Castello Sforzesco, si ipotizza che le pitture siano state eseguite da una suora del convento.

Brescia. Che la famiglia dei Secco da Caravaggio avesse rapporti con il monastero di Meda era stato già messo in luce da Luca Tosi in occasione della mostra luinesca del 2014: Lucrezia Secco, sorella di un Nicolò di Giovanni Fermo, cugino e omonimo del Capitano di giustizia, è badessa del convento nel 1557; e lo stemma della famiglia compare affrescato due volte nella cappella della Trinità (la seconda a destra, oggi dedicata a San Carlo Borromeo), decorata proprio quell'anno da Aurelio Luini⁸⁷.

Si può stringere ulteriormente, però, sul coinvolgimento della famiglia Secco nelle vicende di San Vittore. Nel 1554, infatti, il monastero ottiene con bolla papale di Giulio III la conferma di un vecchio privilegio secondo il quale spetta proprio alle consorelle la nomina del parroco della parrocchiale di Meda, sottratta all'autorità vescovile. Per celebrare l'evento, in Santa Maria nascente – questa l'intitolazione della parrocchiale – è apposta una targa che recita così: PAROCHIALEM HANC ECCLESIAM, AB HYPPOLITO CARD. ESTEN. SACRIS VIRGINIBUS SANCTI VICTORIS AD PRECES NICOLAI SICCI IVSTITIAE PRAEFECTI CONCESSAM IVLIVS III PONTIF. MAX. TEMPLO COENOBII PERPETVO VNIVIT ANN. MDLIII⁸⁸. Le «preghiere» spese da Nicolò per assicurare al monastero il privilegio dichiarano indubitabilmente il suo coinvolgimento: diventerebbe così un po' più chiaro perché nella campagna di rinnovamento della chiesa avviata nel sesto decennio, accanto ad Aurelio Luini che poteva vantare una lunga consuetudine familiare con il luogo, è coinvolto anche Antonio.

Le ipotesi sulla committenza possono fornire un'indicazione di massima, tutta da verificare sul piano dello stile, per orientare la cronologia dei lavori del cremonese che finirebbero per diventare un tassello in una complessiva campagna decorativa che trasforma l'aspetto della chiesa durante gli anni Cinquanta: la data 1557 apposta da Aurelio nella cappella della Trinità garantisce che si lavora in San Vittore in quegli anni⁸⁹.

Il problema è facile per quanto riguarda la tela con la *Madonna con il Bambino e Santi*. Proprio la data 1554 del coinvolgimento di Secco potrebbe funzionare assai bene, infatti, con i dati di stile che si ricavano dall'opera⁹⁰. Di certo la forte temperatura parmigianinesca, che informa anche la bella invenzione compositiva con il Bambino che sembra passare di mano tra la madre e Santa Caterina, non permette di allontanare troppo il dipinto dalla stagione delle xilografie, chiusa, a stare ai fogli datati, nel 1553: una simile totalizzante prossimità ai modelli del Mazzola non si ripete più nella storia del pittore e difficilmente si potrebbe trovare una collocazione per il dipinto nella stagione che si inaugura con il dipinto di San Celso del 1560.

Per cercare di stringere i riferimenti, si potrà rilevare che i due Santi sul primo piano trovano confronti puntuali, pur nella difficoltà di accostare tecniche diverse, con la xilografia del *Muzio Scevola*: la Caterina incoronata riproduce posa e elegantissimo profilo perduto che appartengono nella stampa a Muzio; il Vittore inginocchiato traduce in pittura, con una certa precisione, una delle pose alternative che Antonio aveva sperimentato per la medesima figura dell'eroe romano sul foglio di studi degli Uffizi⁹¹: non è la soluzione poi tradotta ad intaglio ma attesta che le due composizioni sono costruite con i medesimi materiali. Il *Muzio Scevola* non è purtroppo datato, ma i confronti più

⁸⁷ Questo Nicolò, nato nel 1513 e morto a 45 anni, in un testamento del 1552 lascia 10 scudi all'anno per la sorella Lucrezia, in quel momento monaca a Meda: L. Tosi, in *Bernardino. Itinerari* 2014, pp. 82-83, 86-87. Due esponenti della famiglia («Felice Secca» e «Catarina Secca») saranno presenti in San Vittore ancora in un elenco delle monache stilato il 21 ottobre 1591: ASDMi, sez. XII.Ordini religiosi e congregazioni, vol. 174, San Vittore a Meda, fasc. 1, secc. XVI-XVIII – Visite e decreti.

⁸⁸ La lapide è anche trascritta in LODI 1629, p. 11.

⁸⁹ A un momento un poco successivo dovrebbe appartenere invece la decorazione della prima cappella a destra, dedicata ai Santi Pietro e Paolo, secondo l'ipotesi di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa che hanno proposto il nome di Giovanni da Monte e una cronologia intorno alla metà del settimo decennio: *Block notes* 2010, p. 248; L. Tosi, in *Bernardino. Itinerari* 2014, pp. 84, 88.

⁹⁰ A una data negli anni Cinquanta, non lontana dalla stagione più parmigianinesca di Giulio Campi, pensava Giulio Bora al momento della scoperta del dipinto. In seguito nessuno ha più affrontato direttamente il problema della cronologia della tela, assumendo implicitamente che la realizzazione del dipinto dovesse essere contingente a quella degli affreschi (e quindi post-datata all'ottavo decennio): i riferimenti bibliografici sono alla nota 74.

⁹¹ Per disegno e stampa si veda al *Capitolo II.3*.

stringenti si montano con il chiaroscuro del *Giudizio di Salomone* del 1553, la più tarda tra le xilografie note, e in generale il gruppo delle stampe si scala tutto in un arco cronologico compresso: difficile immaginare che il *Muzio* possa distanziarsi di molto. Si può aggiungere tra l'altro che il calzare di San Vittore è del tutto identico a quello di *Traiano* nella tela bresciana, prelevato, come già ricordato, dalla *Deposizione* di Salviati a Venezia. L'espressività caricata dei presunti Aimo e Vermondo sembra invece già puntare in direzione di opere come il *San Pietro* di Segovia o gli affreschi nella sala superiore di Torre Pallavicina, dentro ormai alla seconda metà del decennio⁹². Con una data intorno alla metà degli anni Cinquanta, la tela diventerebbe l'unica opera firmata in autonomia da Antonio in questo decennio e uno dei vertici, a dispetto delle disastrose condizioni conservative, della giovinezza dell'artista, con una freschezza e una felicità di invenzione che raramente si ritrova nel seguito del percorso.

Il problema è ben più complesso per gli affreschi sul tramezzo. La cronologia «intorno al 1555» proposta da Bora nel 1971 – li credeva però in quel momento opera di Giulio – è stata abbandonata dopo lo spostamento attributivo in favore di Antonio: Cirillo e Godi li pensano infatti come opera dell'ottavo decennio, in virtù di pretesi rapporti «probanti» con l'affresco della *Cena in casa di Simone* di San Sigismondo, datato 1577. Questa collocazione tarda è stata poi accolta dalla critica, con lievi oscillazioni, fino a tempi recenti: sono Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, con il parere concorde di Marco Tanzi, nel 2014, a proporre di riportare i lavori agli anni Cinquanta⁹³.

La datazione anticipata è certamente da preferire. A spingere in questa direzione è in primo luogo, ancora una volta, l'intonazione parmigianinesca che connota il gruppo delle *Marie* e, in maniera anche più evidente, il disegno preparatorio relativo. Un certo stacco si avverte senz'altro rispetto ai fogli che studiano il corpo possente di *Cristo deposto*, lo stacco che spingeva Bora a dividere i fogli tra i due fratelli: ma a venire avanti qui non sono pretese ricerche di naturalismo – questo l'equivoco che ha accompagnato la collocazione tarda degli affreschi – quanto piuttosto un «estremismo plastico», nutrito di riferimenti romani, ma riletto alla luce di una verità ottica tutta di superficie: un dato che caratterizza proprio le opere della seconda metà degli anni Cinquanta, fino all'apice di «“romanismo” che, come si sa, sempre versa in naturalismo, sia pur subiettivo» della *Resurrezione* di San Celso; e i confronti più convincenti si montano in definitiva con qualcuna delle divinità – il *Nettuno* o il *Vulcano*, per esempio – di casa Pallavicina⁹⁴.

Gli stessi fogli relativi al *Cristo deposto*, che non rinunciano alla ricercata eleganza della posa serpentinata, sono assai diversi, per tecnica e stile, da quelli “dal naturale” che caratterizzano la produzione grafica dell'artista solo a partire dalla metà degli anni Sessanta. La stessa resa delle ombre sull'incarnato non ha qui il senso di indagare una coerente ambientazione luministica, in notturna o a lume artificiale, ma quello di fare meglio risaltare l'epidermide muscolare del corpo.

In favore di una datazione all'ottavo decennio sono stati proposti a più riprese confronti con i volti, caricati al limite del grottesco, della *Cena in casa di Simone* di San Sigismondo; ma la tendenza a connotare le fisionomie con un'espressività survoltata non è un'esclusiva degli anni

⁹² Per il *San Pietro* della cattedrale di Segovia, la cui presenza in Spagna in antico è attestata da una copia in loco (ad opera di Cristóbal Pedril nella chiesa di San Millán): TANZI 1991d, pp. 37-39; 2005, pp. 130-132, figg. 13-16; 2008, p. 9, fig. 6, cui rimando per un inquadramento stilistico del dipinto; lo studioso propende da ultimo per una cronologia alla metà del sesto decennio, che mi pare condivisibile (per completezza è da ricordare anche la presenza della tela a un'infelice mostra ad Alaquàs sui rapporti Cremona-Spagna: M. Marubbi, in *Realismo* 2007, pp. 148-149, n. 18).

⁹³ La datazione all'ottavo decennio, proposta per la prima volta da Giovanni GODI (1975, p. 68; ribadita in CIRILLO, GODI 1978, p. 42; 1982, p. 28) è stata poi accolta da quanti si sono occupati degli affreschi a partire dallo stesso Giulio Bora in *I Campi* 1985, p. 182, e ancora in *I Segni* 1997, p. 317, con lieve anticipazione: «verso la fine degli anni Sessanta»; ma si vedano anche TANZI 1992, p. 79; 2004a, p. 26; 2008, p. 32; FRANGI 1993, p. 44; F. Frangi, in *Pittura* 1993, pp. 272-273. Il ritorno agli anni Cinquanta è suggerito da AGOSTI, STOPPA 2014, p. 298 (parere riportato anche da L. Tosi, in *Bernardino. Itinerari* 2014, p. 84).

⁹⁴ Le citazioni sono prese da LONGHI 1928-1929, p. 125. Sostanzialmente accurata mi pare, insomma, la lettura stilistica che degli affreschi aveva offerto Bora al momento della prima pubblicazione delle pitture, dove erano rilevati tanto il «gusto accentuatamente parmigianinesco» delle *Marie* quanto il peso, per il «Cristo di stampo michelangiolesco» dei modelli dei «“romanisti” fiamminghi e soprattutto dello Heemskerck» (BORA 1971, pp. 31-32).

Settanta. Anzi, è un carattere che emerge proprio nella seconda metà degli anni Cinquanta, anche sull'onda dello studio di modelli classici come il *Laocoonte*, e accostamenti appropriati per i volti di Meda si montano con facilità con opere di questi anni: dalle divinità della sala superiore a Torre Pallavicina, al *San Pietro* di Segovia, fino al *San Girolamo* Altomani del 1563 o alle sculture lignee dei *Santi Pietro e Paolo* nell'ancona per San Pietro al Po o a quelle in stucco della navata di San Sigismondo.

Solo a margine si può rilevare che il motivo architettonico del soffitto a cassettoni trova riscontro con alcuni fogli campeschi dalla cronologia assai alta: sono da collegare infatti agli apparati allestiti per l'ingresso a Cremona di Filippo II nel 1549⁹⁵. Vale la pena aggiungere ancora che un elemento in favore di una collocazione cronologica alta delle pitture di Meda, con solo valore indiziale, si può ricavare da un foglio a matita nera di Praga: presenta sul *recto* un modello quadrettato per *Apollo con il carro del sole* affrescato sulla volta della sala al piano inferiore a Torre Pallavicina; sul *verso* studi per una mano destra e un busto virile che potrebbero essere in rapporto con il *Cristo deposto* di Meda: in particolare la mano corrisponde abbastanza da vicino a quella che sarà dipinta in San Vittore⁹⁶. Infine bisognerà notare che i pensieri elaborati da Antonio per impaginare il suo *Cristo deposto* sembrano aver contato molto per ispirare alcune opere giovanili del fratello Vincenzo, dalla *Deposizione* ai Santi Siro e Sepolcro a quella di Bordolano, entrambe datate abitualmente durante gli anni Sessanta: è un rapporto che si spiegherebbe a fatica se gli affreschi di Meda dovessero cadere davvero dopo il 1570⁹⁷.

PALAZZO MAGGI, CADIGNANO

⁹⁵ Per uno sguardo d'insieme sui disegni legati agli apparati del 1549: G. Bora, in *I Segni* 1997, pp. 264-265, nn. 89-90, dove lo studioso torna sui propri passi rispetto alla possibilità di riferire due fogli del gruppo (quello di Milano, già Vallardi, al Castello Sforzesco, Gabinetto Civico dei Disegni e delle Stampe, inv. Scuola B44, 224 x 175 mm, penna (*recto*), matita rossa (*verso*); e quello di Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1932.294, 283 x 257 mm, penna e inchiostro acquerellato bruno, giunto per lascito di Charles Loeser: MONGAN, SACHS 1946, I, p. 59, n. 78; II, fig. 66) alla mano di Antonio, come proposto in BORA 1977b, p. 58, tavv. 32-33 (lo spostamento attributivo era stato rifiutato da CIRILLO, GODI 1978, p. 66). Il foglio del Castello presenta sul *verso* studi per una figura abbigliata all'antica a matita rossa, con una condotta molto boccaccinesca che non trova riscontri nella produzione di Antonio.

⁹⁶ Si veda alla nota 42 per i dati del disegno. G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 312-313, n. 125, proponeva invece di legare lo studio di busto alla decorazione in stucco del camino della sala superiore di Torre Pallavicina; mancano però riscontri puntuali.

⁹⁷ L'accostamento del disegno per il *Cristo deposto* dell'Ambrosiana con la *Deposizione* firmata di Vincenzo a Bordolano (pubblicata su «Paragone» da PUERARI 1953 che rileva «la consuetudine di muovere con sensibile evidenza ottica la forma, che risale ad Antonio Campi») è già in BORA 1971, p. 32 (anche G. Bora, in *I Segni* 1997, p. 317), ed è ripreso da GODI 1975, pp. 70-73; quest'ultimo si spinge addirittura a suggerire che il foglio milanese, dove il Cristo appare ribaltato rispetto all'affresco di Meda e corrisponde invece alla tela di Vincenzo, possa essere un'esercitazione del fratello minore a partire dall'invenzione di Antonio (nell'occasione, tra l'altro, lo studioso pubblica anche una replica probabilmente autografa del dipinto di Vincenzo, conservata a Vidalenzo). Per la *Deposizione* della chiesa di San Siro e del Santo Sepolcro a Cremona e per il relativo *corpus* grafico: F. Paliaga, in *I Segni* 1997, pp. 308-309, n. 121; M. Zlatohlavek, in *I Segni* 1997, pp. 310-311, n. 122-124. Mi chiedo peraltro se quest'ultimo dipinto non possa essere un poco anticipato rispetto a quanto abitualmente si ripete: i riferimenti più stringenti nella produzione dei fratelli, i cui modelli risultano a questa altezza ancora decisivi per Vincenzo (fino al punto che il progetto grafico per il dipinto è attribuito a Giulio stesso a partire da G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 289-290, n. 2.6.20), si ritrovano, per quanto riguarda Antonio, negli affreschi di Meda e per Giulio nella *Crocifissione* Taverna del 1560. Sarà poi da rilevare che Vincenzo deve essere nato entro il 1536, anno di morte di suo padre Galeazzo: a metà degli anni Sessanta aveva circa trent'anni, un'età assai avanzata per quella che dovrebbe essere una delle sue prime opere. Giorgio VASARI (1550 e 1568, IV, p. 426) registra Vincenzo come un «giovane d'ottima aspettazione» nella seconda edizione delle *Vite* del 1568; ma non si può dimenticare, di contro, che già nel 1563 Vincenzo, buona le testimonianza del fratello (CAMPO 1585, pp. xlv-xlv), aveva realizzato il ritratto di Rodolfo ed Ernesto, i figli dell'imperatore di passaggio a Cremona in compagnia del cardinale Otto Truchsess: non il tipico incarico di un debuttante.

Sono poche le notizie certe che si riesce a mettere insieme intorno alla decorazione di Palazzo Maggi a Cadignano⁹⁸. Dovrebbe essere Giovanni Maria Maggi, esponente di uno dei tanti rami della famiglia aristocratica bresciana, a commissionare ai Campi le pitture in due ambienti dell'edificio. La sua vita per sommi capi: figlio di Giacomo – che risulta però già morto nel 1520 – è ammesso al Consiglio Generale di Brescia nel 1529 ed è sposato con una Chiara Coradelli; i tre figli (Giuseppe, Orazio, Alfonso) procederanno alla divisione patrimoniale nel 1571, quando il padre però è ancora vivo (risulterà certamente defunto solo nel 1591): l'erede del palazzo di Cadignano è il primogenito Giacomo; ma a quelle date, l'attività dei Campi è già storia passata⁹⁹. Molto oltre non si riesce ad andare: gli affondi tentati in archivio si sono rivelati infruttuosi¹⁰⁰.

Tre sono gli ambienti decorati nel palazzo¹⁰¹. Il salone principale, occupato su una delle pareti da un imponente camino in marmo, prevede una complessa partitura decorativa che, a partire dai muri, si sviluppa su fino alla volta dove trovano posto scene allegoriche varie e una complessa raffigurazione di ordine astrologico. Spetta a Lattanzio Gambara, cui già le fonti antiche riferivano un'attività nel palazzo, la responsabilità degli affreschi sulle pareti: massicce coppie di telamoni dipinti incorniciano figure allegoriche (il *Tempo*, la *Fama*, e uno *Stemma di Casa Maggi in gloria*) cui fanno da sfondo aperture prospettiche di paese che coinvolgono anche, in un gioco illusionistico tra piastrelle reali e piastrelle dipinte, la fuga del pavimento¹⁰². Più complesso sul versante attributivo è invece il discorso per la parte superiore del salone dove, come si è accorta per prima Maria Luisa Ferrari, entrano in gioco maestranze di minore qualità, non distanti forse da Luca Mombello¹⁰³. Le cadute di colore sulla volta permettono peraltro di scorgere uno strato sottostante di pittura: si intravedono i piedi di una figura di notevolissime proporzioni. È possibile che si trattasse della campagna originaria, poi sostituita, ancora nel Cinquecento, con la figurazione astrologica attuale.

L'attività dei Campi si rileva invece negli affreschi sulle volte di due stanzini di minori dimensioni, comunicanti con il salone centrale: è evidente in ogni caso il carattere unitario dell'intero progetto decorativo sulle tre sale, come dimostra l'omogeneità delle partiture in

⁹⁸ Il palazzo è sottoposto a notifica fin dal 1923 per interessamento di Giorgio Nicodemi e Teodoro Lechi, anche per impedire lo strappo degli affreschi cui vorrebbe ricorrere il proprietario Leandro Scanzi. Gli allarmi sulle condizioni della decorazione, sullo stato di abbandono degli ambienti, adibiti a granaio e sprovvisti di infissi, e su progetti di strappo delle pitture si susseguono fino a quando nel 1986 il palazzo è acquistato da Angelo Tiefenthaler. L'attuale proprietà provvede nel 1988 a un restauro dell'edificio e delle decorazioni ad opera di Anna Frassine. Le notizie si ricavano dal faldone dedicato all'edificio presso l'Archivio Monumenti della Soprintendenza di Brescia.

⁹⁹ Le notizie sui Maggi di Cadignano si ricavano da GUERRINI 1937-1939, pp. 42-57. Il ramo della famiglia dovrebbe essere quello che possiede in Brescia il Palazzo Maggi Cigola Fenaroli, su cui: C. Guarneri in *Palazzi* 2016, pp. 279-280.

¹⁰⁰ Diverse carte sulla famiglia si trovano tra le filze del notaio Alfonso Savaresi di Modena all'Archivio di Stato di Brescia. Tra i documenti conservati all'Archivio di Stato di Brescia mancano però proprio gli atti rogati tra il 1555 e il 1560.

¹⁰¹ Sul palazzo e sulle decorazioni nel complesso si possono vedere le schede di LECHI 1974b, pp. 340-347, che riferisce ancora però l'intera decorazione al solo Lattanzio Gambara, e P.V. Begni Redona, in *Pittura* 1986, pp. 242-243 (da cui si ricavano ulteriori menzioni bibliografiche). La migliore lettura è però quella di TANZI 1991b, p. 28, che pone l'accento sulle conseguenze che la commissione condivisa Lattanzio-Campi ha sul seguito del percorso di Gambara. Sviluppando l'intuizione dello studioso, mi domando se la decorazione eseguita da Lattanzio in Palazzo Galanti, che dovrebbe seguire di poco l'impresa di Cadignano e che sembra palesare sulla volta un'attenzione a soluzioni decorative di matrice primaticcesca come non accade altrove nel percorso del pittore, non possa risentire del rinnovato contatto con i Campi, impegnati in quel momento a meditare sul linguaggio del bolognese.

¹⁰² PAGLIA 1692-1694, p. 111, registra a Cadignano «nel Palazzo dei SS.ri Maggi una Sala tutta dipinta da Lattanzio Gambara»; NICOLINI CRISTIANI 1807, p. 109. Il riferimento a Lattanzio è accolto ancora in BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 100-108.

¹⁰³ FERRARI 1974c, p. 320, nota 21; la studiosa, che pure ritiene le pitture dei camerini opera di Lattanzio, discute gli affreschi che le paiono «fresche memorie di Giulio Campi, della sua tavolozza brillante nella *Pentecoste* sulla navata di San Sigismondo»: non solo intravede dunque la matrice campesca, ma orienta gli affreschi su una cronologia tuttora condivisibile.

stucco¹⁰⁴. I due ambienti presentano uno schema decorativo quasi identico: un campo quadrato centrale attorno a cui si dispongono quattro campi di forma trapezoidale; è leggermente diversa solo la forma delle sobrie cornici in stucco, con motivi ornamentali a ovuli o greche che compartiscono le scene: nello stanzino est sono presenti anche testine agli angoli del riquadro centrale¹⁰⁵.

Complessa risulta anche la decifrazione iconografica delle pitture, giocate, tra mito classico e allegoria, secondo un programma la cui chiave ancora sfugge: diversi sono gli interrogativi aperti e resta la sensazione di non avere ancora compreso il senso complessivo della decorazione attraverso i diversi ambienti. Nello stanzino a ovest, il riquadro centrale è occupato dalle *Parche*, ritagliate in scorcio prospettico contro un cielo nuvoloso: due sono assise in eleganti troni dorati (Cloto e Atropo, con le cesoie in mano), la terza (Lachesi, con il fuso) in piedi, incede con movimento impetuoso e sembra quasi precipitare verso l'osservatore. Intorno, in tre dei comparti trapezoidali, stanno raffigurazioni delle *Virtù teologali*, facilmente riconoscibili per colori e attributi: *Fede*, in bianco, con calice e patena; *Speranza*, in verde, con l'ancora; *Carità*, in rosso, colta nell'atto di depositare una moneta nella ciotola di una questuante. Le tre figure sono però accompagnate anche da un ulteriore attributo e da un animale che associano a ciascuna, in una sorta di iper-semantizzazione simbolica, ulteriori riferimenti a virtù. Accanto a *Fede*, per esempio, un cagnolino regge uno specchio con la cornice in forma di serpente dove, acutezza ottica e sottolineatura ironica insieme, si riflette il muso della bestiola: l'animale è riferimento probabile a "Fedeltà", specchio e serpente sono attributi tipici di "Prudenza". *Speranza* è invece poggiata a una colonna, simbolo canonico di "Fortezza", ed è accompagnata da un liocorno, spesso associato a "Temperanza". *Carità*, infine, siede su due volumi ("Giustizia"?); alle sue spalle compare il pellicano, impegnato a ferirsi il petto per nutrire i figli: una delle più diffuse raffigurazioni allegoriche del sacrificio di Cristo. Problematico è invece il quarto spazio dove una figura di giovane alato con in mano quella che parrebbe una fiaccola spenta (un angelo? un genio?) avanza verso un uomo seduto e apparentemente addormentato, la testa piegata sulle ginocchia, davanti a una quinta rocciosa da cui sgorga anche una cascatella. La scena è stata spesso identificata con *Elia e l'angelo* con cui presenta in effetti assonanze iconografiche; ma l'assenza degli attributi tipici di Elia, la completa nudità dell'uomo e l'incoerenza rispetto alle *Virtù* e alle *Parche* lì intorno scoraggiano l'identificazione¹⁰⁶. Ciascuno dei trapezi è poi completato ai lati da una coppia di putti scalmanati che reggono un festone vegetale dove non mancano, tra fiori e frutti, anche agli, pannocchie e ricci di castagne: è come se fosse un unico festone che corre da un riquadro all'altro e lega insieme l'intera decorazione.

Anche più problematico, sul fronte iconografico, è lo stanzino est. Il riquadro al centro è occupato qui da un'unica figura, un uomo barbuto fluttuante nel cielo: il movimento ha gonfiato il grande mantello rosso che disegna quasi un cerchio intorno alla testa della figura. Ha tra i capelli quello che pare un nastro o un diadema e regge una coppa nella mano sinistra e un oggetto di difficile decifrazione nella mano destra: una specie di scopetta? Una sacca¹⁰⁷?

¹⁰⁴ Sono CIRILLO, GODI 1982, pp. 14-15, i primi a riferire direttamente ad Antonio Campi le pitture di Cadignano, offrendone peraltro un'acuta lettura stilistica che identifica la centralità di fonti e riferimenti primaticceschi. Di lì a poco anche BORA (1980, p. 26; G. Bora, in *Grafica* 1982, p. 26; BORA 1984b, p. 28, nota 27) accoglie il nome dei cremonesi: pensa però a un intervento congiunto di Giulio e Antonio, cui spetterebbero, rispettivamente, la sala est e la sala ovest, prossima la prima a Santa Margherita, la seconda a Torre Pallavicina. Il riferimento al solo Antonio è accolto da TANZI 2004a, p. 22, tav 13; 2008, p. 8.

¹⁰⁵ Durante l'intervento di restauro del 1988 (nota 99) sono state rilevate tracce di colore sugli stucchi che dovevano dunque presentare una qualche policromia. Le pitture si presentano oggi in discrete condizioni; sono però in buona misura perduti i fondi di cielo nei riquadri centrali di entrambe le sale.

¹⁰⁶ Così per esempio, dubitativamente, G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 304, n. 2.13.3, e P.V. Begni Redona, in *Pittura* 1986, p. 242; quest'ultimo propone in alternativa che la figura possa «alludere vagamente al sonno della Morte».

¹⁰⁷ Non mi pare trovino riscontri adeguati i tentativi di identificare nella figura Prometeo (CIRILLO, GODI 1982, p. 15; TANZI 2004a, p. 22) o una rappresentazione della Fortuna (G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 304, n. 2.13.3; P.V. Begni Redona, in *Pittura* 1986, p. 242).

Le scene nei quattro sguanci si abbinano a coppie su lati contrapposti. Due sono dedicate a episodi di dannazione tratti dal mito classico: raffigurano rispettivamente il *Supplizio di Sisifo*, impegnato a spingere il suo masso su per il pendio, e il *Supplizio di Tantalo*, colto nell'inutile tentativo di placare l'implacabile sete. Entrambe sono ambientate in un generico Ade: e quindi fiamme, mostri, demoni, Cerberi, Gorgoni.

Le altre due scene, come a contrasto, raffigurano scene felici di abbondanza. Una raffigura una *Pesca miracolosa*: alcuni pescatori tirano una rete che emerge dal mare carica di ori e ricchezze, corone e scettri; ci sono persino una tiara papale e un cappello cardinalizio. A sinistra, tre uomini dormono, ignari del miracolo che lì accanto si compie: è da ricercare in questa contrapposizione il senso della figurazione? Bisogna fare attenzione, però, al rischio della banalizzazione un po' triviale: "Chi dorme non piglia pesci" è a un passo. Sul lato opposto, infine, sta la scena più misteriosa del ciclo. Intorno a un altare di forme all'antica, ornato persino con due sfingi, si celebra una specie di rito dell'abbondanza dei raccolti, tra cornucopie, spighe, fanciulle con ceste di fiori. In primo piano avanza un indimenticabile ragazzotto portatore di rape: con il suo cappellaccio di paglia sembra avere sbagliato abbigliamento, in mezzo al travestimento all'antica di tutti gli altri.

Occorrerà specificare subito che una forte discontinuità si avverte facilmente tra i due ambienti. La sala delle *Parche* appare infatti – per finezza di disegno e modellato, per splendore della tavolozza quasi trasparente – di qualità imparagonabilmente superiore rispetto alla sala est. Qui alcune scene – penso soprattutto ai due *Supplizi* – dichiarano un impaccio al limite della gofferia e solo poche figure – l'uomo in volo al centro del soffitto o il giovane porta rape – paiono avvicinarsi agli standard campeschi. Eppure non è in discussione il riferimento all'ambito dei cremonesi, considerata la facilità con cui si possono montare confronti: basta accostare, dalla scena dell'*Abbondanza*, la donna che si rivolge verso il pubblico all'ancella in simile posa nell'*Europa* di Torre Pallavicina, o il giovane portatore di rape alla figura che compare all'estrema sinistra nella scena degli *Ebrei nel deserto* a lato della *Pentecoste* in San Sigismondo¹⁰⁸. La figura distesa sul primo piano della *Pesca* è poi identica al San Pietro addormentato in una delle versioni del *Cristo nell'orto* riconducibili a invenzioni di Antonio Campi¹⁰⁹.

Anche il punto di stile, ancora fortemente poggiato su riferimenti parmigianeschi e ricordi da Giulio Romano, non pare del tutto identico a quello della sala delle *Parche*, dove riferimenti più moderni vengono dispiegati e le figure sono sensibilmente cresciute in dimensioni e

¹⁰⁸ Proprio le due scene bibliche ai lati della *Pentecoste* rappresentano, pur a un livello superiore di qualità, il migliore parallelo stilistico per la saletta di Cadignano. Si tratta però di affreschi assai discussi: il tradizionale riferimento a Giulio – che appone la propria firma sulla campata – è stato messo in discussione da BORA 1974, pp. 60-61, tavv. 64-66, FERRARI 1974b, p. 84, figg. 82-83, e, più decisamente da CIRILLO, GODI 1978, p. 47: propongono di vedere qui all'opera, con maggior o minore autonomia, anche Antonio. Lo spostamento è accolto da DI GIAMPAOLO 1977, pp. 52-53, nota 19, figg. 8-9, e, in un primo tempo, da TANZI 1981, p. 68, nota 3; in seguito lo studioso si è convinto però che l'intera campata debba spettare a Giulio: TANZI 1998a, p. 136; 2004a, p. 22. Il problema coinvolge inevitabilmente anche i quattro disegni relativi alle due scene, di cui fornisco di seguito i dati:

Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 735 E, 249 x 480 mm, penna, biacca: modello per il *Riposo degli Ebrei nel deserto*: RUGGERI 1976, p. 28, n. 31 (come Giulio); G. Bora, in *I segni* 1997, pp. 276-277, n. 97 (come Antonio); TANZI 1999b, pp. 59-62, n. 21, fig. 25 (come Giulio). Già attribuito a Primateccio, il legame con l'affresco in San Sigismondo era stato riconosciuto da John Gere.

Francoforte, Städtisches Kunstinstitut, inv. 4269, 222 x 465, penna inchiostro acquerellato bruno, biacca: modello per il *Sacrificio di Elia*. Orientato su Camillo Boccaccino o Giulio Campi da John Gere con scritta sul supporto; pubblicato da G. Bora, in *Grafica* 1982, p. 26.

Londra, British Museum, inv. 1962,0714.70, 278 x 494 mm, penna: sul *recto* un modello quadrettato per il *Sacrificio di Elia*; sul *verso* studi per il *Riposo degli Ebrei nel deserto*: G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 303-304, n. 2.13.2.

Londra, Courtauld Gallery, inv. 1958, 169 x 280 mm, penna e inchiostro acquerellato, biacca: già riferito a Primateccio e già ritenuto copia, è considerato autografo di Giulio da Alessandro Ballarin (scritta sul supporto) e pubblicato come opera di Antonio da DI GIAMPAOLO 1977, pp. 48-49, 52-53, nota 19, figg. 8-9.

¹⁰⁹ Quella già in collezione Valsecchi (per le diverse redazioni di questo soggetto: nota 70): se ne sono accorti CIRILLO, GODI 1982, p. 35; dovrebbe essere un altro caso di un riutilizzo di una figura a distanza di anni.

monumentalità¹¹⁰. Sembra ripetersi a Cadignano quello che già pareva di rilevare tra la sala inferiore e quella superiore a Torre: con la differenza fondamentale che nella villa di Adalberto non c'era spazio, sopra e sotto, per cedimenti di qualità, mentre nel palazzo dei Maggi bisognerà forse immaginare l'intervento di un collaboratore per giustificare le discontinuità.

Vale la pena dunque concentrare l'attenzione sulla saletta ovest, quella che senza difficoltà si può riconoscere come autografa di Antonio: basta provare ad accostare il nudo addormentato al *Saturno* di Torre Pallavicina, o avvicinare la vecchia gozzuta che riceve la moneta da *Carità* – espressione del gusto tipico del pittore per il dettaglio quotidiano, umile e espressivamente caricato, da inserire in un contesto aulico – con quella che comparirà a sinistra nel *Ritrovamento della Croce*, destinato a Santa Caterina alla Chiusa a Milano.

Dato per assodato il riferimento ad Antonio, conviene mettere sul tavolo subito la chiave più opportuna per decifrare il linguaggio della sala: le due Parche sedute nel riquadro centrale sono prelevate di peso da una stampa che viene da Fontainebleau: l'*Olimpo* inciso da Pierre Milan, a partire probabilmente da un progetto messo a punto da Primaticcio per la decorazione di una volta. Antonio ha ricopiato le figure a colloquio di Cerere e Giunone, isolandole dal contesto e modificandone gli attributi iconografici per travestirle da Parche: ma la ripresa è puntualissima¹¹¹. Si riesce così, finalmente, ad ancorare a un preciso prelievo il tema dei rapporti con Fontainebleau che proprio nella circolazione delle stampe doveva trovare uno dei vettori principali.

Molto resta ancora da fare per comprendere le concrete dinamiche attraverso cui le invenzioni degli incisori attivi in Francia potevano giungere sul tavolo di lavoro di un artista in Valpadana. Si possono qui annotare due fatti. In primo luogo occorrerà rilevare che una delle figure ricopiate da Antonio a Cadignano è utilizzata anche, restituita alla originaria funzione di *Cerere*, da Prospero Fontana, in uno dei comparti con divinità dell'Olimpo in Palazzo Bocchi. Si tratta di una decorazione realizzata dall'artista dopo il ritorno dallo sfortunato soggiorno a Fontainebleau, in anni probabilmente assai vicini a quelli dei lavori campeschi a Cadignano, intessuta di riferimenti e riprese primaticcesche e caratterizzata da quella rilettura in chiave decorativa dei modelli michelangioleschi che è uno dei tratti più significativi delle soluzioni inventate da Primaticcio in Francia¹¹². Quella di Palazzo Bocchi è insomma un'impresa da tenere ben presente per guardare alle pitture di Antonio in Palazzo Maggi e non può non colpire che i due artisti abbiano fatto ricorso alla medesima stampa: doveva circolare e riscuotere un certo successo, in Nord Italia¹¹³.

¹¹⁰ Un prelievo da Giulio Romano nella sala est è identificato da CIRILLO, GODI 1982, p. 15: i due soldati addormentati nella scena della *Pesca miracolosa* riproducono quelli che compaiono in un foglio di Giulio con la *Risurrezione* (292 × 205 mm, penna e inchiostro acquerellato marrone), passato sul mercato in occasione della dispersione della collezione Ellesmere presso Sotheby's a Londra il 5 dicembre 1972 (lotto 62).

¹¹¹ Sulla stampa: H. Zerner, in *L'École* 1972, pp. 325-326, n. 424.

¹¹² Sulla decorazione del palazzo si può fare riferimento al bel saggio di Michele DANIELI 2006 (in particolare per l'attività di Prospero: pp. 60-112), che propone in maniera convincente di riferire i lavori agli anni 1560-1562 e coglie diversi prestiti primaticceschi nella decorazione (non però questa, dalla stampa di Milan). L'intervento di Danieli è in generale da tenere in considerazione per il peso di Primaticcio su Fontana e, più in generale, sul tema della penetrazione a Bologna dei modelli di Fontainebleau. Mi piace poi ricordare che, con intuizione quasi profetica, Alberto GRAZIANI (1939, p. 48), coglieva nella giovinezza di Bartolomeo Cesi, cui riferiva le pitture di Palazzo Bocchi, «l'eredità cordiale del Tibaldi, e lo spirito del Primaticcio». Sul viaggio francese di Prospero Fontana è utile anche FORTUNATI 2010, dove si pone l'accento sull'attitudine dell'artista a una pratica di tipo combinatorio a partire da citazioni di modelli più o meno celebri. Per l'importanza dei modelli michelangioleschi nella messa a punto delle soluzioni decorative primaticcesche a Fontainebleau: ROMANI 1997, pp. 35-40, figg. 29-49.

¹¹³ La stessa figura ricompare ancora, ma a date un po' più tarde e in veste questa volta di Giunone, in una delle sale affrescate in Palazzo Vertemate Franchi a Piuro: nella sala detta appunto di Giunone, dove la *boiserie* porta incisa una data 1577; ma i riferimenti a Fontainebleau informano di sé l'intera decorazione dell'edificio. Sugli affreschi, che hanno portato, a partire almeno dalla fine dell'Ottocento (VIGANÒ 1897, p. 474), anche un riferimento ai Campi: MULAZZANI 1989; COPPA 1989, pp. 17-18, che suggerisce di indirizzare la ricerca «nell'area di Bernardo Castello»; F. Frangi, in *Pittura* 1995, pp. 262-263, tavv. 91-92, che offre la migliore lettura stilistica delle pitture, collocando l'autore in un'area di cultura che ha i suoi riferimenti in Lattanzio Gambara, Aurelio Luini e, appunto, i Campi. Sul tema della fortuna delle stampe di Fontainebleau nelle decorazioni di ville lombarde, è da segnalare anche il caso di Palazzo Cicogna Mozzoni a Bisuschio, dove le scene affrescate sullo scalone riproducono incisioni di Léon Davent o Pierre Milan; e

In secondo luogo, mi pare non sia mai stata rilevata l'esistenza di almeno un esemplare di una celebre stampa bellifontana – la cosiddetta *Ninfa di Fontainebleau*, abitualmente riferita allo stesso Pierre Milan – che presenta, sotto al privilegio reale, la scritta «Apud Valegium formiis Venetiis»: al di fuori di questa piccola aggiunta, la stampa è perfettamente identica agli esemplari normali. Bisogna dunque immaginare che la matrice utilizzata in Francia per produrre la stampa sia poi giunta, per vie da ricostruire, a Venezia dove i Valegio la reimpiegano per tirare nuove edizioni della medesima incisione, garantendo nuova diffusione all'invenzione. È una pista interessante per comprendere come le stampe francesi potessero circolare in Italia; e non andrà dimenticato che i Valegio, che sembrano agire quasi da ripetitore italiano per le novità francesi, saranno, di lì a qualche anno, in rapporto documentato con Antonio Campi¹¹⁴.

Ma tornando agli affreschi di Cadignano, messi sull'avviso dall'identificazione del prelievo bellifontano per le *Parche*, balza agli occhi la fortissima connotazione primaticcesca che caratterizza le pitture, come non capita altrove nel percorso di Antonio. Impensabili senza i modelli francesi sono le eleganti pose delle *Virtù*, tra bracci sospesi a fluttuare languidamente nel vuoto e masse di panni che coprono morbidamente gli intrecci delle gambe; impensabile, insomma, il ritmo decorativo con cui le figure riempiono lo spazio loro assegnato sulla volta, senza alle spalle le tante invenzioni messe a punto da Primaticcio per le campate della galleria di Ulisse a Fontainebleau¹¹⁵.

Più ampia la gamma di riferimenti che, quasi per gioco, Antonio dispiega per impaginare lo scatenato drappello dei putti reggi festone, parenti di quelli che già infestavano la sala inferiore di Torre e che presto si affolleranno nelle paraste di San Sigismondo¹¹⁶: non manca, neppure qui, un putto incontinente di ascendenza mantovana; è un cugino, ancora più diabolico, di quello che minacciava gli ospiti di Adalberto. Ma per compilare una lista di modelli illustri bisognerà chiamare in causa anche il Parmigianino di Fontanellato e il Pordenone di Piacenza: il putto a sinistra di *Fede* ripropone in controparte un suo omologo impegnato a reggere un grappolo d'uva in casa Sanvitale; i due che fiancheggiano *Speranza*, invece, sembrano scimmiettare uno dei *Profeti* affrescati in Santa Maria di Campagna¹¹⁷.

La forte componente primaticcesca che connota la volta, suggerisce una datazione non distante dal 1557, l'anno in cui si addensano le opere campesche maggiormente segnate dai modelli bellifontani: l'anno, cioè, del fregio delle divinità a Torre e della *Pentecoste* di Giulio in San Sigismondo, con cui gli affreschi di Cadignano condividono anche la raffinatissima tavolozza in chiaro. D'altro canto, la figura dell'uomo addormentato, per il quale si conserva anche un bello studio all'Ambrosiana, fa da ideale tramite verso la *Resurrezione* di San Celso (1560) dove la figura ricompare, fasciata ora in una decoratissima armatura, a impersonare uno dei soldati addormentati

anche quest'impresa, conclusa in date non distanti dal 1560, è stata in passato ripetutamente riferita ai Campi: COGNI 2017.

¹¹⁴ Doc. 222. Ma anche Bernardino Campi è in rapporto con gli stampatori: secondo la testimonianza di GRASSELLI (1827, p. 90), nel 1575 Giacomo Valegio incide infatti, su disegno del pittore, una *Resurrezione di Lazzaro* (anche SHELL 1978, II, pp. 113-114, nota 6). Una prima ricognizione sull'attività degli stampatori è in SALSÌ 1986.

¹¹⁵ È purtroppo problematica la datazione della serie di stampe che Ghisi trae dalle divinità dipinte sulla terza e la quarta campata della galleria; sarebbero il tramite ideale per spiegare la conoscenza da parte dei Campi delle invenzioni di Primaticcio, ma rischiano di essere troppo tarde per la congiuntura che qui interessa. I termini della questione sono ripercorsi in ROMANI 1997, p. 63, nota 149.

¹¹⁶ Per le «pilastrate» in San Sigismondo: docc. 73, 76, 119.

¹¹⁷ Si tratta di due modelli che aveva già fatto propri Giulio per i suoi due *Putti* ad affresco riportati su tela nel Settecento e dal 1906 in Pinacoteca a Cremona (invv. 145-146: CIRILLO, GODI 1978, p. 18, figg. 2-4; G. Bora, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 91-92, n. 56). Come ipotizzato da BELLINGERI (1996b, pp. 20-21, nota 24), è possibile che i frammenti, che portano sul retro una data 1533, provengano dalla perduta decorazione con *Storie di Ercole* di Palazzo Trecchi dove, nel 1532 e nel 1541, fu ospite Carlo V; sul palazzo e per un'immagine ottocentesca del ciclo, trasmessa da un acquerello di Alessandro Trecchi: AZZOLINI 1998, pp. 13, 45; JEAN 2000, p. 40. L'aspetto di un terzo putto pertinente al medesimo complesso ci è noto grazie a una stampa, probabilmente settecentesca, siglata «Giulio Campi in.» e un po' trascurata dagli studi: CIRILLO, GODI 1985, pp. 24-25, fig. 4. Il modello pordenoniano del *Profeta* di Piacenza è caro ad Antonio che sembra rimeditarlo ancora nella *Allegoria di Cremona* incisa da Agostino Carracci e inserita nella *Fedelissima*.

ai piedi del sepolcro¹¹⁸. A Cadignano, e soprattutto nel disegno relativo, ha però il braccio spezzato ad angolo retto dietro la schiena come la *Leda* michelangiolesca; ma è una soluzione riproposta spesso anche a Fontainebleau. Nel modellato del nudo, infine, l'uomo di Cadignano non è distante neppure dal *Cristo deposto* di Meda o dallo stesso Cristo di San Celso. I termini 1557 e 1560 dovrebbero quindi funzionare per orientare la cronologia della sala delle Parche in Palazzo Maggi.

SBARCO A MILANO (TIRARE LE FILA)

A proposito della *Resurrezione* dipinta da Antonio per il tornacoro di Santa Maria presso San Celso a Milano¹¹⁹, firmata e datata 1560, non si può che partire rileggendo quanto della prima stagione milanese dell'artista scriveva, ormai quasi un secolo fa, Roberto Longhi: erano già tutti lì, o quasi, i termini della questione. «Già nel suo primo tempo [...] il suo estremismo plastico, singolare miscuglio di Giulio Romano e di capricci parmensi, ritorna, forse per la gaietta pelle di cui è rivestito, ad effetti di vero e proprio «romanismo» che, come si sa, sempre versa in naturalismo, sia pur subbiettivo. La *Resurrezione di Cristo* a Milano, in Santa Maria presso San Celso, col protagonista enorme del soldato seminudo in primo piano, più che di un italiano parrebbe di un Floris. Nella *Sacra Conversazione* di Brera, che stimiamo alquanto più tarda, certe parti si addirebbero a uno Heemskerck; il manierismo plastico s'indurisce in una consistenza ottica tangibile, evidente; e denuncia pertanto un impulso simile a quello che moveva le ricerche «romanistiche» del Moretto»¹²⁰.

Il riferimento a Giulio Romano si è, nel frattempo, circostanziato. Giulio Bora si è accorto infatti che il soldato in piedi sulla destra, colto mentre si ritrae precipitosamente, riproduce una figura che compare sulla volta della sala di Troia: un riferimento ormai lontano nel tempo che Antonio rimette in campo qui, ormai drasticamente mutato di segno, con inedita monumentalità¹²¹.

¹¹⁸ Il disegno dell'Ambrosiana, Cod. F 282 inf., n. 2, 185 × 280 mm, matita nera, quadrettato, è stato riconosciuto al pittore e messo in relazione con la scena di Cadignano da G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 304, n. 2.13.3; sul verso, attraverso il controfondo, si intravede una figura femminile semidistesa che non è escluso abbia a che fare con le *Virtù* di Palazzo Maggi.

¹¹⁹ Per un'analisi approfondita della decorazione cinquecentesca del tornacoro di Santa Maria presso San Celso (di cui la pala di Antonio costituisce uno degli ultimi tasselli), attenta alle concrete dinamiche del cantiere e ai meccanismi di committenza interni alla Fabbrica: GIANI 2014-2015; qui, alle pp. 550-558, n. 12, è anche una dettagliata scheda dell'opera, cui rimando per un'esauriente rassegna bibliografica e per la ricostruzione delle vicende conservative della tavola, oggetto di diversi restauri già in antico. Il patronato della cappella che ospita la pala di Antonio spetta al poco noto orefice Francesco Casati, detto "della Secchia": come ricostruito da Silvio LEYDI (2016, p. 137, nota 46), Casati il 24 maggio 1554 redige il suo testamento e lascia alla fabbriceria di Santa Maria presso San Celso un «preziosissimo vaso di pietra verde con il coperchio guarnito d'oro, pietre preziose, perle e tre cammei in agata nella cuspide», da lui realizzato e stimato 6000 lire, affinché gli fosse riservata una cappella funeraria in chiesa; le intricate vicende della vendita del vaso, per il quale si fatica a trovare un compratore, coinvolgeranno anche Giovan Battista Panzeri detto Zarabaglia che cerca di piazzare il manufatto a Ferdinando II del Tirolo. In ogni caso, Francesco Casati non ha niente a che fare con la commissione del dipinto: era morto infatti nel maggio del 1554, pochi giorni dopo aver steso il proprio testamento (una trascrizione del testamento e dei relativi codicilli in GIANI 2014-2015, pp. 620-624, nn. 23-24). La responsabilità della chiamata di Antonio dovrebbe spettare dunque, secondo la prassi del santuario, ai tre fabbricieri incaricati di gestire il legato Casati (doc. 32): Ottaviano d'Adda, Ludovico del Conte e Marco Antonio Castelletto. Notizie su questi notabili cittadini sono in GIANI 2017, pp. 178-179, nota 136; con ogni probabilità, Marco Antonio Castelletto è anche, insieme ai fratelli, il committente del *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari destinato alla medesima chiesa di Santa Maria presso San Celso: F.M. Giani, in *Il Rinascimento* 2018, pp. n. 474-478, n. 88. Sul tema delle reti di relazioni che possono avere garantito l'affermazione di Antonio in città, non sono da sottovalutare i tanti rapporti, spesso familiari, che legano i fabbricieri di San Celso con le Angeliche di San Paolo Converso: GIANI 2017, p. 131.

¹²⁰ LONGHI 1929, p. 125.

¹²¹ BORA 2011, p. 161, fig. 12 (un accenno alla citazione giuliesca era già in G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35). Antonio riutilizzerà la stessa figura anche nell'affresco con la *Conversione di Saulo* in San Paolo Converso, nel 1564: doc. 66.

Più difficile precisare meglio il tema dei rapporti con i “romanisti” nordici, un’intuizione felice per la capacità di descrivere il punto di stile che Antonio dichiara in questi anni nella rilettura delle possenti anatomie michelangiolesche condotta in termini analitici sull’epidermide dei corpi – come un’orografia di tendini, e muscoli e articolazioni che si offrono alla luce con una consistenza quasi metallica – ma difficile da articolare in rapporti concreti. I confronti con certi esiti fiamminghi, di Heemskerck più che di Floris, sono certo convincenti; ma si tratta di opere – penso per esempio alla *Lamentazione* di Budapest¹²² – dipinte dopo il ritorno dell’artista al Nord. Bisognerà immaginare un’influenza diretta – per esempio nei termini di lavori dell’olandese giunti per via di commercio in Italia, e magari a Cremona – o si tratterà piuttosto di approdi simili per percorsi paralleli? Cioè a dire, un po’ brutalmente, il modo in cui pittori settentrionali, educati a confrontarsi con la superficie visibile delle cose, fanno i conti con le novità della grande maniera romana? Mi pare significativo, in questo senso che esiti non troppo distanti in termini di «gaietta pelle», si colgano in questo momento anche nella produzione di Prospero Fontana e persino in un pittore apparentemente distante dalle esasperazioni muscolari esplose come Mazzola Bedoli¹²³.

Certo la stagione inaugurata dalla *Resurrezione* di San Celso palesa un oltranzismo nella resa anatomica e una fascinazione per modelli settentrionali, segnata anche da una tavolozza fredda e brillante con accordi elegantissimi di lacche: elementi che caratterizzano questo specifico momento della produzione di Antonio e che sembrano già decantati negli affreschi di San Paolo datati nel 1564. Mi riferisco, oltre alla tavola di San Celso, al *San Girolamo* Altomani, datato 1563, e alle due tavole della Galleria Sabauda, dove l’interesse per il mondo nordico si concretizza anche in riprese da Dürer e in una apertura di paesaggio a volo d’uccello estranea, fin qui, ai modi dell’artista¹²⁴; e il punto di stile dichiarato dai due dipinti torinesi – una *Salita al Calvario* e una *Resurrezione*, probabilmente i laterali di un trittico in cui manca la *Crocifissione* centrale – è tanto prossima al dipinto milanese che quest’ultimo era parso a Tanzi «una versione iper-compresa» dell’omologo torinese¹²⁵.

Ma tornando al dipinto di San Celso, qualcosa di nuovo, e di significativo, si può invece rilevare a proposito dell’indimenticabile figura del soldato nudo accasciato sul primo piano e fatto gigante dallo schiacciamento prospettico. La complessa posa del giovane – le gambe piegate una sull’altra ad angolo acuto, le braccia che disegnano una elegante esse sul piano, la testa reclinata che si offre allo sguardo dell’osservatore come un cerchio di capelli contro il modellato del torace in scorcio – trova puntuale riscontro nel corpo abbandonato di Eutico, prossimo ad essere resuscitato da San Paolo, così come compare in una delle scene affrescate da Taddeo Zuccari sulla volta della cappella Frangipani in San Marcello al Corso a Roma; e il confronto è ancora più immediato, eliminati i problemi di conservazione della pittura, se si prende in considerazione lo splendido studio per la scena del Metropolitan Museum di New York¹²⁶. La trascrizione di Antonio gonfia ulteriormente la

¹²² Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4936.

¹²³ Penso in particolare a opere come la *Resurrezione* su tela di Prospero Fontana in collezione privata (V. Fortunati, in *Il Prestigio* 2009, pp. 24-28, n. 4) e a dipinti di Bedoli come la *Trasfigurazione* per San Giovanni Evangelista a Parma o la *Conversione di San Paolo* già in San Francesco a Mantova e oggi in Palazzo Ducale (inv. 6813: L’OCCASO 2013, pp. 195-196, n. 203): entrambi i dipinti sono datati intorno al 1560: DI GIAMPAOLO 1997, pp. 134-135, nn. 34-35.

¹²⁴ Per il primo: TANZI 2008; per i secondi, si veda *Capitolo II*, nota 119.

¹²⁵ TANZI 1994, p. 56.

¹²⁶ New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 67.188, 337 x 461 mm, penna, inchiostro acquerellato marrone, biacca, su matita nera: GERE 1969, p. 179, n. 142, pl. 84. L’intuizione sull’importanza di Taddeo Zuccari per questo momento della storia di Antonio si deve a CIRILLO, GODI 1982, p. 16, che utilizzano però un confronto meno probante con la *Conversione di Paolo* della stessa cappella Frangipani, realizzata probabilmente, sempre secondo il racconto vasariano, solo nell’estate del 1564, mentre Federico si trova a Venezia; ma si veda anche CIRILLO, GODI 1978, p. 51, con riferimento al peso di Taddeo anche per Giulio Campi nella parallela *Crocifissione* del 1560 per la cappella Taverna in Santa Maria della Passione. È un tema poco esplorato quello della fortuna del maggiore degli Zuccari in Nord-Italia: per fare solo un esempio, si può segnalare che in Santa Maria di Campagna a Piacenza si conservano, nei bracci del transetto, due tele con *Cori di angeli*, riferite da ARISI, ARISI 1984, p. 228, n. 26, figg. 145-146, a «Ignoto pittore cremonese della fine del ‘500», dove compare una puntuale citazione dall’angelo in alto a sinistra nella *Conversione di*

già possente muscolatura del modello, incide sul petto le linee di pettorali e addominali, lascia che una luce ben più fredda di quella di Taddeo scivoli sull'incarnato come su un bronzo, rilevandone vene, vertebre e tendini: ma la derivazione è precisa – varia solo la posizione della testa: abbandonata per Taddeo, sollevata per Antonio – e difficilmente potrà essere giustificata senza postulare un rapporto diretto tra le due immagini.

Ci si scontra a questo punto con il problema della cronologia della cappella Frangipani, una sorta di buco nero nella ricostruzione del percorso di Taddeo: i lavori, avviati se è buono il referto vasariano dopo aver licenziato la cappella Mattei di Santa Maria della Consolazione nel 1556, non erano ancora conclusi al momento della morte dell'artista, nel 1566, dopo anni di impegni a singhiozzo per le commissioni che, da ogni parte, piovono sull'urbinate: sarà Federico a concludere la decorazione, mettendo in opera i progetti del fratello¹²⁷. Di certo, sempre secondo Vasari, Taddeo era già al lavoro nel 1559 quando è costretto a interrompere l'impresa per dedicarsi agli allestimenti in vista dei funerali di Carlo V; e nel 1560, il committente Mario Frangipani fa apporre nella cappella un'iscrizione dedicatoria. Non dovrebbero esserci problemi, dunque, a immaginare che almeno la volta – da cui è verosimile siano partiti i lavori, secondo le normali logiche di cantiere –, potesse essere già dipinta e visibile al pubblico prima del 1560: in tempo per imprimersi a fuoco nella memoria di Antonio che potrebbe averne restituito, nella *Resurrezione* di San Celso, un'impressione a caldo¹²⁸. Certo il dialogo con Taddeo, se incontro ci fu, sarà stato facilitato dai tanti riferimenti comuni, in virtù delle esperienze nord-italiane del marchigiano: dal soggiorno al Nord al seguito del duca Guidobaldo II Della Rovere, ai lavori nell'*équipe* di Prospero Fontana a Villa Giulia¹²⁹.

Si arricchisce in questo modo il dossier dei modelli romani da tenere a mente per guardare al dipinto di San Celso: senza dimenticare per questo i giganti riversi al suolo sul primo piano della *Resurrezione di Cristo* affrescata da Salviati in Santa Maria dell'Anima. D'altro canto, la spazialità così particolare del dipinto, costruita per incastri di corpi, è un dato su cui riflettere: sarà certo legata anche all'insolito formato verticale che gli spazi angusti del tornacoro di San Celso impongono, ma si fatica a non immaginare, alle spalle di una soluzione così, l'incontro con la parete del *Giudizio* michelangiolesco: letto come lo si poteva leggere nella Roma di fine anni Cinquanta e con la sensibilità, per le figure che franano illusionisticamente verso lo spettatore, di chi si era formato in pianura padana.

Un dipinto come la tavola di Antonio del 1560, così imbevuto di novità che a Milano ancora non si erano mai viste – e di novità esibite poi con tale spregiudicatezza e quasi, verrebbe da dire, sfacciataggine –, era il biglietto da visita ideale con cui presentarsi al pubblico della capitale: dovrebbe trattarsi infatti della prima opera pubblica realizzata dall'artista per la città ed è, non a caso, un dipinto assai fortunato¹³⁰.

Paolo della cappella Frangipani (a cui si collega, tra l'altro, un disegno del Castello Sforzesco di Milano, inv. C 945, 300 × 248 mm, matita nera e rossa: GERE 1969, p. 174, n. 129, fig. 96).

¹²⁷ VASARI 1550 e 1568, v, pp. 558-559, 561, 565. Per un'accurata scansione della cronologia di Taddeo, a partire dall'analisi della biografia vasariana, si può vedere AGOSTI 2015b, dove però il problema della cappella Frangipani non è affrontato. L'unico contributo specifico sull'impresa è BALASS 2001, cui si può aggiungere ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 62-75; J. Brooks, in *Taddeo* 2007, pp. 57-61, nn. 47-51; ma sono sempre da tenere a mente le notazioni di GERE 1969, pp. 71-83.

¹²⁸ Il primo pagamento registrato per la tavola è del 30 maggio 1560, il saldo l'11 marzo 1561; nel luglio 1561 si procede alla doratura dell'ancona: Docc. 42, 50; 52.

¹²⁹ Sul peso dell'incontro con l'arte settentrionale per la formazione di Taddeo: ROMANI 1997, pp. 71-76; per i tempi del soggiorno urbinato, si veda il già ricordato articolo di Barbara Agosti.

¹³⁰ Come rilevato da VILLATA 2010, p. 62, il peso del dipinto si avverte per esempio nella *Resurrezione* della sagrestia di Sant'Angelo, firmata e datata 1586 da Girolamo Ciocca (sul dipinto da ultimo: MUSICCO 2014-2015, pp. 13-15, fig. 2), un artista attento ai modelli di Antonio (si veda per esempio la *Dormitio Virginis* nella chiesa di Santa Maria Assunta al Vigentino che, sul fronte della costruzione iconografica, risente del modello del dipinto Cusani in San Marco). Ferdinando BOLOGNA (2000, p. 34) propone di riconoscere il modello della tavola di Antonio addirittura nel *Martirio di San Lorenzo* di Tanzio da Varallo di collezione privata: la posizione del Santo è in effetti prossima a quella

Una facile conferma per garantire che i modelli di Taddeo Zuccari erano ben presenti ai Campi viene dagli affreschi sul tramezzo della chiesa di San Paolo Converso a Milano. Proprio dall'area presbiteriale deve avere preso il via la decorazione della chiesa, un cantiere in cui i fratelli cremonesi saranno attivi per i successivi trent'anni; manca però una data sicura di inizio lavori¹³¹. La prima impresa è certamente la realizzazione di quattro affreschi con *Storie di San Paolo*: due – sulla parete di tramezzo, ai lati dell'altare – raffigurano il *Battesimo di San Paolo* e *San Paolo resuscita Patroclo*¹³²; due, sulle pareti laterali in corrispondenza dell'arcata tamponata di quella che sarebbe la prima cappella, mettono in scena la *Conversione di Saulo* e il *Martirio di San Paolo*: il risultato è una narrazione continua dei fatti del Santo che si sviluppa regolarmente da sinistra verso destra.

del soldato nudo sul primo piano dipinto da Antonio. Ma anche un'opera come la *Resurrezione* dipinta dal Cerano per Sant'Antonio abate mi pare non insensibile all'invenzione campesca.

¹³¹ La chiamata dei Campi è da mettere in relazione ai rapporti con la famiglia cremonese Sfondrati, strettamente intrecciata alle vicende di San Paolo Converso: DE KLERCK 1997, pp. 37-90; GIULIANI 1997b, in particolare p. 165 per la committenza degli affreschi del presbiterio: la studiosa ipotizza una responsabilità di Giulia Sfondrati, anche per la presenza di un'arma Gonzaga nella scena del *Battesimo* – Giulia era infatti vedova di un uomo di casa Gonzaga. Per uno sguardo d'insieme sulla chiesa e sulla decorazione campesca, oltre a quanto già citato, dopo le aperture di CIRILLO, GODI 1975-1977, pp. 91-96 e BORA 1977b, pp. 79-80, nota 29, si vedano almeno: MORANDOTTI 1984; G. Bora, in *Pittura* 1998, pp. 270-271, 280-281, tavv. 97-99, 114; TANZI 2004a, pp. 23-24, tavv. 19, 29, 40; AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 43. Per una fase successiva della storia figurativa della chiesa anche FRANGI 2004-2005.

¹³² Dovrebbe essere questo il soggetto preciso del miracolo, in vece del più diffuso *San Paolo resuscita Eutico*: spinge in favore di questa idea l'iscrizione sulla stampa che Agostino Carracci inciderà a partire da questa invenzione di Antonio e che identifica senza possibilità di errore l'evento come D(IVI) PAVLI MYRACVLVM IN NERONIS PALATIO FACTVM: doc. 319. Va rilevato però che la stampa non riproduce direttamente la pittura murale ma deriva probabilmente da un disegno di modello, assai vicino alla redazione poi tradotta su muro (una copia grafica tarda, probabilmente settecentesca, dal *Miracolo* affrescato in San Paolo si conserva invece all'Accademia Carrara, inv. 581, 500 × 344 mm, matita nera: *Grafica* 1982, p. 101, n. 8). In ogni caso, la posa del corpo del presunto Patroclo, al suolo, ricalca la celebre invenzione prospettico-illusionistica approntata dal Pordenone per il *Compianto* affrescato sulla controfacciata del Duomo di Cremona. A questa ripresa da parte di Antonio dovrebbe collegarsi un celebre foglio del British Museum (inv. 1958,0208.1, 367 × 277 mm, *recto* a matita rossa, *verso* matita rossa e penna; sul foglio pure TURNER 1994, p. 58, n. 62, dove il disegno figura anche in copertina): presenta sul *recto* un finissimo modello per il *Compianto*, realizzato dal Pordenone a matita rossa e quadrettato; sul *verso* del foglio, invece, accanto a un'altra figura a matita rossa disegnata dal friulano, una mano diversa ha ricopiato a penna, sfruttando la trasparenza della carta, la figura di Cristo disteso per intervenire poi con piccole variazioni: cambia la posa del braccio e della testa, aggiunge una seconda figura, accanto, che sembra sorreggere il cadavere: tutti interventi compatibili con la trascrizione che Antonio offrirà del prototipo pordenoniano sul muro di San Paolo Converso. Come ipotizzato da CIRILLO, GODI 1982, p. 40 (anche G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 271; BORA 2011, p. 160) non è quindi escluso che la seconda mano possa essere proprio quella di Antonio che, entrato in possesso del foglio del friulano rimasto a Cremona, si esercita direttamente sul corpo della grafica pordenoniana per adattare l'autorevole modello alle proprie esigenze (credo sia da scartare invece l'idea, avanzata dagli stessi Cirillo e Godi su suggerimento di Caterina Furlan, che possa spettare ad Antonio anche un'altra copia dal Pordenone – da uno dei ladroni crocifissi in Duomo – dell'Ambrosiana, Cod. F 255 Inf., n. 2027, 175 × 116 mm, matita rossa, già riferita a Camillo Boccaccino da BORA 1974, p. 42, fig. 45; VILLATA 2016, p. 123, n. 20, fig. 20). Al problema del corpo in scorcio derivato da Pordenone si collega anche un grande foglio di studi a matita nera di collezione privata (262 × 419 mm): è stato pubblicato da Marco TANZI (2008, p. 35, nota 27, fig. 16) come opera di Antonio, mentre Giulio BORA (2011, pp. 159-160) lo ha riferito a Bernardino Campi. Presenta un fitto repertorio di studi di nudi, articolati in pose e scorci ricercati; in alto a sinistra compare, unico dettaglio quadrettato, anche la copia dal *Cristo morto* del Pordenone. Senza affrontare lo spinoso problema attributivo (se mi pare da scartare l'opzione Bernardino, anche la proposta in favore di Antonio non riesce a convincermi fino in fondo), posso solo segnalare che la figura in alto a destra discende invece da un celebre prototipo michelangiolesco tratto dalla vela con il *Serpente di bronzo* dalla volta della Sistina, ricalcato a più riprese anche da Prospero Fontana: per esempio nell'*Apollo* in Palazzo Bocchi o nell'*Orazione nell'Orto* del Museo Davia Bargellini (inv. 184): DANIELI 2006, pp. 91-103, figg. 85-86. Certamente l'effetto illusionistico della figura sdraiata con le gambe in forte scorcio prospettico verso l'osservatore, di ascendenza pordenoniana, è caro ad Antonio che lo utilizza a più riprese: oltre all'affresco di San Paolo sono da ricordare anche la già menzionata *Resurrezione* della Galleria Sabauda e la *Pietà* del 1566 per il Duomo di Cremona (doc. 99).

La data 1564 compare iscritta solo nella scena del *Martirio del Santo* e sancisce certamente la fine di questa prima impresa campese in chiesa¹³³; ma non è da escludere che l'esecuzione dei quattro affreschi possa essere stata scandita nel tempo¹³⁴. In questo senso sembra di poter rilevare un certo scarto tra le due scene laterali – entrambe firmate da Antonio e su cui compare la data 1564 – e le due sul tramezzo che la critica è solita dividere tra Giulio e Antonio, anche sulla scorta della testimonianza vasariana: lo storico aretino ricordava infatti come Giulio «fece in quattro storie la Conversione et altri fatti di quel Santo; nella quale opera fu aiutato da Antonio Campo suo fratello»¹³⁵. A volere far fede sul referto dell'aretino, se la scena del *Miracolo* deve toccare certamente ad Antonio – per il rapporto genetico con l'incisione che da quella invenzione, esplicitamente riferita ad Antonio, trarrà Agostino Carracci –, la maggiore responsabilità di Giulio andrà ricercata nel *Battesimo* dove, in ogni caso, non è affatto escluso un intervento di Antonio, almeno sul piano esecutivo¹³⁶.

Ma al di là della diatriba attributiva tra i due fratelli, conta qui rilevare quanto i modelli di Taddeo Zuccari, e in specifico della volta della cappella Frangipani, agiscano in maniera diretta sulle scene del tramezzo e siano invece meno cogenti per gli affreschi laterali, come se lo shock del confronto con la novità si fosse, nel frattempo, riassorbito. In particolare, il *Battesimo* è quasi una variazione sul tema rispetto al *Martirio* inventato da Taddeo in San Marcello: identici ritmo e costruzione della scena, con la folla vivacissima assiepata sul primo piano e la quinta architettonica in diagonale che degrada rapidamente verso il fondo con un effetto a cannocchiale. E la medesima struttura compositiva, marcatamente zuccaresca, ritorna in buona sostanza anche nel simmetrico *Miracolo*. In entrambe le scene, poi, anche il repertorio dei gesti sembra in debito con quello di Taddeo; si faccia caso per esempio al vecchio che si ritrae dal corpo di Patroclo, sollevando il palmo della mano destra come per allontanare da sé ogni responsabilità sull'accaduto: riprende in maniera precisa una simile figura dal *Martirio* di Taddeo.

¹³³ Sono noti almeno due disegni di Antonio per la scena della *Conversione*. Uno schizzo a penna relativo alla figura di Saulo caduto da cavallo, assai diverso dalla redazione finale per quanto riguarda la posizione del Santo, si conserva alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. 659, 144 × 181 mm, autenticato dalla scritta di Claudio: RUGGERI 1976, p. 28, n. 33; 1982, p. 55, n. 40; una prima riproduzione del disegno era già in MOSCHINI 1931, p. 75, fig. 4; ma si vedano anche i diversi interventi di BORA 1977b, p. 76, nota 13; 1980, p. 45; G. Bora, in *I Campi* 1985, n. 2.13.5, p. 305; BORA 2011, pp. 161-162. Un modello di grandi dimensioni a matita nera, pressoché identico alla pittura, si conserva invece allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen, Inv. Tu ital. Mag. VIII.58, 600 × 483 mm, matita nera: il disegno, individuato da Chris Fischer, è stato pubblicato da BORA 2000, p. 118, fig. 72; 2011, p. 162, fig. 11. All'affresco di San Paolo Converso si lega poi il problema di una serie di copie grafiche tratte dal *Martirio di Sant'Agata* affrescato da Giulio Campi nell'omonima chiesa cremonese nella seconda metà degli anni Trenta in cui però, al posto dell'alabardiere dipinto su muro, compare un soldato a cavallo con un'imponente bandiera assai prossimo a quello inserito da Antonio nella *Conversione di Saulo*. Dovrebbe quindi trattarsi di un'invenzione approntata da Giulio per un modello – poi scartato, ma copiato – in previsione dell'affresco in Sant'Agata, e riutilizzata da Antonio un quarto di secolo dopo. Le copie note si conservano a Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1661, 358 × 279 mm, penna, inchiostro acquerellato bruno (M.C. Rodeschini Galati, in *Grafica* 1982, pp. 27-29, n. 12); Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 13865 F e inv. 13385 F; Parigi, Louvre, inv. 6268, 360 × 278 mm, penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca; quest'ultima, con una storia collezionistica prestigiosa (presenta infatti il tipico montaggio del *Libro dei disegni* di Vasari), è qualitativamente la migliore ed è stata a lungo considerata modello autografo per l'affresco di Giulio (per esempio KURZ 1937, p. 40, pl. 37); è stata individuata come copia da Philip Pouncey (BORA 1977b, p. 77, nota 18) e riferita, come copia, addirittura alla mano di Antonio da CIRILLO, GODI 1978, p. 20; 1982, p. 12. L'invenzione del cavallo rampante discende peraltro dal modello lasciato dal Pordenone sulla controfacciata del Duomo, studiato da Giulio Campi anche per approntare il cavallo di San Giorgio per la pala Crotti, sempre in Sant'Agata, a cui si lega uno studio degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 838 Orn, 253 × 139 mm, matita nera: TANZI 1999b, pp. 50-52, n. 15, dove si fa anche il punto sulle copie dal perduto modello alternativo per il *Martirio di Sant'Agata* (si vedano anche G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 282, nn. 2.6.2-2.6.3; M. Zlatohlavek, in *I segni* 1997, p. 196, n. 36).

¹³⁴ Già MORANDOTTI 1984, p. 24, parlava di un «inizio lavori verso il 1560».

¹³⁵ VASARI 1550 e 1568, IV, p. 426.

¹³⁶ Già TORRE 1674, p. 68, proponeva di dividere le pitture ai lati dell'altare assegnando a Giulio il *Battesimo* e ad Antonio il *Miracolo*: un'opinione poi sostanzialmente condivisa da tutta la critica: BORA 1977b, pp. 79-80, nota 29; MORANDOTTI 1984, p. 27; TANZI 2004a, p. 24. La possibilità di un intervento di Antonio anche nel *Battesimo* è avanzata da G. Bora, in *Pittura* 1998, pp. 270-271, e con più decisione da TANZI 2008, pp. 4, 12.

Si potrebbe quindi immaginare di anticipare un poco i due affreschi sul tramezzo, per avvicinarli alla *Resurrezione* di San Celso che, con la data 1560, registra in maniera sicura la scoperta di Taddeo Zuccari. Esperienze diverse sembrano invece già maturare nelle scene laterali, segnate da un forte ritorno ai modelli di Salviati: mai come in questi affreschi Antonio sembra padroneggiare senza impacci o declinazioni dialettali la parlata della grande maniera romana¹³⁷; e qualcosa di nuovo, intanto, sta venendo avanti: basta guardare il servitore in umili vesti da lavoro che, al centro del proscenio nel *Martirio*, si sta prendendo cura, chino in avanti, del cadavere decollato del Santo e sembra appartenere a un'umanità diversa da tutti i personaggi che lo circondano in fastosi travestimenti all'antica¹³⁸.

Si arriva così, un po' a rotta di collo, alla vigilia della stagione di Antonio segnata da una nuova attenzione alla restituzione naturalistica del reale, anche nei suoi accidenti luministici: la stagione, per intendersi, che permetterà a Longhi di annettere l'artista al drappello dei precedenti caravaggeschi. Prima del congedo, sarà però il caso di tirare le fila attraverso il percorso che si è cercato di delineare.

È un terreno scivoloso quello del "viaggio a Roma": se da un lato infiniti casi dimostrano che gli artisti del Cinquecento (e non solo) viaggiavano più e con più facilità di quanto abitualmente si tenda a riconoscere, dall'altro se l'ipotesi di un viaggio non si concretizza in circostanze precise – in rapporti individuali, in commissioni e committenti – rischia di trasformarsi in una sorta di *deus ex machina* per risolvere le aporie di seriazioni cronologiche troppo rigide. E le cose si complicano ulteriormente in un caso come quello dei Campi: due, se non tre, sono i fratelli che possono viaggiare riportando a casa, al ritorno, le esperienze vissute in forma di disegni, taccuini, stampe: materiali che entrano immediatamente in circolo tra le risorse della bottega.

Eppure non si può fare a meno di rilevare che nella storia di Antonio, se tutte le maglie filologiche che si è cercato di allineare tengono, si riscontrano almeno due momenti di forte scarto culturale e stilistico. Il primo cade tra la stanza inferiore e quella superiore di Torre Pallavicina in una data che non dovrebbe scostarsi troppo dal 1555: a monte restano le tele bresciane, le xilografie parmigianinesche, magari anche la tela di Meda; a valle ci sono muscoli gonfiati, ricercate torsioni, espressioni che si caricano di patetismo, c'è una voce che si aggiunge al coro del michelangiolismo distillato in chiave padana. C'è soprattutto la conoscenza di una sintassi decorativa nuova, diversa per concezione da quanto Antonio poteva avere visto fin lì a Cremona o a Mantova. Se non si vuole chiamare in causa Roma, bisognerà fare affidamento sulle esperienze di michelangiolismo che percorrono la pianura – si pensi alle pale dei due veronesi, Caliari e Farinati, per il Duomo di Mantova, un contesto certo noto ai Campi –, sui frutti bolognesi delle esperienze romane di Tibaldi e Fontana, sulle stampe di Fontainebleau, sugli stucchi vicentini di Vittoria, sui viaggi di Lelio Orsi¹³⁹.

¹³⁷ Giulio BORA (1971, p. 35, n. 35) aveva provato ad avvicinare ad Antonio, per vicinanza con alcune figure che compaiono in San Paolo (in particolare il soldato a sinistra nel *Martirio*) un foglio della Biblioteca Ambrosiana (Cod. F 236 Inf., n.1332, 283 × 420 mm, matita nera) marcatamente segnato da contatti con il mondo romano post-michelangiolesco (si intravedono in trasparenza figure anche sul retro del foglio, tutt'ora incollato al codice). Il tentativo, per quanto interessante, non è sufficientemente supportato: i rapporti con le figure di San Paolo non sono precisi e la conduzione grafica è un poco diversa da quella più tipica dell'artista; lo stesso Bora, che ringrazio per aver discusso con me il disegno, si mostra ora scettico rispetto all'attribuzione proposta tanti anni fa. Si tratta in ogni caso di un foglio di sostenuta qualità da tenere presente che, a quanto mi risulta, non è più stato discusso da allora.

¹³⁸ Si guarda bene, non a caso, accanto al personaggio che si affatica per sollevare la Croce nel *Ritrovamento della Croce alla presenza di Sant'Elena* del 1566 (doc. 100): una figura, studiata anche in un bellissimo foglio dell'Ambrosiana (Cod. F 220 Inf., n. 81, 283 x 208, matita nera e gesso bianco, quadrettato, scritta di autenticazione di Claudio «Di mano del Cavagliero Ant. Campo padre di me Claudio»: BORA 1971, p. 36, n. 37; RUGGERI 1976, p. 28, n. 34), che si presta facilmente a suggestioni pre-caravaggesche; ma un personaggio simile compare anche nella già menzionata *Salita al Calvario* della Sabauda, che non deve distare troppo da questo momento.

¹³⁹ L'esigenza di un soggiorno romano da collocare intorno alla metà del sesto decennio, a monte del fregio di Torre Pallavicina, è stata sottolineata da BORA 1977b, pp. 78-79, nota 24; ma si vedano anche le interessanti osservazioni di Alessandro Nova che, sul fronte della scultura, propone di riconoscere nell'ancona per San Pietro al Po, intagliata probabilmente su progetto di Antonio, l'influenza della cappella Orsini in Trinità dei Monti: da lì Antonio avrebbe

Il secondo momento di accelerazione, in chiave di esasperato romanismo, si registra prima della *Resurrezione* di San Celso ed è marcata dalla ricezione in presa diretta delle novità di Taddeo Zuccari. In questo caso, sono propenso a credere che non si possa fare a meno di ipotizzare un soggiorno romano, da collocare magari nell'inverno tra il 1559 e il 1560, quando nessuna attestazione lega Antonio a Cremona (e, anzi, Giulio provvede a un atto amministrativo anche in nome del fratello)¹⁴⁰; e non si dimentichi che il milanese Pio IV è eletto papa il 25 dicembre 1559¹⁴¹. Si spiegherebbe così, come frutto survoltato delle scoperte romane, l'*exploit* della pala di Santa Maria presso San Celso, un apice senza confronti nel tragitto di Antonio: non solo segna uno stacco con quanto era venuto prima, ma non trova neppure seguito – non a quella altezza di rigore inventivo, non con quel ripensamento della spazialità michelangiolesca – in quanto verrà dopo.

Resterebbe poi da collocare un terzo soggiorno, attestato dalle riprese di Giulio Campi da modelli di Livio Agresti e Barocci, che non può cadere prima del 1561-1562¹⁴². Se si volesse coinvolgere anche Antonio nella trasferta, si sarebbe tentati di collocarla tra il 1563 e il 1564, dopo il *San Girolamo* Altomani e prima delle scene della *Conversione* e del *Martirio di San Paolo*: il punto di approdo in un lungo percorso di avvicinamento alla lingua forbita di Roma.

Anche quella degli affreschi laterali di San Paolo Converso è però una fase passeggera: appena due anni dopo ritroveremo Antonio impegnato in nuove ricerche che, accantonando un poco il ricco bagaglio di cultura figurativa accumulato in anni di studi ed esperienza, rivolgevano la propria attenzione all'aspetto feriale della realtà. Era forse un modo per esplorare nuove strade che si adattassero al clima diverso che si cominciava a respirare in città, da quando il nuovo arcivescovo si era insediato; era certo un modo per tornare, dopo la felice ubriacatura toscano-romana, alle radici più profonde della propria tradizione: bringing it all back home.

derivato l'idea dei telamoni (nel caso di San Pietro al Po: i Santi Pietro e Paolo) che sorreggono le colonne fuori asse, un'invenzione poi riproposta da Pellegrino Tibaldi in San Fedele a Milano (per una lettura iconografica di questo espediente di Antonio: TANZI 2015, pp. 60-61); l'ipotesi di Nova diventa anche più interessante alla luce della nuova cronologia "alta" dell'ancona lignea che accoglieva la *Natività* del Sojaro: ne risulterebbe infatti, poco oltre la metà degli anni Cinquanta, una registrazione aggiornata di fatti moderni romani.

¹⁴⁰ Doc. 40. Su questo momento di aggiornamento su fatti romani che sta a monte della stagione di San Celso e del presbiterio di San Paolo Converso, ha posto l'accento TANZI 2008, p. 32.

¹⁴¹ Si pensi, per parallelo, al resoconto offerto nelle *Rime* da LOMAZZO (1587, pp. 356-357) a proposito di un proprio soggiorno romano: «et Papa Pio Quarto di Milano | mi fece degno di basciarli i piei | in Roma, quando che li falsi Dei | vidi, che di ritrar studiai invano». Per accennare soltanto a un tema che meriterebbe ben altro sviluppo, l'accelerazione romana di Antonio, che si manifesta per la prima volta in un dipinto destinato a Milano, è da guardare in parallelo ai percorsi di Lomazzo e anche di Giuseppe Meda: riflessioni in questa direzione sono in ALLEGRI 2016-2017, pp. 30-33.

¹⁴² Si veda sopra alla nota 9.

REGESTO

AAMi: Archivio Arcivescovile di Milano
ASCLo: Archivio Storico Civico di Lodi
ASCr: Archivio di Stato di Cremona
ASDCr: Archivio Storico Diocesano di Cremona
ASDLo: Archivio Storico Diocesano di Lodi
ASMi: Archivio di Stato di Milano
ASPa: Archivio di Stato di Parma
ASV: Archivio Segreto Vaticano
ASCBT: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
AVFDMi: Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano
BAMi: Biblioteca Ambrosiana
BCLLo: Biblioteca Civica Laudense
BNFPa: Bibliothèque nationale de France
BSCr: Biblioteca Statale di Cremona
LC: deposito Libreria Civica Cremona

c. = carta
cart. = cartella
f. = filza
fasc. = fascicolo
m. = mazzo
ms. = manoscritto
sc. = scatola
sez. = sezione
vol. = volume

**1. 1537 ottobre 11
Cremona**

Giuseppe Vezanica, figlio di maestro Giovanni, della vicinia di San Nazaro, maggiore di anni 24, riceve da Giulio Campi, figlio ed erede di maestro Galeazzo, della vicinia di San Vittore, anche a nome dei fratelli Antonio e Vincenzo, figli ed eredi di maestro Galeazzo, 200 lire a saldo della dote di sua moglie, Apollonia Campi, figlia del fu Galeazzo e sorella di Giulio, come stabilito dagli accordi stipulati l'11 febbraio 1534. Alla stesura dell'atto, rogato in casa di Giuseppe Vezanica in vicinia San Nazaro, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e, come testimoni, Battista Locatelli, figlio del fu Giovanni Antonio, della vicinia di San Donino, parrocchia di Sant'Antonio, il maestro Pellegrino Rampo, figlio del fu Antonio, della vicinia di San Nazaro, e Pietro del Farina.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 708.
R. Miller, in *Regesto* 1985, p. 460, n. VI.19.

**2. 1540 novembre 16
Cremona**

Giulio e Antonio Campi, figli ed eredi del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Vincenzo, versano a Francesco Duri, figlio di Giorgio, della vicinia di San Michele vecchio, quartiere Albarino, che dichiara di avere più di diciotto anni, 400 lire imperiali come parte della dote di loro sorella, Lucia Campi, figlia di Galeazzo e moglie di Francesco. Si impegnano inoltre a versare la parte restante della dote in due rate annue di 100 lire ciascuna¹. Al momento della stipula, Antonio dichiara di essere maggiore di sedici anni e minore di venticinque anni. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e come testimoni Giovan Francesco Allia, figlio di Giovanni Antonio, della vicinia di San Nicola, e il maestro Giovanni Angelo [Carabelli], figlio di Pietro Antoni della vicinia «maioris».

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 710.
R. Miller, in *Regesto* 1985, p. 461, n. VI.30.

**3. 1541 novembre 7
Cremona**

Francesco Duri, figlio del fu Giorgio, della vicinia di San Michele vecchio, quartiere Albarino, riceve da Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Antonio, 100 lire imperiali come parte della dote di Lucia, sorella di Giulio e moglie di Francesco, secondo gli accordi stipulati il 16 novembre 1540². Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e come testimoni Giovanni Filippo Allia, figlio di Girolamo, della vicinia di San Donino, Giovanni Battista de la Quercia, figlio del fu Giovanni Pietro, della vicinia di San Nazaro, e Vincenzo Piperario, figlio del fu Egidio.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 710.
R. Miller, in *Regesto* 1985, p. 461, n. VI.37.

¹ Si vedano anche i docc. 3, 4. Ma per altri rapporti documentari con Francesco Duri, anche a proposito di compravendite di terreni in località Persichello, senza però menzioni dirette di Antonio, si veda anche: *Regesto* 1985, pp. 462-463, nn. VI.55, VI.58, VI.74-75, VI.81.

² Si vedano anche i docc. 2, 4.

4. 1542 dicembre 29
Cremona

Francesco Duri, figlio del fu Giorgio, della vicinia di San Michele vecchio, quartiere Albarino, riceve da Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Antonio, 100 lire imperiali a saldo completo della dote Lucia, sorella di Giulio e moglie di Francesco. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Giovan Battista Picenardi e come testimoni Giovanni Mazzolari, figlio di maestro Antonio, vicinia di San Nazaro, e ... Maroni, figlio del fu Antonio, vicinia di Santa Lucia³.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 711.
R. Miller, in *Regesto* 1985, p. 461, n. VI.39.

5. 1543 giugno
Cremona

Come si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta dallo stesso Antonio Campi e pubblicata nel 1585, l'artista si trova a Cremona e ha occasione di vedere dal vivo l'imperatore Carlo V, in città per una ventina di giorni⁴.

CAMPO 1585, p. xxix.

6. 1545
Cremona

Secondo la testimonianza di Giuseppe Grasselli (1827), a partire da questa data Antonio risulta iscritto, insieme al figlio Claudio, alla Matricola dei mercanti sotto la vicinia di San Vittore⁵.

GRASSELLI 1827, p. 84; CIRILLO, GODI 1982, p. 9.

7. 1546
Cremona

La data «1546» è riportata nell'iscrizione che compare sulla pala con la *Madonna con il Bambino e i Santi Gerolamo e Giuseppe e un offerente*, realizzata da Antonio Campi per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Cremona e oggi conservata nella chiesa di Sant'Ilario: AD CVLTVM DIV P. HIERONIMI | SACERDOS IO. GVIDOLDVS POSVIT | HIERONIMVS PIPERAIVS EIVS | NEPOS INSTAVRAVIT | ANNO 1546. Un cartiglio sul tronco d'albero riportava invece la firma, oggi pressoché illeggibile, dell'artista.

ZAIST 1774, I, pp. 167-168; BARTOLI 1776-1777, II, p. 162⁶; VAIRANI 1796, p. CCXXXVIII, n. 1794⁷; GRASSELLI 1818, p. 117; SACCHI 1872, p. 62; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 185, n. 1.19.1.

³ Si vedano anche i docc. 2, 3.

⁴ Si veda doc. 347

⁵ Si veda anche il doc. 252. Grasselli specifica che Antonio e Claudio risulterebbero sotto la vicinia di San Vittore fino al 1579 quando spostano la residenza in vicinia Sant'Elena.

⁶ Legge però erroneamente la data come 1586.

⁷ Vairani trascrive la data errata «1545»

8. 1546 (1545) marzo 15
Cremona

Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, dichiarano di avere ricevuto da Battista Ferrari detto Palmeri, figlio del fu Palmerio, 350 lire imperiali (di cui 250 in denaro e 100 in beni mobili) per parte della dote di Lucrezia, figlia di Giovanni Battista e moglie di Antonio, che ammonta in tutto a 800 lire. A questa data, Antonio dichiara di essere maggiore di anni 23⁸. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Matteo, sono presenti come secondo notaio Orlando Terisenghi, figlio di Giovanni Antonio, e come testimoni maestro Andrea de Magistri detto «de Pezolis», figlio di maestro Tommaso, della vicinia di San Sepolcro, e Francesco Lupi, figlio del fu Andrea, della vicinia di Santa Cecilia.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Antonio Terisenghi, f. 777.
Regesto 1985, p. 461, n. VI.53.

9. 1546 aprile 3
Cremona

Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, dichiarano di avere ricevuto in prestito dallo zio paterno Sebastiano Campi, a titolo gratuito, 200 lire imperiali. L'atto, rogato nella casa del notaio in vicinia San Prospero alla presenza di Marco Antonio Allia come secondo notaio e di Giovan Battista Picenardi, figlio del fu Angelo, della vicinia di Sant'Andrea, e Galeazzo Allia, figlio di Battista, della vicinia di San Tommaso, è stato cancellato in occasione della restituzione del prestito⁹.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 714.
Regesto 1985, p. 461, n. VI.54.

10. 1547

Firma e data ANTONIVS CREMONENSIS 1547 compaiono, nell'angolo superiore sinistro, in una xilografia a chiaroscuro raffigurante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*. Le lettere «S» sono ribaltate.

F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 320-323, n. 3.2.

11. 1547

Firma e data ANTONIVS CREMONENSIS 1547 compaiono, nell'angolo inferiore sinistro, in una xilografia a chiaroscuro raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto*.

F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 320-323, n. 3.3.

⁸ Si vedano anche i docc. 13, 17. I legami matrimoniali tra le famiglie Campi e Ferrari non si esauriscono con l'unione di Antonio e Lucrezia. Cornelia, figlia di Giulio Campi, sposa infatti Giovanni Francesco di Antonio Ferrari, cugino primo di Lucrezia: il padre di Giovan Francesco, Antonio di Palmiero, è infatti fratello di Battista, padre di Lucrezia. Su questo secondo matrimonio Campi-Ferrari: *Regesto* 1985, p. 463, nn. VI.87, VI. 90, VI.93, VI.99, VI. 179.

⁹ Si veda il doc. 14. Su Sebastiano Campi, pittore, figlio di Antonio e fratello di Galeazzo, si vedano le notizie radunate da Luisa Bandera Gregori in BIFFI *ante* 1788, pp. 104-105.

12. 1547
Cremona

L'iscrizione M. HIER. VIDA ALBAE EPISC. FEC. ANNO A PARTU VIRG. MDXLVII compare sulla facciata della chiesa delle Sante Margherita e Pelagia a Cremona, decorata, su commissione del vescovo di Alba Marco Girolamo Vida, da Giulio Campi con la collaborazione del fratello Antonio.

LANCETTI 1831, p. 45; CIRILLO, GODI 1978, p. 72.

13. 1547 (1546) gennaio 27
Cremona

Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, dichiarano di avere ricevuto da Battista Ferrari detto Palmeri, figlio del fu Palmerio, della vicinia di san Faustino, 112 lire e 10 soldi come parte della dote di Lucrezia, figlia di Battista e moglie di Antonio, che ammonta in tutto a 800 lire. A questa data, Antonio dichiara di essere maggiore di anni 23¹⁰. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Matteo, sono presenti come secondo notaio Orlando Terisenghi, figlio di Giovanni Antonio, e come testimoni Francesco Prata, figlio di Girolamo, della vicinia di Sant'Ilario, e i maestri Andrea e Antonio fratelli de Magistri detti «de Pezolis», figli di maestro Tommaso, della vicinia di San Sepolcro.

ASCrR, Notarile, notaio Giovanni Antonio Terisenghi, f. 777.
BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 462, n. VI.61

14. 1547 (1546) febbraio 16
Cremona

Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Antonio, versa 200 lire imperiali a Sebastiano Campi, figlio del fu Antonio, della vicinia di San Nazaro, in restituzione di un prestito che i fratelli Campi avevano ottenuto da Sebastiano¹¹. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Marco Antonio Allia e come testimoni maestro Battista e Marco, figli del fu Giovan Pietro, della vicinia di San Prospero, e Galeazzo Allia, figlio di Battista, della vicinia di San Tommaso.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 714.
BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 462, n. VI.62.

15. 1547 dicembre 5
Cremona

Antonio Vincenzo Maccagni, figlio del fu Simpliciano, medico, vende a Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, un pezzo di terra in località Persichello. Antonio ha, a questa data, tra i 24 e i 25 anni¹².

ASCrr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 715.

¹⁰ Si vedano anche i docc. 8, 17.

¹¹ Si veda il doc. 9.

¹² Si veda anche il doc. 19.

16. 1548 novembre 21
Cremona

Giulio e Antonio Campi sono testimoni dell'atto con cui Antonio Bonisoli, figlio del fu Giovanni Battista, abitante in località Persichello, riceve una somma da Antonio Bergonzi, figlio del fu Bernardino. I soldi servono per pagare le masserizie che Antonio Bonisoli ha ricevuto da Giulio Campi¹³.

ASCr, Notarile, notaio B. Cassio Regasole, f. 1395.
Regesto 1985, p. 462, n. VI.69.

17. 1549 febbraio 13
Cremona

Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, dichiarano di avere ricevuto da Battista Ferrari detto Palmeri, figlio del fu Palmerio, della vicinia di san Faustino, 224 lire a pagamento di due rate della dote di Lucrezia, figlia di Battista e moglie di Antonio, che ammonta in tutto a 800 lire¹⁴. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Matteo, sono presenti come secondo notaio Jacopo Maria Lupi, e come testimoni i maestri Andrea e Antonio fratelli de Magistri detti «de Pezolis», figli di maestro Tommaso, della vicinia di San Sepolcro.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Antonio Terisenghi, f. 778

18. 1549 maggio 29
Cremona

Giulio Campi, egregio pittore, figlio del fu Galeazzo, residente a Cremona nella vicinia di San Vittore, nomina il pittore veronese Cristoforo Sorte, figlio del fu Giovanni Antonio, residente a Brescia nella parrocchia di San Giovanni, presente alla stesura dell'atto, suo procuratore affinché stringa accordi con il Collegio dei giudici di Brescia in merito alla realizzazione in pittura di otto tele, da dipingere «a guacio». La collocazione dei dipinti in una sala del palazzo del detto Collegio, cornici, ornamenti, colori e prezzi dovranno essere concordati con il Collegio stesso. Cristoforo è anche autorizzato a incassare pagamenti a nome di Giulio. Alla stesura dell'atto, rogato nell'abitazione del notaio in vicinia San Prospero a Cremona, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e come testimoni il signor Giovanni Battista Picenardi, figlio del fu Angelo, della vicinia di Sant'Andrea, e maestro Alessandro Fossati, figlio del fu Giovanni Angelo, della vicinia di San Giovanni Nuovo, tutti cremonesi¹⁵.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 717
Regesto 1985, p. 462, n. VI.73; PASSAMANI 1986, pp. 206-207; TANZI 1999b, p. 55-57, n. 19; TANZI 2004a, p. 16; BORA 2007, p. 31; CASERO 2007, p. 112; TANZI 2008, pp. 8-9; SALGARÒ 2012b, pp. 215-216.

¹³ Si veda anche *Regesto* 1985, p. 462, n. VI.68.

¹⁴ Si vedano anche i docc. 8, 13.

¹⁵ Nel luglio del 1548, il Collegio dei giudici si era impegnato a sostenere le spese «pro ornamento» delle sale che ne ospitava le riunioni (CASERO 2007, p. 112). Le tele previste dal documento, destinate a un ambiente collocato nel corpo dello scalone nel Palazzo della Loggia di Brescia e oggi divise tra la Pinacoteca Tosio Martinengo e il Szépművészeti Múzeum di Budapest, sono realizzate in collaborazione da Giulio e Antonio Campi: *Capitolo II.2*.

19. 1549 novembre 25
Cremona

Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Antonio, versa ad Antonio Vincenzo Maccagni, figlio del fu Simpliciano, medico, 542 lire e 13 soldi a saldo definitivo del pagamento per un pezzo di terra in località Persichello, distretto di Cremona. Il prezzo è stato stabilito al momento della vendita il 5 dicembre 1547 in 20 libbre per singola pertica; Maccagni ha già ricevuto 229 lire 3 soldi e 3 denari il 27 novembre 1548¹⁶. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e come testimoni Benedetto Pueroni, figlio del fu Giovanni Antonio, della vicinia di San Vito, Nicola Gariboldi, figlio del fu Antonio, della vicinia di Sant'Egidio, e Giovanni Battista Picenardi, figlio del fu Angelo, della vicinia di Sant'Andrea.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 717.
Regesto 1985, p. 462, n. VI.76.

20. 1550

La firma ANTONIVS CREMONENSIS e la data 1550 compaiono su una xilografia a chiaroscuro raffigurante la *Sacra famiglia*. La firma corre lungo il margine basso della stampa mentre la data compare iscritta in verticale nell'angolo superiore sinistro.

BORA 1971, p. 34; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 320-323, n. 3.4.

21. 1550
Torre Pallavicina

Sul fregio del nuovo palazzo fatto costruire dal marchese Adalberto Pallavicino a Torre Pallavicina compare la seguente iscrizione: POST TANTAM VOLVNTARIAE AC RARAE SERVITVTIS OBLIVIONEM NE INGRATOS AMPLIVS SEQVERETVR PRINCIPES ADALBERTVS MAR(IA) PALAVICINVS HAS AEDES OTII AC QVIETIS SEDEM SIBI ET AMICIS ERIGENDAS CVRAVIT. Il fregio della finestra centrale della facciata riporta la data MDL; le altre finestre sono ornate invece con le iniziali del proprietario AD. MAR. PA. Due ambienti all'interno dell'edificio saranno decorati dai Campi¹⁷.

LITTA 1838-1841, tav. XXIII; GALANTINO 1869, II, pp. 23-24, nota 2; MUONI 1871, pp. 216-218, nota 1; BELTRAMI 1898, p. 53; MONDINI 1933, p. 557; FERRARI 1974c, pp. 313-315; Z. Vanni, in *Ville* 1983, pp. 33-35.

22. 1550 (1549) febbraio 27
Cremona

Andrea Buonuomo, figlio del fu Antonio, e la moglie Margherita Borlanderi Cattaneo, figlia del fu Cristoforo, della vicinia di San Vittore, vendono a Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, una casa e un pezzo di terra nella vicinia di San Vittore al prezzo complessivo di 345 lire imperiali. I fratelli versano al momento dell'acquisto 95 lire e si impegnano a pagare le restanti 250 entro due anni. Alla stesura dell'atto, rogato in casa dei Campi, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e come testimoni Giorgio Copelli, figlio del fu

¹⁶ Si veda il doc. 15.

¹⁷ Si vedano i docc. 31, 230.

[Tobia], Stefano Magistri, figlio del fu Giorgio, entrambi della vicinia di San Vittore, e Vincenzo Vairani, figlio del fu Giovanni Antonio, della vicinia di San Tommaso¹⁸.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 717.
Regesto 1985, p. 462, n. VI.77.

23. 1550-1553 circa
Milano

Secondo la testimonianza di Alessandro Lami, Antonio Campi avrebbe collaborato con Bernardino Campi per la realizzazione di un ciclo di affreschi nel «giardino di Stefano da Rho», a Milano. Antonio avrebbe dipinto, su disegni di Bernardino, una serie di *Dieci imperatori*. La notizia è contenuta nel *Discorso intorno alla scoltura et pittura*, la biografia di Bernardino Campi pubblicata da Lami nel 1584¹⁹. La datazione indicativa per il ciclo decorativo si ricava dalla cronologia interna al testo di Lami dove la menzione degli affreschi per da Rho segue la chiamata di Bernardino a Milano, ancorata a una lettera datata 2 maggio 1550, e precede il ricordo del *Ritratto di Catellano Cotta* della Pinacoteca civica di Cremona, datato 1553.

LAMI 1584, p. 48.

24. 1552 marzo 4
Cremona

La fabbriceria della cattedrale di Cremona paga a «Magistro Antonio pictori» lire 8 e soldi 5 «pro mercede pro eum [...] in faciendo modellum unum papiri baptisterii»²⁰.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, II. 1537-1552, c. 180r.
BORA 1981, p. 30.

25. 1552 luglio 20
Cremona

Andrea Buonuomo, figlio del fu Antonio, e Margherita Borlanderi Cattaneo, figlia del fu Cristoforo, sua moglie, ricevono una somma da Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, anche a nome del fratello Antonio, per la vendita di una casa nella vicinia di San Vittore²¹.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Pietro Allia, f. 717.
BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 463, n. VI.84.

26. 1552 dicembre 23
Cremona

La fabbriceria della cattedrale di Cremona paga Antonio Campi 6 lire per avere compiuto una ricognizione sul Battistero e per la realizzazione di un modello («pro eius recognitione [...] circa baptisterium in eundo sup. et circa modellum eiusdem»²²).

¹⁸ Si veda anche il doc. 25.

¹⁹ Si veda il doc. 331.

²⁰ Si veda anche il doc. 26 che garantisce l'identificazione dell'«Antonio depictori» in Campi.

²¹ Si veda anche il doc. 22.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, II. 1537-1552, c. 196r.

BORA 1981, p. 30 (con data errata 20 dicembre 1552).

27. 1553

La firma ANTONIVS CAMPUS CREMONENSIS INV(ENIT) e la data 1553 compaiono in una xilografia con il *Giudizio di Salomone*. La firma corre lungo il margine superiore, fuori dai margini del riquadro figurato; la data è riportata nell'angolo superiore sinistro.

BORA 1971, p. 34; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 320-323, n. 3.5.

28. 1553

La firma ANTONIVS CREMONENSIS IN e la data 1553 compaiono in una xilografia a chiaroscuro raffigurante *San Giovanni Battista*. La firma occupa l'angolo inferiore destro; la data è riportata nell'angolo superiore destro.

F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 320-323, n. 3.6,

**29. 1554 giugno 26
Cremona**

La fabbriceria del Duomo di Cremona paga «Antonio de Campo pictore» 5 lire e 10 soldi «pro eius mercede faciendi designum mirarum Turratij».

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, III. 1552-1569, c. 22v.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio ossia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 69, n. 340²³ (con data errata 27 giugno 1554); SACCHI 1872, p. 192 (con data errata 27 giugno 1554); BORA 1981, p. 30.

**30. 1555 (1554) gennaio 17
Cremona**

Omobono Gadio, figlio del fu Giovanni Battista, riceve da Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, anche a nome del fratello Antonio, una somma dovuta a Omobono da Giuseppe Vezanica, figlio del fu Giovanni.

ASCr, Notarile, notaio Giovan Pietro Allia, f. 722.

Regesto 1985, p. 463, n. VI.91.

**31. 1555 aprile 27
Cremona (?)**

²² Si veda anche il doc. 24. La medesima voce contabile registra anche un pagamento di 1 lira e 10 soldi a Giovanni Antonio Cornetto e un pagamento di 6 lire a Giuseppe Sacca per aver compiuto un sopralluogo sul Torrazzo e sul Battistero. Sul coinvolgimento del Sacca nel rinnovamento architettonico del Battistero: BORA 1981, pp. 29-30.

²³ Per il manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

Giulio Campo, pittore residente nella vicinia di San Vittore in Cremona, confessa con dichiarazione autografa di aver ricevuto, anche a nome del fratello Antonio pittore, 15 ducati (cioè lire ottantaquattro), da un certo Antonio de Andrea in nome del marchese Adalberto Pallavicino.

SACCHI 1884, p. 10²⁴; CIRILLO, GODI 1978, pp. 42, 72; BERZAGHI 1988, p. ???; TANZI 2004a, p. 100; TANZI 2008, p. 33, nota 10.

32. 1555 agosto 4

Milano

I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono l'esecuzione del legato testamentario disposto dal defunto Francesco da Casate (o Casati) detto della Secchia assegnando alla vedova Isabella Ghiringhelli e agli altri esecutori testamentari la campata di San Francesco, contigua alla cappella di San Rocco sottoposta al patronato di Carlo da Rho. I deputati ordinano che la campata sia stuccata allo stesso modo delle altre e che l'esecuzione delle disposizioni testamentarie sia sottoposta all'autorità dei deputati Ottaviano d'Adda, Ludovico del Conte e Marco Antonio Castelletto, secondo le disposizioni contenute nell'atto di assegnazione della campata e ricezione di 500 scudi rogato da Nicolò Vignarca in data 10 settembre 1555²⁵.

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, f. 226.

Documenti 1989, p. 382, doc. 238, nota; RIEGEL 1998, p. 420, doc. 1555, 4.8; GIANI 2014-2015, pp. 634-635, n. 33.

33. 1557

Torre Pallavicina

Nella sala affrescata al piano nobile del palazzo di Torre Pallavicina era possibile leggere la seguente iscrizione, oggi scomparsa, relativa alla decorazione pittorica della sala: INCEPT(VM) 1557 SUB ADALB(ERTO) COMPLETVM FVIT SVB GALEAT(IO) VII AN(NO). MDCCVC²⁶. La scritta dovrebbe dunque essere stata apposta in occasione di un intervento di restauro tardo settecentesco. Secondo Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, la data 1557 era iscritta in una tabella inserita nella parasta a sinistra di *Cleopatra*: l'anno risulta oggi illeggibile proprio nell'ultima cifra.

MUONI 1871, p. 216; SACCHI 1872, pp. 336-337; BELTRAMI 1898, p. 53; FERRARI 1974b, p. 166, nota 270; FERRARI 1974c, p. 316, nota 11; CIRILLO, GODI 1978, p. 72; SHELL 1978, II, pp. 25, 134, nn. 11, 37, nota 1; CIRILLO, GODI 1982, p. 12.

34. 1558 aprile 21 – giugno 7

Cremona

I fabbricieri della chiesa di San Sigismondo a Cremona versano a Giulio Campi 388 lire per lavori di pittura, doratura e stucco eseguiti nella «capeletta seconda verso il giardino» e cioè: il 21 aprile, 80 lire «a conto» per la «capeletta»; il 16 maggio, 40 lire «a conto del stucco et oro predicto alla capeletta di più del obbligo»; il 21 maggio, 150 lire «a conto» per la «fattura della Capeletta»; il 7 giugno 88 lire «per saldo della pittura della capeletta seconda verso il zardino» e 30 lire per saldo

²⁴ Il documento è pubblicato da Federico Sacchi in un opuscolo d'occasione insieme a una simile ricevuta autografa firmata da Giuseppe Sacco il 21 aprile: TANZI 2015, pp. 42, 86, n. 58. Nel rendere noti i documenti, lo studioso dichiara di possedere gli autografi, oggi irreperibili.

²⁵ Si tratta della cappella in cui sarà collocata la *Resurrezione di Cristo* dipinta da Antonio Campi e datata 1560: doc. 1560.

²⁶ Una diversa lettura dell'iscrizione è offerta da Shell: INCEPT(A) 1557 SVB ADALB(ERTO) (RESTAVR)ATA FVIT SVB GALEAT(IO) VII AN(NO) MDCCVC.

della «doratura e stuccho fatta alla Capelletta sopradicta». Sebbene i pagamenti siano tutti intestati a Giulio, i lavori nella cappella – la seconda a partire dall'altare sul lato sinistro della chiesa, dedicata al Battista – sono eseguiti da Antonio Campi²⁷.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, cc. 6r-7r.
FERRARI 1974a, pp. 234-236; CIRILLO, GODI 1978, p. 72.

35. 1558 novembre 9
Cremona

Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, anche a nome del fratello Vincenzo, acquistano parte di una casa con solaio, in muratura e coperta di tegole, con cortile, pozzo, e altri edifici, nella vicinia di San Michele Vecchio, quartiere Albarino, da Galeazzo Tonsi, figlio del fu Giovanni Francesco, della vicinia di San Prospero, e Antonio Maria Picinelli, figlio del fu Pietro, della vicinia di Sant'Elena. Il valore complessivo della casa è stimato in 818 lire e 10 soldi; parte del pagamento (618 lire) sarà però versato a Barbara Duri, sorella del fu Francesco, che vanta un credito verso i venditori. Tonsi e Piccinelli dichiarano inoltre di avere ricevuto dai fratelli Campi 10 lire per saldo completo dell'affitto di parte della casa suddetta Alla stesura dell'atto, rogato nella bottega di Antonio Maria Picinelli nella vicinia di Sant'Elena, sono presenti come secondo notaio Giovanni Battista Allia, e come testimoni Rinaldo Bellonori, figlio del fu Marchese, della vicinia di San Sepolcro, Raffaele Gariboldi, figlio di Antonio Maria, della vicinia di Sant'Andrea, e maestro Giovanni Guazzoni, figlio del fu Antonio, della vicinia di Sant'Elena²⁸.

ASCr, Notarile, notaio G. P. Allia, f. 727.
BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 463, n. VI.104.

36. 1558 novembre 12
Cremona

Andrea e Giovanni Pietro Roviada, figli del fu Giovanni Maria, massari dei fratelli Campi in località Persichello, ricevono in prestito una somma da Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, anche a nome dei suoi fratelli Antonio e Vincenzo, e si impegnano a restituirla entro un anno. Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia, e come testimoni Cristoforo e Battista Spisani, figli del fu Pietro, residenti a Persichello²⁹.

ASCr, Notarile, notaio G.P. Allia, f. 727.
BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 463, n. VI.105.

37. 1559 aprile 8
Cremona

²⁷ La paternità di Antonio per i lavori nella cappella del Battista è attestata da un documento del 1565 con il quale i fabbricieri commissionano all'artista la realizzazione degli affreschi laterali e della pala d'altare per la medesima cappella: doc. 79. Il nome di Antonio non compare nei conti di San Sigismondo prima dell'estate del 1560 quando, con atto del 21 agosto 1560, i fratelli Campi si accordano per dividere i loro beni: docc. 43, 44.

²⁸ Si veda anche il doc. 44.

²⁹ Si veda anche il doc. 40.

Tommasino Strada, figlio del fu Giovanni Francesco, vende a Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, anche a nome dei fratelli Antonio e Vincenzo, una camera e un pezzo di terra nella vicinia di San Vittore a Cremona³⁰.

ASCr, Notarile, notaio A Cattaneo, f. 1214.

Regesto 1985, p. 464, n. VI.108.

**38. 1559 giugno 1
Cremona**

Girolamo Campi, figlio del fu Sebastiano, della vicinia di San Nazaro, di età compresa tra i 21 e i 25 anni, anche a nome di suo fratello Giovanni Battista, vende a Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, figli del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, una casa con terra nella vicinia di San Michele Vecchio, quartiere Albarino³¹. Nello stesso atto, Giovanni Battista riceve dai Campi un'ulteriore somma a parziale pagamento di una seconda vendita e stipula accordi per il saldo³². Alla stesura dell'atto, rogato in casa del notaio in vicinia San Prospero, sono presenti come secondo notaio Galeazzo Allia e come testimoni Giovanni Battista Ferali, figlio di Cristoforo, e Raffaele Gariboldi, figlio di Antonio Maria, della vicinia di Sant'Andrea.

ASCr, Notarile, notaio G.P. Allia, f. 727.

BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 463, n. VI.105.

**39. 1559 giugno 15
Cremona**

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga a Giulio Campi 80 lire «a conto delle statue di stucho et altre opere fa nella chiesa»³³.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 10r.

FERRARI 1974a, p. 238; TANZI 2008, p. 4.

**40. 1559 novembre 12
Cremona**

Andrea Rovida, figlio di Giovanni, anche a nome di suo fratello Giovanni Pietro, versa a Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, anche a nome dei fratelli Antonio e Vincenzo, una somma a saldo del prestito pattuito un anno prima³⁴.

ASCr, Notarile, notaio G.P. Allia, f. 728.

Regesto 1985, p. 464, n. VI.114.

³⁰ Si veda anche il doc. 44.

³¹ Si veda anche il doc. 44. Girolamo e Giovanni Battista Campi sono cugini primi di Giulio, Antonio e Vincenzo: docc. 9, 14.

³² Un ulteriore atto che riguarda Girolamo e Giovanni Battista Campi è rogato dallo stesso notaio Giovan Pietro Allia il giorno successivo, 2 giugno 1559: ASCr, Notarile, notaio G.P. Allia, f. 727.

³³ Il pagamento è l'unico che si possa mettere in relazione con la realizzazione dei *Profeti* in stucco che decorano gli archi della navata della chiesa. La partecipazione di Antonio all'impresa è stata da tempo messa in luce dalla critica: *Capitolo II.4*.

³⁴ Si veda anche il doc. 36.

**41. 1560
Milano**

L'iscrizione ANTONIVS CAMPVS CREMO(NENSIS) 1560 compare sulla *Resurrezione di Cristo* dipinta da Antonio Campi per la cappella dell'orefice Francesco Casati detto il Secchia in Santa Maria presso San Celso a Milano³⁵.

BORA 1977b, pp. 60-61; G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 181; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 268, tav. 93; TANZI 2004a, tav. 18; TANZI 2008, pp. 9, 12; GIANI 2014-2015, p. 674, n. 77.

**42. 1560 maggio 30
Milano**

La fabbriceria della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano paga a Antonio Campi, «pictor cremonese», 137 lire e soldi 10 «a bon conto per far l'ancona del Seggia», cioè destinata alla cappella dell'orefice Francesco Casati detto il Secchia³⁶.

APSCMi, *Libro mastro 1558-1576*, ff. 29v-30r

BARONI 1940b, p. 257, nota 3; G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35; BORA 1977b, p. 79, nota 26; *Regesto* 1985, p. 464, n. VI.118; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 268; RIEGEL 1998, p. 425, doc. 1560; GIANI 2014-2015, p. 673, n. 75. 30.5

**43. 1560 luglio 15
Cremona**

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 43 lire e 10 soldi per comperare «uno miar et mezzo di oro»³⁷.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 12r.
FERRARI 1974a, p. 241.

**44. 1560 agosto 21
Cremona**

Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, figli del fu Galeazzo, della parrocchia di San Vittore a Cremona, tutti maggiori di venticinque anni, si accordano per dividere i loro beni comuni.

A Giulio spetterà una casa con solaio, in muratura e coperta di tegole, con tre cantine sotterranee e un pozzo, nella vicinia di San Vittore, confinante con l'abitazione di Tommasino Strada, con il canale detto Cremonella e con la casa di Andrea Porta, valutata lire 2211 e soldi 7³⁸. Nel valore della casa sono computate anche le doti di Dorotea Gradi, moglie di Giulio, di lire 833, ricevuta dal fu Galeazzo Campi con un atto rogato dal notaio Abraam Macri, e di Lucrezia Ferrari detta Palmeri, moglie di Antonio, di lire 687 e soldi 10, ricevuta da Giulio e Antonio con un atto rogato dal notaio Giovanni Antonio Terisenghi³⁹. Le due doti sono state utilizzate dai fratelli per scopi di comune

³⁵ Per i pagamenti della tavola: docc. 42, 46, 50; per la doratura dell'ancona: doc. 52. Sul dipinto si veda al *Capitolo II.4*.

³⁶ Si vedano anche i docc. 41, 46, 50. In *Regesto* 1985, p. 464, n. VI.109, è registrato erroneamente un ulteriore pagamento ad Antonio in data 20 maggio 1559 che non risulta però nel *Libro mastro* della fabbriceria: ringrazio Federico Giani per avermi aiutato nella verifica.

³⁷ Per quanto noto, Antonio compare qui per la prima volta a nome proprio nella contabilità di San Sigismondo; il fatto è probabilmente da mettere in relazione con la divisione dei beni stabilita dai tre fratelli Campi, di lì a poco: doc. 44.

³⁸ Si veda anche il 37.

³⁹ Si vedano anche i docc. 8, 13.

utilità. Giulio Campi si impegna a versare al fratello Antonio le 687 lire e 10 soldi della dote di Lucrezia secondo i termini seguenti: 300 lire al momento della stesura del presente atto (Antonio dichiara immediatamente di averle ricevute), e poi 100 ogni anno fino a estinzione del debito⁴⁰. Giulio si impegna inoltre a versare al fratello Antonio lire 230, soldi 5 denari 8 come compensazione per la parte della casa in parrocchia San Vittore che spetterebbe ad Antonio. Il denaro sarà pagato alla fine del primo anno dopo avere finito di saldare la restituzione della dote di Lucrezia. Nel frattempo, fino a che non sarà stata pagata ad Antonio la sua parte di casa, Giulio si impegna a versargli ogni anno, a partire dal giorno della stipula dell'atto, 11 lire e 10 soldi per l'usufrutto della parte di casa che spetterebbe ad Antonio.

A Vincenzo spetterà una casa con solaio, in muratura e coperta di tegole, con cortile, cantina sotterranea e un pozzo, nella vicinia di San Michele Vecchio, quartiere Albarino, confinante con le abitazioni di Francesco e fratelli Cavalcabò di Spineta, Gaspare Alghisi e Luigi Storti. La casa, del valore stimato di 740 lire imperiali, era stata acquistata in parte dagli eredi di Sebastiano Campi, con atto rogato dallo stesso Allia il 9 novembre 1558, e in parte da Galeazzo Tonsi e Antonio Maria Piccinello con altro atto del medesimo notaio⁴¹. Vincenzo Campi si impegna inoltre a versare al fratello Antonio 246 lire, 13 soldi e 4 denari come compensazione per la parte della casa in parrocchia San Michele Vecchio che spetterebbe ad Antonio: è stabilito un affitto che Vincenzo verserà ad Antonio fino a quando non avrà saldato il suo debito.

Giulio Campi si fa inoltre carico di un debito nei confronti di Lucia Campi, loro sorella, di 400 lire imperiali, resto di complessive 600 lire della dote di Lucia, utilizzata dai fratelli per scopi di comune utilità.

Restano indivisi i beni immobili posseduti dai Campi in località Persichello, distretto di Cremona.

Sono invece ripartiti tra i fratelli tutti i beni mobili e le suppellettili di ogni genere.

L'atto è rogato dal notaio Giovan Pietro Allia nel palazzo comunale di Cremona.

ASCr, Notarile, notaio G.P. Allia, f. 728

SACCHI 1872, pp. 252-255; CIRILLO, GODI 1978, p. 73; *Regesto* 1985, p. 464, n. VI.121.

45. 1560 settembre 21 Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 60 lire «a conto della metuda del oro».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 13r.

FERRARI 1974a, p. 242.

46. 1560 novembre 9 Milano

La fabbriceria della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano paga a Antonio Campi, 55 lire «a bon conto per far l'ancona del Seggia», cioè destinata alla cappella dell'orefice Francesco Casati detto il Secchia⁴².

APSCMi, *Libro mastro 1558-1576*, ff. 29v-30r

G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35; BORA 1977b, p. 79, nota 26; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 268; GIANI 2014-2015, p. 673, n. 75.

⁴⁰ Si vedano i docc. 53, 82, 116.

⁴¹ Si veda anche i docc. 35; 38.

⁴² Si vedano anche i docc. 41-42, 50.

47. 1560 novembre 22
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «per conto del opera grande in chiesa nostra» e 87 lire e 15 soldi «per mandare a tore miara tre d'oro».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 13r.
FERRARI 1974a, p. 242.

48. 1560 dicembre 28
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, in qualità di fidejussore, riceve una somma da Camillo Dovaria, figlio del fu Pompeo, tutore di Pietro Paolo Dovaria, figlio del fu Ludovico⁴³.

ASCr, Notarile, notaio G. Fellini, f. 940
Regesto 1985, p. 464, n. VI.122.

49. 1561 febbraio 26
Cremona

Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, figli del fu Galeazzo, affittano per nove anni a Giuseppe Petenati, figlio di Giovanni, diversi pezzi di terra (uno con casa e altri edifici), in località Persichello, distretto di Cremona⁴⁴.

ASCr, Notarile, notaio G.F. Allia, f. 1696
Regesto 1985, p. 464, n. VI.124.

50. 1561 marzo 11
Milano

La fabbriceria della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano paga a Antonio Campi, «pictore cremonese», 302 lire e soldi 10 «per sua mercede de la ancona missa alla cappella del Seggia», cioè dell'orefice Francesco Casati detto il Secchia, a saldo completo di un ammontare complessivo di 495 lire⁴⁵.

APSCMi, *Libro mastro 1558-1576*, cc. 37v-38r
G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35; BORA 1977b, p. 79, nota 26; *Regesto* 1985, p. 464, n. VI.125; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 268; RIEGEL 1998, pp. 425-426, doc. 1561, 11.3; GIANI 2014-2015, pp. 678-679, n. 79.

51. 1561 aprile 5
Cremona

⁴³ Si veda anche il doc. 64.

⁴⁴ Si veda anche il doc. 116.

⁴⁵ Si vedano anche i docc. 41-42, 46.

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 31 lire e 10 soldi «a conto della missa del oro»⁴⁶.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 15r.
FERRARI 1974a, p. 244.

52. 1561 luglio 7
Milano

La fabbriceria della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano, per il tramite del tesoriere Aymo Rainoldi, paga 108 lire a Stefano Lomazzo «sopra la doratura del ornamento della ancona del Segia», cioè la *Resurrezione* dipinta da Antonio Campi⁴⁷.

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 42.
GIANI 2014-2015, pp. 679-680, n. 80.

53. 1561 settembre 10
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve dal fratello Giulio una somma per la restituzione della dote di Lucrezia Ferrari, moglie di Antonio, sulla base degli accordi stilati in occasione della divisione dei beni tra i fratelli Campi⁴⁸.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1156.
Regesto 1985, p. 464, n. VI.126.

54. 1562 giugno 8
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 18 lire, 13 soldi e 6 denari «per comprar l'oro per l'opera fa messer Antonio Campo» e 26 lire, 6 soldi e 6 denari «a conto della sua opera fa nella chiesa».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 20r.
FERRARI 1974a, p. 248.

55. 1562 luglio 13
Cremona

Anna Bellintendi, figlia del fu Gerolamo, vedova di Battista Ferrari detto Palmeri, con il consenso di Tommaso e Vincenzo, suoi figli, nomina suo procuratore Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo⁴⁹.

⁴⁶ Il medesimo giorno un pagamento identico è corrisposto anche a Giulio Campi e si registra pure «una boletta fatta per mandar a comprar uno miar et mezo de oro per il cornison» per il valore di 42 lire, 2 soldi e 2 denari: quest'ultimo pagamento potrebbe fornire un'indicazione sul lavoro specifico di doratura cui fanno riferimento i pagamenti a Giulio e Antonio.

⁴⁷ Doc. 41.

⁴⁸ Si veda il docc. 44, 82, 116.

⁴⁹ Battista Ferrari è il padre di Lucrezia, la moglie di Antonio Campi: docc. 8, 13, 44. Si vedano anche i docc. 58, 69, 74, 122.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1157.
Regesto 1985, p. 464, n. VI.128.

56. 1562 luglio 17
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 50 lire «a conto del opera fa nella nostra chiesa».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 20r.
FERRARI 1974a, p. 249.

57. 1562 agosto 15
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma da suo fratello Vincenzo, sulla base degli accordi stipulati in occasione della divisione dei beni tra i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi⁵⁰.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1157.
Regesto 1985, p. 464, n. VI.129.

58. 1562 agosto 15
Cremona

Tommaso e Vincenzo Ferrari, figli del fu Battista, debitori verso Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, si impegnano a saldare il proprio debito in qualsiasi momento su richiesta di Antonio Campi. Alla stesura dell'atto, rogato in casa di Antonio Campi, sono presenti in qualità di testimoni Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, e Giovanni Paolo Fondulo⁵¹.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1157.
Regesto 1985, p. 464, n. VI.129.

59. 1562 settembre 6
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 43 lire e 18 soldi «per mozi 18 calcina et 3,14 di pesa et farla lavar soldi 14, et pesi 10 calcina comprata in prima», 53 lire e 12 soldi «a conto della sua opera fa in chiesa», e 2 lire, 10 soldi per «brenta doi vino comprate per la fabrica».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, cc. 20r-21r.
FERRARI 1974a, p. 249.

60. 1562 ottobre 13
Cremona

⁵⁰ Si vedano anche i docc. 44, 68.

⁵¹ Si vedano anche i docc. 55, 69, 74, 122.

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 90 lire «a conto dell'opera fa nella nostra chiesa».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 22r.
FERRARI 1974a, p. 250.

61. 1562 novembre 9
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 30 lire «a conto del opera fa nella nostra chiesa».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 22v.
FERRARI 1974a, p. 250.

62. 1563

Antonio Campi firma e data ANTONIO CAMPI CRE(MONENSIS) FA(CIEBAT) L'AN(N)O 1563 una tela con *San Girolamo penitente* di collezione privata⁵².

TANZI 2008

63. 1563 giugno 21
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 22 lire «a conto della ancona fa nella nostra chiesa»⁵³.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 25v.
FERRARI 1974a, p. 253; DE KLERCK 1997, p.160.

64. 1563 settembre 17
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma in deposito da Tommaso Arcari, in qualità di tutore di Pietro Paolo Dovaria, figlio ed erede di Ludovico Dovaria⁵⁴.

ASCr, Notarile, notaio G. Fellini, f. 942⁵⁵.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.132.

65. 1563 dicembre 21
Cremona

⁵² Come crede anche Marco TANZI (2008, p. 34, nota 17), è probabile che l'iscrizione, vergata con qualche incertezza anche ortografica sul gradino di roccia accanto al Santo, sebbene non autentica, riproduca il testo di una firma originale.

⁵³ Il pagamento dovrebbe avere a che fare con l'ancona della cappella di San Giovanni Battista: sarà compiuta solo nel 1567 ma Antonio ne aveva iniziato anche una prima versione, poi abbandonata: docc. 79, 119, 120.

⁵⁴ Si veda anche doc. 48.

⁵⁵ Lo stesso atto è rogato anche in ASCr, notarile, notaio A. Cattaneo, f. 1216.

Come si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta dallo stesso Antonio Campi e pubblicata nel 1585, sono realizzati da Antonio («con mia inventione & architettura») gli archi trionfali allestiti in occasione dell'entrata in città di Rodolfo e Ernesto, figli dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo, di passaggio da Cremona e diretti in Spagna con il cardinale Otto Truchsess di Augusta. Gli archi, distribuiti «in diversi luoghi», erano decorati con «statue de tutti gli Imperatori dell'Augustissima casa d'Austria, e con motti, e iscrizioni bellissime»⁵⁶.

CAMPO 1585, pp. xliiii-xlv.

**66. 1564
Milano**

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS 1564 l'affresco con il *Martirio di San Paolo* sulla parete destra del presbiterio nell'aula pubblica di San Paolo Converso a Milano. Una firma, oggi mutila, compare anche sul basamento di colonna antica in primo piano nella scena della *Conversione di San Paolo*, da integrare con quanto riportato dalle fonti: (ANTONIVS) CAMPVS (CREMON)ENSIS.

SACCHI 1872, p. 59, n. XX (con lettura errata della data 1561); MORANDOTTI 1984, pp. 27-31; DE KLERCK 1997, p. 41; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 271.

**67. 1564 marzo 14
Cremona**

La fabbrica della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 80 lire «a conto del opera fa nella chiesa».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 28v.
FERRARI 1974a, p. 256.

**68. 1564 aprile 20
Cremona**

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma da suo fratello Vincenzo, sulla base degli accordi stipulati in occasione della divisione dei beni tra i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi⁵⁷.

ASCr, Notarile, notaio Galeazzo Allia, f. 1158.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.133.

**69. 1564 luglio 8
Cremona**

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, come procuratore di Anna Bellintendi, figlia del fu Gerolamo e vedova di Battista Ferrari, e di Tommaso e Vincenzo Ferrari, figli di Anna, riceve una

⁵⁶ Si veda il doc. 347. In questa stessa occasione, a stare alla testimonianza di Antonio, Vincenzo Campi avrebbe realizzato i ritratti dei due principi «giudicati da tutti universalmente bellissimi», «ancor che havesse così poco tempo di vederli».

⁵⁷ Si vedano anche i docc. 44, 57.

somma da suo fratello Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, e si impegna a restituirla in qualsiasi momento⁵⁸.

ASCr, Notarile, notaio G.T. Raimondi, f. 1744
Regesto 1985, p. 465, n. VI. 134.

70. 1564 settembre 12
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a conto del suo credito».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabbrica di Santo Sigismondo*, c. 31v.
FERRARI 1974a, p. 259.

71. 1564 agosto 29
Milano

Gabriele Casati redige il suo testamento e istituisce un legato in favore delle Angeliche di San Paolo Converso per «celebrari faciendo missam quotidianam in suprascritto monasterio in una capella ex capellis suprascritti monasterii quam volo ornari pictura seu picturis [...] quam capellam volo intitolari Sanctus Petrus»⁵⁹. La data è da considerare come termine *post quem* per la decorazione della cappella dedicata al Santo nella chiesa di San Paolo che comprende gli affreschi sulla volta (*Chiamata di San Pietro, Crocifissione di San Pietro, San Pietro guarisce lo storpio*) e la pittura della tela per l'altare con *La consegna delle chiavi a Pietro*, da attribuire ad Antonio Campi, probabilmente con la collaborazione del fratello Vincenzo⁶⁰.

ASMi, Notarile, notaio Giovanni Pietro Casati, f. 12634.
GIULIANI 1997b, p. 167.

72. 1564 ottobre 16
Milano

I prefetti della Fabbrica del Duomo di Milano (Nicolò Ormaneto, protonotario apostolico e vicario della curia arcivescovile, Alfonso Gallarati, vicario delle provvisioni, il reverendo Ferrando Croci arcidiacono, il reverendo Giovanni Andrea Roccio, il reverendo Ludovico Airolidi; gli esponenti del Collegio dei Dottori: Giovanni Anselmo Badagio, Giuseppe Glossiano; i deputati delle Porte: Giovanni Castronovi per Porta Orientale, Baldassarre Capra per Porta Romana, Paolo Maria Rainoldi per Porta Ticinese, Francesco Bernardino Mazenta per Porta Venezia, Ludovico Brugora per Porta Comasina e Galeazzo Pecchia per Porta Nuova), riuniti in una sala della Fabbrica, eleggono Francesco Melzi, Alessandro Caimi, Bartolomeo Taegio e Girolamo Figino perché incontrino i partecipanti al concorso per la pittura delle ante del nuovo organo del Duomo

⁵⁸ Si vedano anche i docc. 55, 58, 74, 122.

⁵⁹ Le vicende della cappella sono ricostruite anche da DE KLERCK 1997, pp. 55-57, a partire da un registro dei legati del convento: ASMi, Fondo Religione, parte antica, registro 60B, I, pp. 38-39. Si veda anche il doc. 126. Su Gabriele Casati, presidente del Senato e legatissimo, fin dalle origini, ai barnabiti: BORROMEO 1978.

⁶⁰ La tela è stata attribuita ad Antonio da BORA 1977b, pp. 79-80, nota 29 (anche MORANDOTTI 1984, p. 36, fig. 21). L'ipotesi di una collaborazione tra i due fratelli, prospettata già in CIRILLO, GODI 1975-1977, p. 89, è precisata e sostenuta in TANZI 1999b, p. 18; 2004a, p. 23 (si vedano anche F. Paliaga, in *I Segni* 1997, p. 306; PALIAGA 1997, pp. 162-163, cat. 4; *Bernardino* 2014, p. 327, n. XLIX; PAVESI 2011, p. 45). Per un episodio di fortuna del dipinto: *Capitolo I*.

(Bernardino Campi, Giuseppe Meda, Aurelio Luini, Francesco Terzi e Giulio, Antonio e Vincenzo fratelli Campi) e valutino quale sia il migliore. Dovranno poi tornare a riferire il loro parere al capitolo⁶¹.

AVFDMi, Ordinazioni Capitolari, 12, f. 123⁶².

Annali 1877-1885, IV, p. 56; CIRILLO, GODI 1978, p. 74; CAIRATI 2014, p. 396, n. 200; ALLEGRI 2016-2017, pp. 95-96, n. IX.

73. 1564 ottobre 20
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 50 lire «a conto delli piloni quali depinge in giesa»⁶³.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 32r.

FERRARI 1974a, p. 259.

74. 1564 ottobre 24
Cremona

Giulio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve da suo fratello Antonio una somma lasciata in deposito come da atto dell'8 luglio 1564⁶⁴.

ASCr, Notarile, notaio G.T. Raimondi, f. 1744

Regesto 1985, p. 465, n. VI. 138.

75. 1564 novembre 6
Milano

I prefetti della Fabbrica del Duomo di Milano (Nicolò Ormaneto, protonotario apostolico e vicario della curia arcivescovile, Alfonso Gallarati, vicario delle provvisioni, il reverendo Ferrando Croci, il reverendo Giovanni Andrea Roccio; gli esponenti del Collegio dei Dottori: Giovanni Anselmo Badagio, Girolamo Tonsi, Giuseppe Glossiano; i deputati delle Porte: Giovanni Castronovi per Porta Orientale, Baldassarre Capra per Porta Romana, Paolo Maria Rainoldi per Porta Ticinese, Francesco Bernardino Mazenta per Porta Venezia, Ludovico Brugora per Porta Comasina e Giovanni Battista Taverna per Porta Nuova), riuniti in una sala della Fabbrica, dopo aver ascoltato la relazione dei deputati eletti per deliberare sull'assegnazione della pittura delle ante dell'organo del Duomo (Bartolomeo Taegio, Alessandro Caimi, Francesco Melzi e

⁶¹ Si vedano anche i docc. 75, 77. Il nome di Giulio Campi era già comparso in questa vicenda: nel 1556 il maestro Giulio d'Oggiono aveva infatti presentato al capitolo della Fabbrica una lettera caldeggiando l'assegnazione dell'incarico a Giulio Campi. I Fabbricieri, in data 9 luglio 1556, deliberano che i prefetti degli organi raccolgano informazioni «de peritia et sufficientia» di Giulio e altri pittori e riferiscano poi al cancelliere Francesco Taverna e ai nobili della città. Si tratta del più antico documento a noi noto in merito alla questione delle ante d'organo: ALLEGRI 2016-2017, p. 88, n. I.

⁶² La delibera si conserva anche, acclusa in copia a un atto del 5 settembre 1580, in ASMi, Notarile, notaio G.F. Pinotini, f. 14706: il ritrovamento del documento, segnalato a partire da BORA 1998a, p. 42, si deve a Marzia Giuliani.

⁶³ Si vedano anche i docc. 76, 119. Due ricevute per acquisto di oro destinato «adorar li pilloni et pilastrate verso il monasterio» sono registrati alle date 20 luglio e 18 agosto 1563: FERRARI 1974a, pp. 253-254. Ulteriori pagamenti per indoratura e pittura delle paraste saranno corrisposti a Giulio l'11 aprile 1565 (16 lire «per metuda de oro ale basse de li piloni da la banda del monasterio») e il 24 agosto 1566 (25 lire «a buon conto del dorare et dipingere le pilastrate»): FERRARI 1974a, pp. 261, 265.

⁶⁴ Si vedano anche i docc. 55, 58, 69.

Girolamo Figino), stabiliscono che si procederà alla scelta di uno tra i candidati Giuseppe Meda, Bernardino Campi, Aurelio Luini, Francesco Terzi, e i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi⁶⁵.

AVFDMi, Ordinazioni Capitolari, 12, f. 125⁶⁶.
RICARDI 1988, p. 83; ALLEGRI 2016-2017, p. 98, n. XI.

76. 1564 novembre 15
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 50 lire «a conto de li pilloni quali esso depingie in giesa»⁶⁷.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabbrica di Santo Sigismondo*, c. 32r.
FERRARI 1974a, p. 259.

77. 1564 (dicembre 20?)
Roma

Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, scrive da Roma ai deputati della Fabbrica del Duomo in merito al concorso per la pittura delle ante d'organo: ha saputo che alla selezione partecipano Giulio e Antonio Campi da una parte e Bernardino dall'altra, «più favorito e raccomandato di questi due», e invita i fabbricieri a decidere in maniera imparziale, «desiderando che in una cosa tale, non vinca altro rispetto che del servizio e ornamento maggiore di quella chiesa, et nella elezione degli artefici, non si debba aver altro in considerazione, che la loro mera virtù, et sufficienza»⁶⁸.

AAMi, Archivio Spirituale, Carteggio ufficiale, cart. II, vol. II, 1564⁶⁹.
BARONI 1933, p. 458, nota 1; BORA 1977a, pp. 52, 54, nota 58; CIRILLO, GODI 1978, p. 74; *Regesto* 1985, p. 465, n. 139; RICARDI 1988, pp. 84-85; DE KLERCK 1997, pp. 243-244, n. I.1; BORA 1998a, p. 42; TANZI 2008, p. 34, nota 15; ALLEGRI 2016-2017, pp. 98-99, n. XII.

78. 1564 dicembre 22
Cremona

I fabbricieri Ludovico Aymo, Giovan Pietro Alia, Lorenzo Sfondrati, prendono atto della supplica presentata, in data 14 dicembre 1564, dal pittore Antonio Campi, a nome dei deputati dell'Ospedale Maggiore di Cremona: richiede di potere collocare un'ancona sul pilastro dell'organo, vicino a una scala che sale al coro e che sia concessa licenza «di farne cavar una copia da metter in detto hospitale frande et questa mia non essendo»⁷⁰.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, III. 1552-1569, cc. 205v-206v.
G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 182.

⁶⁵ Si vedano anche i docc. 72, 77.

⁶⁶ La delibera si conserva anche, acclusa in copia a un atto del 5 settembre 1580, in ASMi, Notarile, notaio G.F. Pinotini, f. 14706: il ritrovamento del documento, segnalato a partire da BORA 1998a, p. 42, si deve a Marzia Giuliani.

⁶⁷ Si vedano anche i docc. 73, 119.

⁶⁸ Si vedano anche i docc. 72, 75.

⁶⁹ Una copia della lettera, segnalata da BORA 1998a, p. 42 sulla base dei ritrovamenti documentari di Marzia Giuliani, è allegata a un atto del 5 settembre 1580 in ASMi, Notarile, notaio G.F. Pinotini, f. 14706. Questa copia della missiva riporta la data 20 dicembre 1562: su questa base, Giulio Bora nel 1998 (seguito da TANZI 2008, p. 34, nota 15) ha anticipato di due anni la data dell'intervento di Carlo Borromeo. Tuttavia, la logica interna alla successione dei documenti relativi al concorso per le ante rende più verosimile la datazione 1564 attestata dall'esemplare della lettera dell'Archivio Arcivescovile: ALLEGRI 2016-2017, p. 73, nota 183.

⁷⁰ Si veda il doc. 99.

79. 1565
Cremona

È stipulato un accordo tra i fabbricieri di San Sigismondo (Giovanni Tommaso Odescalco⁷¹, senatore e podestà di Cremona, Bartolomeo da Rezzo e padre Domenico Giustiniano di Cremona, priore del monastero) e Antonio Campi per diverse opere da eseguire in chiesa.

I fabbricieri chiedono in primo luogo ad Antonio di portare a compimento la decorazione della cappella di cui aveva già realizzato la volta⁷², dipingendo due scene ad affresco sulle pareti laterali con la *Cena in casa di Simone* e il *Battesimo di Cristo*. Dovrà inoltre realizzare e indorare un cornicione di stucco che corra sotto agli affreschi e sopra le porte prendendo a modello la decorazione della volta. Dovrà infine decorare a stucco i piloni dell'arco di accesso alla cappella secondo il modello dell'arco stesso, e la parete dell'altare. Il compenso è fissato in 1250 lire⁷³.

I fabbricieri chiedono ad Antonio di dipingere, a olio, l'ancona per la medesima cappella con la scena della *Decollazione di Giovanni Battista*. Il compenso è fissato in 250 lire. L'ancona risulta già realizzata per due terzi ma i fabbricieri desiderano che Antonio la rifaccia, «havendo fatta meliore consideratione»⁷⁴. Il lavoro di rifacimento è stimato in 75 lire per arrivare a un costo complessivo dell'ancona, a esclusione dell'«ornamento che vi andará a torno», di 325 lire⁷⁵.

I fabbricieri assegnano inoltre ad Antonio la decorazione di un'altra cappella, «la terza verso il giardino cominciando dal coro». La volta, «in oro et picture a soy lochi necessari», dovrà seguire il modello di «quella di Maestro Bernardino Sojaro»⁷⁶. Pareti, cornicione e piloni dovranno invece essere simili all'altra cappella decorata da Antonio. Restano da definire, «secondo parrerà alli signori Fabbricieri», le storie da affrescare sulle pareti laterali. Il compenso è fissato in 1700 lire.

⁷¹ Per qualche notizia su questo personaggio, in rapporti con le Angeliche e con Carlo Borromeo: DE KLERCK 1997, pp. 175-177.

⁷² È la cappella «seconda verso il giardino», dedicata a San Giovanni Battista: doc. 34.

⁷³ L'affresco del *Battesimo di Cristo* risulta quasi compiuto nell'aprile 1567: doc. 119. Quello della *Cena in casa di Simone* sarà realizzato da Antonio solo nel 1577: doc. 249.

⁷⁴ È possibile che a questa prima versione della pala d'altare faccia riferimento un pagamento del 21 giugno 1563: doc. 63.

⁷⁵ Si veda i docc. 119, 120; è da segnalare una piccola discrepanza tra le 325 lire pattuite qui e le 375 segnalate nel documento del maggio 1567.

⁷⁶ Dovrebbe trattarsi della prima cappella dall'altare, sul fianco sinistro della chiesa, dedicata alla Madonna. Gli stucchi della volta, realizzati da Andrea Mantovano, sono già compiuti quando, il 3 settembre 1545, la decorazione pittorica è commissionata a Boccaccino. Il 21 ottobre 1546, i fabbricieri si accordano con Bernardino Gatti per il completamento dei lavori, interrotti per la morte di Camillo: proprio questo atto permette di identificare con certezza la cappella assegnata a Boccaccino nel 1545 (i due documenti sono trascritti in FERRARI 1571, pp. 215-219, nn. VI-VII; per gli stucchi di Andrea Mantovano si veda anche. Secondo Maria Luisa FERRARI (1971, p. 203, note 16-17), Bernardino non avrebbe mai eseguito il completamento della volta che sarà poi portato a compimento – in zone ornamentali – da Gervasio Gatti molti anni dopo: lo lascerebbe supporre un documento del 10 aprile 1587, pubblicato da SACCHI 1872, pp. 287-28, con cui sono commissionate al nipote del Sojaro le tele per le pareti laterali della cappella ma in cui si fa genericamente riferimento anche a «l'opera a fresco che resta a farsi in detta Capella». Tuttavia, come già rilevato da F. Voltini (in *I Campi* 1985, p. 147), due pagamenti del 1560 (11 giugno e 2 luglio: FERRARI 1974a, pp. 240-241), relativi alla «gionta alla capella prima verso il zardino che fa il Soyar», lasciano pensare che Bernardino Gatti, a molti anni dall'accordo del 1546, abbia effettivamente messo mano alla decorazione (Voltini gli riferisce l'*Adorazione dei Magi* affrescata sull'arcone di ingresso, come riportato da M. Gregori, in *I Campi* 1985, p. 125; ma sulla questione, si veda anche MILLER 1997, p. 41, che collega invece al completamento della cappella un pagamento a Sojaro del 1547). Il fatto stesso che nel 1565 la volta della Cappella sia indicata come modello, lascerebbe supporre che i lavori fossero compiuti, ben prima dell'intervento di Gervasio del 1587. L'identificazione della «cappella di Maestro Bernardino Sojaro» è rinforzata anche dalla presenza sull'altare dell'*Annunciazione* dipinta proprio da Bernardino Gatti, per cui sono registrati pagamenti l'11 maggio 1560 (si compra la «tila da far l'ancona») e il 20 luglio 1561 (dove sono misteriosamente menzionate «due anchone fa in chiesa»); il 17 dicembre del 1564 un «messer Jacopo Filippo è pagato «a conto del ornamento de la ancona del Soiar»: FERRARI 1974a, pp. 240, 245, 260.

I fabbricieri commissionano infine ad Antonio la realizzazione di una ancona a olio per questa seconda cappella, il cui soggetto dovrà essere conforme a quello delle storie affrescate sulle pareti laterali. Il compenso è fissato in 250 lire.

La Fabbrica si impegna a rimborsare ad Antonio le spese necessarie all'acquisto di oro, a provvedere al montaggio e smontaggio dei ponteggi, a eventuali opere di muratura e alla rimozione del vecchio cornicione nelle dette cappelle. Si impegna inoltre a fornire stucco, calcina, ferramenta, chiodi, sabbia e il vino consumato durante la lavorazione. Il pagamento sarà corrisposto ad Antonio in rate mensili di ottanta lire⁷⁷.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo⁷⁸.

SACCHI 1872, pp. 238-239; GALEATI 1913, pp. 101-102; *Regesto* 1985, p. 465, n. VI.140; DE KLERCK 1997, pp. 156, 244-246, n. I.2.

**80. 1565 (1564) marzo 8
Cremona**

Marcello, Imerio, Virtù e Flora Faerno, figli del fu Bartolomeo, e Giovanna Mozanica, figlia del fu Giovanni e vedova di Bartolomeo, con il consenso dei parenti, vendono ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una casa con terre, pozzo, cantina sotterranea e altri edifici nella vicinia di San Vittore. Sono fissati i termini di pagamento e i fitti che Antonio deve corrispondere fino al saldo definitivo⁷⁹.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1792.

Regesto 1985, p. 465, n. VI.141

**81. 1565 marzo 18
Cremona**

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a conto de una capeletta per fornir da depinger»⁸⁰.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 33v.

FERRARI 1974a, p. 261.

**82. 1565 marzo 19
Cremona**

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve dal fratello Giulio una somma per la restituzione della dote di Lucrezia Ferrari, moglie di Antonio, sulla base degli accordi stilati in occasione della divisione dei beni tra i fratelli Campi⁸¹.

⁷⁷ Pagamenti a cadenza mensile, di una certa regolarità e privi di causali specifiche, sono registrati a partire dal luglio del 1565 e fino al maggio del 1566, anche se l'importo subisce variazioni e non corrisponde alle ottanta lire stabilite dal contratto.

⁷⁸ Il documento si conserva in copia semplice cinquecentesca.

⁷⁹ Si vedano anche i docc. 85, 93-96, 98, 117, 184.

⁸⁰ È verosimile che il pagamento abbia a che fare con le commissioni relative alla seconda e terza cappella «verso il giardino» (cioè sul lato sinistro della chiesa), attestate da un documento del 1565, trascritto da Federico Sacchi ma di cui si ignora la data precisa: doc. 79.

⁸¹ Si vedano i docc. 44, 53, 116.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1158.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.142.

83. 1565 maggio 6
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 118 lire «per adorare li capitelli de le colone de le capelette verso il giardino».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 34r.
FERRARI 1974a, p. 261.

84. 1565 giugno 9
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 14 lire «per la fatica d'uno migliar d'oro misso al cornisone verso il giardino».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 34v.
FERRARI 1974a, p. 262.

85. 1565 giugno 19
Cremona

Giovanni Francesco Amidani, figlio del fu Sigismondo, come procuratore di Marcellino Faerno, figlio del fu Bartolomeo, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la vendita di una casa con terre nella vicinia di San Vittore⁸².

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1793.
Regesto 1985, p. 465, n. VI. 143.

86. 1565 giugno 30
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, compare in un elenco dei membri della congregazione di Santa Maria della Stella⁸³.

ASCr Notarile, notaio A. Cattaneo, f. 1217.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.144.

87. 1565 luglio 6
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 60 lire «a bon conto del suo credito».

⁸² Si vedano anche i docc. 80, 93-96, 98, 117, 184.

⁸³ Si veda anche il docc. 107, 124-125, 225.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 35r.
FERRARI 1974a, p. 262.

88. 1565 luglio 21
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 60 lire «a bon conto del suo credito».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 35r.
FERRARI 1974a, p. 262.

89. 1565 luglio 31
Cremona

Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, figli del fu Galeazzo, vendono ad Antonio Persico, figlio del fu Ilariolo, alcuni pezzi di terra in località Persichello al prezzo di 65 lire per pertica. Sono stipulate le modalità dei pagamenti.

ASCr, Notarile, notaio S. Dolci, f. 1427.
Regesto 1985, p. 465, n. VI. 146.

90. 1565 agosto 19
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 50 lire «a bon conto delle opere».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 35v.
FERRARI 1974a, p. 263.

91. 1565 settembre 26
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 30 lire «a bon conto».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 36r.
FERRARI 1974a, p. 263.

92. 1565 ottobre 15
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 50 lire «a bon conto».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 36r.
FERRARI 1974a, p. 263.

93. 1565 dicembre 5
Cremona

Giovanna Mozanica, figlia del fu Giovanni e vedova di Bartolomeo Faerno, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo⁸⁴.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1793.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.147.

94. 1565 dicembre 9
Cremona

Marcellino Faerno, figlio del fu Bartolomeo, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per fitto di una casa a Cremona, in vicinia San Vittore⁸⁵.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1793.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.148.

95. 1565 dicembre 11
Cremona

Isabetta Ariberti detta Bolla, figlia de fu Roberto, moglie di Massimiliano Calvi, figlio del fu Battista, con il consenso del marito, vende a Marcellino Faerno, figlio del fu Bartolomeo, metà di una casa nella vicinia di San Sepolcro a Cremona. Isabetta riceve una somma da Marcellino tramite Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo⁸⁶.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1793.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.149.

96. 1565 dicembre 11
Cremona

Marcellino Faerno, figlio del fu Bartolomeo, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la vendita di una casa a Cremona, in vicinia San Vittore⁸⁷.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1793.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.150.

97. 1565 dicembre 15
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 30 lire «a bon conto».

⁸⁴ Si vedano anche i docc. 80, 85, 94-96, 98, 117, 184.

⁸⁵ Si vedano anche i docc. 80, 85, 93, 95-96, 98, 117, 184.

⁸⁶ Si vedano anche i docc. 80, 85, 93-94, 96, 98, 117, 184.

⁸⁷ Si vedano anche i docc. 80, 85, 93-95, 98, 117, 184.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 36v.
FERRARI 1974a, p. 264.

98. 1565 dicembre 29
Cremona

Marcellino Faerno, figlio del fu Bartolomeo, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la vendita di una casa a Cremona, in vicinia San Vittore⁸⁸.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1793.
Regesto 1985, p. 465, n. vi.151.

99. 1566
Cremona

La firma ANTONIVS CAMPVS F. 1566 compare sul *Cristo in pietà con Sant'Antonio da Padova e il Beato Facio*, commissionata dall'Ospedale Maggiore di Cremona in esecuzione di un legato disposto da Galeazzo Gritti nel suo testamento del 1530⁸⁹, come attestato da un'iscrizione oggi perduta ma trascritta a fine Settecento da Tommaso Agostino Vairani: ICONEM HANC DIVO ANTONIO PATAVINO DICATAM EX LEGATO MAG. GALEAZ GRITTI HOSPITALI MAGNO PRAEFECTI ERIGENDAM CVRARVNT ANNO MDLXVI. A stare alla testimonianza di Vairani, l'iscrizione, in caratteri dorati, trovava posto probabilmente sulla cornice del dipinto («circum iconem aureis notis»). Il dipinto, destinato originariamente a un altare dedicato a Sant'Antonio da Padova addossato al pilastro dell'organo nel presbiterio, è oggi collocato nel transetto settentrionale⁹⁰.

VAIRANI 1796, p. XIII, n. 49; CORSI 1819, p. 28; SACCHI 1872, p. 62; CIRILLO, GODI 1982, p. 20; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 182; GUAZZONI 1987, p. 22; BELLINGERI 2001a, pp. 127, 129; TANZI 2004a, p. 27.

100. 1566
Milano

⁸⁸ Si vedano anche i docc. 80, 85, 93-96, 117, 184.

⁸⁹ Il testamento si conserva in ASCr, Ospedale di Santa Maria della Pietà, sez. III, b. 131: BELLINGERI 2001a, p. 129. Al saggio della Bellingeri si deve la ricostruzione delle vicende del dipinto e la corretta identificazione iconografica del Beato Facio: non è San Raimondo di Peñafort, canonizzato solo nel 1601, come fin a quel momento si era ripetuto. Lo stesso personaggio è il protagonista di un'*Elemosina del Beato Facio* su tavola, datata 1568 sul gradino in basso a sinistra, che, evidentemente parte di un più ampio complesso smembrato, è oggi rimontata sul sepolcro del Beato, nella cripta del Duomo di Cremona, insieme ad altri elementi disomogenei. Dimostra una certa qualità – per gli effetti di luce ricercati, i controluce, i profili arrossati, le notazioni quotidiane – e dovrebbe essere un'opera di Antonio, come già pensa TANZI 2005, p. 152, nota 35, per confronto con il dipinto di Santa Maria degli Angeli a Busseto (una riproduzione a colori a doppia pagina è anche inclusa nell'apparato illustrativo, montato da Lia Bellingeri, in *L'ospedale* 2001, pp. 18-19, con didascalia «Antonio Campi (?)»); ma si provi anche ad avvicinare la vecchia gozzuta a destra a quella di Cadignano e a quella del *Ritrovamento della Croce* del 1566 (cfr. doc. 100). GUAZZONI 1989, p. 114, riferisce invece il dipinto della cripta a Bernardino Campi (ma la riproduzione è ribaltata); CIRILLO 2002, pp. 110-111, pensa a Giulio. L'iconografia della *Carità di San Facio*, con la distribuzione delle gerle di pane, è riproposta dal Chiaveghino in una pala oggi nella chiesa dell'Ospedale Maggiore (V. Guazzoni, in *I Campi* 1985, p. 234, n. 1.28.1), eseguita nel 1593 per la chiesetta di San Facio, di pertinenza dell'ospedale, in occasione di una profonda ristrutturazione architettonica dell'edificio nel 1594; rimasta in sede fino alla soppressione settecentesca, è stata trasportata nella nuova chiesa dell'ospedale, terminata nel 1781, nota come Foppone per le funzioni cimiteriali: BELLINGERI 2001a, pp. 133, 139, fig. a p. 13.

⁹⁰ Gli spostamenti in Cattedrale sono ricostruiti da GALEATI 1936, pp. 242-243; si veda anche il doc. 78.

Antonio Campi firma e data (ANTONIV(S) CAMPVS CREMONENS. F. 1566) la tela con *Il ritrovamento della Croce alla presenza di Sant'Elena*, commissionata da Caterina Bianca Stampa per la sua cappella nella distrutta chiesa milanese di Santa Caterina alla chiusa⁹¹. Il dipinto si trovava, nel 1981, in una collezione privata di Modena.

TANZI 1981, pp. 68-70; CIRILLO, GODI 1982, p. 20; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 182; TANZI 2004a, p. 24; SACCHI 2005, II, pp. 508-518, tavv. LXX-LXXI.

101. 1566
Milano

Alberto Litta dota le due cappelle che ha fatto costruire nella chiesa di Santa Maria della Pace di Milano «quarum unam ornari fecerit et dedicaverit Beato Laurentio Martiri»; la notizia si ricava da un atto di vendita del 12 agosto 1569 con cui Alberto cede il patronato dell'altra cappella a Marco Antonio Brebbia. Nella cappella di patronato Litta dedicata a San Lorenzo, la settima sul fianco sinistro della chiesa, le guide cittadine registrano sull'altare un *Martirio di San Lorenzo* dipinto da Antonio Campi, attestato fino al 1795 e disperso probabilmente a seguito della soppressione napoleonica del complesso nel 1805⁹².

ASMi, Notarile, notaio Pietro Francesco Premenughi, f. 11751.
ALLEGRI 2017b, pp. 200-201.

102. 1566 gennaio 14
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 30 lire «a bon conto».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 37r.
FERRARI 1974a, p. 264.

103. 1566 febbraio 21
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 30 lire «a bon conto».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 37r.
FERRARI 1974a, p. 264.

104. 1566 marzo 22
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 40 lire «a bon conto» e 118 lire per l'acquisto di «miara 4 d'oro».

⁹¹ Per la menzione vasariana del dipinto: doc. 127.

⁹² Si veda anche il doc. 159. È Carlo BIANCONI (1795, p. 126) l'ultimo a registrare la pala in chiesa. Le notizie note sul dipinto sono raccolte in ALLEGRI 2017b, dove tra l'altro si propone, in maniera convincente, di riconoscere in una tela conservata presso il Palazzo Comunale di Cremona una copia dal perduto dipinto di Antonio Campi.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 37r.
FERRARI 1974a, p. 264.

105. 1566 marzo 26
Cremona

Giovanni Paolo Fondulo, figlio del fu fisico Giorgio, rinunciando ai benefici della minore età, riceve una somma in prestito da Giulio Fondulo, figlio del fu Giorgio. Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, presta fidejussione. L'atto è stato cancellato⁹³.

ASCr, Notarile, notaio G.F. Ghisolfi, f. 908
Regesto 1985, p. 465, n. VI.153.

106. 1566 maggio 21
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona, per mano di un certo «don Hieronimo», nuovo tesoriere, paga ad Antonio Campi 200 lire «a buon conto».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 37v.
FERRARI 1974a, p. 264.

107. 1566 giugno 5
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, Bartolomeo Anguilloni, figlio del fu Giovanni, Francesco e Silvestro Arcari, figli del fu Simpliciano, massari della Fabbrica di Santa Maria della Stella, ricevono da Antonio Cividale, figlio del fu Girolamo, una somma per «domuncole»⁹⁴.

ASCr, Notarile, notaio A. Cattaneo, f. 1218
Regesto 1985, p. 465, n. VI. 154

108. 1566 luglio 22
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi ducati 30 d'oro, «che son libre 177», «per mandar a milano miara 6 d'oro».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 38r.
FERRARI 1974a, p. 265.

109. 1566 luglio 22
Cremona

⁹³ Si veda il doc. 131. Giovanni Paolo Fondulo compariva come testimone in un atto rogato in casa di Antonio nel 1562: doc. 58.

⁹⁴ Si veda anche il docc. 86, 124-125, 225

Il reverendo Luca Salandi, figlio del fu Ludovico, come beneficiario dell'altare di San Giovanni Evangelista in San Luca, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per conto di Fedele Lamo, figlio del fu Antonio, tutore del figlio Alessandro.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1794.

Regesto 1985, p. 465, n. VI.156.

110. 1566 settembre 13

Cremona

Giovan Battista Raffaelli, figlio del fu Giovanni Antonio, vende ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, nella vicinia di San Vittore⁹⁵.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1794.

Regesto 1985, p. 465, n. VI.157.

111. 1566 ottobre 22

Milano

Il barone Paolo Sfondrati scrive all'arcivescovo Carlo Borromeo perché desidera che «Antonio da Campo pittore cremonese», presente in quel momento a Milano, possa copiare la «Madona Grande di Raffaele d'Urbino che è all'Altare della Cappelletta de V.S. Ill.ma»⁹⁶.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F108 Inf., c. 307.

BORA 1985b, p. 10; G. Bora, in *Regesto* 1985, p. 465, n. VI.158; AGOSTI 1993, p. 564; GIULIANI 1997b, pp. 163-164; BORA 1998a, p. 53; TANZI 2009b, p. 40.

112. 1567

Cremona

L'iscrizione ANTONIVS CAMPVS FA(CIEBAT) 1567 compare sulla *Sacra Famiglia con i Santi Giacomo, Apollonia, Maria Maddalena, Giovannino e un angelo (Madonna della Colomba)*, anticamente sull'altare della chiesa cremonese di San Giacomo, poi su un altare a destra nel presbiterio di San Vincenzo e, dal 1789, in San Pietro al Po a Cremona.

GRASSELLI 1818, p. 104; GRASSELLI 1827, p. 80; SACCHI 1872, p. 62; G. Bora, in *I segni* 1997, p. 314; BELLINGERI 2001b, p. 60; TANZI 2004a, p. 27, Tav. 22; TANZI 2015, p. 74.

113. 1567

⁹⁵ Si vedano anche i docc. 118, 130.

⁹⁶ Si tratta della *Madonna con il Bambino e San Giovannino* attribuita a Raffaello, oggi a Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie 174). Per il punto sulla tavola: 1667: *Malvasia*, pp. 22, 64. Su Paolo Sfondrati, ricordato anche nella *Cremona fedelissima* (CAMPO 1585, p. lxxvi): GIULIANI 2014; curiosamente, lo stesso Paolo pare avere commissionato una copia del medesimo dipinto anche a Giovanni Paolo Lomazzo, come si ricava da un inventario del 1618 di Ercole Sfondrati, figlio ed erede di Paolo: «Un quadro grande della Madonna e San Giuseppe, che è copia del quadro che è a Santo Celso d'Urbino, che è esatissima et fu fatta son già più di cinquant'anni da un pittore a Milano, che diventò cieco, ch'era valentissimo uomo chiamato Paulo» (GIULIANI, SACCHI 1998, pp. 325, 330). Tre possibilità: o la commissione ad Antonio per qualche ragione non va a buon fine ed è ereditata da Lomazzo; o l'inventario del 1618 sbaglia l'attribuzione e il dipinto nella collezione di Ercole è in verità di Antonio; oppure, ma l'ipotesi è forse azzardata, si potrebbe immaginare che il barone Sfondrati avesse effettivamente commissionato due diverse copie ai due artisti (magari con un intento di confronto?).

Cremona

Antonio Campi firma e data (ANTONIS CAMPVS 1567) la tela con la *Visitazione*, dipinta per la cappella del Palazzo comunale di Cremona, oggi alla Pinacoteca Ala Ponzzone (inv. 130)⁹⁷.

PUERARI 1951, pp. 89-90, n. 135; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 182; BORA 1990b, p. 128; M. Tanzi, in *Il museo* 1992, pp. 58, 77, n. 1.43; MIGLIORE 2002; M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2003, pp. 125-126, n. 87;

114. 1567 gennaio 9

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a conto del opera fa nella nostra chiesa».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 40r.

FERRARI 1974a, p. 267.

115. 1567 febbraio 18

Lodi

Dal momento che la comunità di Lodi ha deciso di fare decorare «picturis et sculpturis» la cappella maggiore della cattedrale cittadina, sono stati raccolti i 900 scudi d'oro che si stimano necessari per l'impresa. Le spese saranno così ripartite: 100 scudi a carico del vescovo, cardinale Giovanni Antonio Capizucchi; la terza parte delle spese, corrispondente a 300 scudi, a carico della Scuola del Santissimo Corpo di Cristo nel Duomo di Lodi; 100 scudi a carico del consorzio del clero di Lodi; 100 scudi a carico dell'Ospedale Maggiore di Santo Spirito di Lodi; la rimanente terza parte, corrispondente a 300 scudi, a carico della fabbriceria⁹⁸. I deputati eletti dalla fabbriceria a questo scopo hanno valutato diversi pittori esperti che potessero portare a compimento l'impresa (tra gli altri Lattanzio Gambara bresciano, Carlo Urbino da Crema, Bernardino Campi cremonese, Giovanni Paolo Lomazzo milanese, Girolamo da Faenza, Giulio e Antonio Campi, fratelli cremonesi) e hanno scelto di affidare l'incarico a Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, residenti a Cremona nella vicinia di San Vittore, «quod ipsis dominis electis visi fuerint in arte periciores et fama excellere».

I fratelli Campi hanno presentato un'offerta, con capitoli autografi redatti da Giulio Campi e acclusi all'atto⁹⁹. Giulio e Antonio si impegnano a dipingere, entro tre anni e cioè entro l'anno 1569, «tutto il coro de essa chiesa tanto quanto tiene el volto de la tribuna et al volto dela fascia sequente contigua ad essa tribuna», «principiando ala cima de esso volto et le pariete in facia et da tutte doii bande» fino al margine superiore del coro («el cimasio de le sedie in su»). Promettono di utilizzare «belli e buoni et fini colori» e di realizzare un'opera all'altezza della «qualità de le altre nostre hopere per noii in diversi lochi già fatte et più presto migliorata che deteriorata». Si atterranno al disegno di progetto presentato, applicando a proprie spese l'oro «neli loci comme appare nelo disegno da noii prodotto tinto de colre zaldo» e realizzeranno i capitelli in stucco. Nel caso i fabbricieri desiderino l'utilizzo di ulteriore oro rispetto a quanto previsto dal progetto, dovranno comprarlo e pagare agli artisti una cifra da specificare per la messa in posa (quest'ultima condizione

⁹⁷ Per un restauro del dipinto, ad opera di Giovanni Ghelfi intorno al 1825: BELLINGERI 1996b, p. 24.

⁹⁸ All'atto sono acclusi i documenti che sanciscono i termini dell'impegno finanziario della Scuola del Santissimo Sacramento (25 settembre 1566), della Fabbriceria (28 settembre 1566) e dell'Ospedale Maggiore di Santo Spirito (29 settembre 1566). La comunità di Lodi richiede il contributo del vescovo con una lettera spedita a Roma il 4 ottobre 1566; il versamento è accordato con lettera di risposta del 19 ottobre 1566. Per tutti questi documenti: MARUBBI 1997, p. 479, nn. 1-5.

⁹⁹ L'intestazione dei capitoli autografi riporta solo l'indicazione dell'anno 1567.

è rifiutata dai fabbricieri con una glossa ai capitoli). Giulio e Antonio si riservano di avvalersi della collaborazione di «altri maestri ma boni» per la realizzazione degli «hornati»; si impegnano invece a realizzare di propria mano tutte le «istorie». La fabbriceria sarà tenuta ad approntare a proprie spese i ponteggi «sicuri sentia alchuno periculo, commodi per lavorare», a fornire tutti gli utensili necessari («come sechie, solii per portare et tenere dentro aqua, conche per tenere calzina, corde et cidrelle per tirare ad alto le cose» che rimarranno alla Fabbrica a lavori conclusi), i materiali per lo stucco («calzina, sabia et polvere de marmoro») ed eventuali «feramenti» che si rendessero necessari per rinforzo strutturale. Dovranno inoltre farsi carico dei pagamenti di un «maestro da muro» che provveda a intonacare quotidianamente la porzione di muro opportuna, secondo necessità, e fornire agli artisti, per tutto il tempo richiesto dal lavoro, una casa «commoda che forsi per essere l'hopera grande et de molto tempo noii non siammo fori de pensiero de condurre a Lodi le familie nostre intendendo per ho de non agravare essi signori de niente altro salvo quello sarà necesario per bisogno de quelli soli che lavorarano»¹⁰⁰. Giulio e Antonio chiedono infine che venga loro fornita, senza spese, una copia autentica del contratto.

I capitoli e il progetto presentato dai Campi sono stati accettati dai fabbricieri che hanno steso però alcune osservazioni, anch'esse accluse all'atto, in merito alle condizioni dell'accordo. Specificano che il pagamento, fatto salvo un acconto corrispondente a metà della quota annua, sarà corrisposto in rate trimestrali nel corso dei tre anni ma «non se li darano altri danari sinchè a comun giuditio non habbino guadagnato appresso a poco li ricevuti». Richiedono che, in caso di controversia, ci si debba rivolgere a un «dottor confidente di questa città qual s'habbi da informare sumariamente et senza lite da periti ne l'arte» e che, a questo scopo, i fratelli Campi siano tenuti a «ellegere in Lodi l'habitaculo». Pretendono infine che il lavoro sia avviato «a callende de luglio proximo» e sia portato avanti con continuità, «ne possino allegar esser in sua libertà di non lavorare sin al terzo anno con dir che li basti d'haver finito nelli tre anni». Il disegno di progetto e i capitoli dell'accordo dovranno essere depositati presso il notaio e acclusi all'atto. Le clausole dei fabbricieri sono accettate dai Campi.

Ora, i deputati eletti dalla fabbriceria (i nobili Alessandro Maldoti, dottore in entrambe le leggi, figlio del fu Vincenzo, della vicinia del Duomo; Antonio Ricardi, figlio del fu Lisani, della vicinia di San Tommaso¹⁰¹; Maffeo Micolo, figlio del fu Cristoforo, della vicinia di San Lorenzo; Erasmo Bisnate, figlio del fu Ludovico della vicinia di San Nabore), insieme ai rappresentanti degli altri finanziatori (Pietro Francesco Almericio, vicario vescovile, e il reverendo Francesco Rizzoli in rappresentanza del vescovo; i canonici della cattedrale Giovanni Battista Landriani e Alberto Morbio e Camillo Magnani in rappresentanza del clero di Lodi; Celso Pontirolo, figlio del fu Bartolomeo dottore in entrambe le leggi, della vicinia di san Michele, e Giovanni Bassiano Quaresmi, figlio del fu Francesco, della vicinia di San Biagio, come deputati della Scuola del Santissimo Corpo di Cristo), ratificano l'accordo con i fratelli Campi, presenti alla stipula, secondo le condizioni stabilite; il compenso è fissato in 5000 lire imperiali¹⁰².

Alla stesura dell'atto, rogato nell'abitazione di Pietro Francesco Almericio nel palazzo vescovile, sono presenti maestro Orlano Cassano, figlio del fu Jacopo, della vicinia dei santi Nabore e Felice, Cesare Zaino, figlio di Pasquino, della vicinia di San Geminiano, e il maestro Giovanni Pietro Capoferri, figlio del fu Francesco, della vicinia di San Lorenzo, e come notai Giovanni Giorgio Dardanoni e Giovanni Battista Seghizzi¹⁰³.

ASCLo, Notarile, notaio Ludovico Bracchi, f. 18b¹⁰⁴.

Corriere dell'Adda 1869, 3 luglio; SCIOLLA 1989, p. 281, nota 227; MARUBBI 1997, pp. 479-481, n. 6.

¹⁰⁰ Si veda anche il doc. 150.

¹⁰¹ Il nome di Antonio Ricardi è stato in seguito cancellato.

¹⁰² Si vedano anche i docc. 129; 159. Per le intricate vicende che riguardano i pagamenti si vedano anche i docc. 139, 145, 149, 162, 170, 172-173, 178-180, 186, 189-191, 194-196.

¹⁰³ Qualche notizia sul pittore piacentino Orlando Cassano in MARUBBI 1989b, p. 327. Per i rapporti con Antonio dell'intagliatore bergamasco Giovanni Pietro Capoferri si vedano anche i docc. 140, 188.

¹⁰⁴ Una copia dell'istrumento si conserva in ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

116. 1567 (1566) marzo 5
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, della parrocchia di San Vittore, confessa di aver ricevuto dal fratello Giulio, figlio del fu Galeazzo e anch'esso della parrocchia di San Vittore, 300 lire imperiali a completo saldo di 687 lire e 10 soldi che gli spettavano come dote della moglie Lucrezia Ferrari detta Palmeri. Confessa inoltre di aver ricevuto da Giulio 230 lire, 5 soldi e 8 denari a completo saldo di quanto Giulio stesso si era impegnato a versare ad Antonio all'atto di divisione dei beni tra i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, rogato a Cremona dal fu notaio Giovan Pietro Allia il 21 agosto 1560¹⁰⁵. Antonio dichiara inoltre di aver già ricevuto da Giulio quanto dovuto per un affitto, secondo quanto stabilito al momento della divisione dei beni. Nella stessa occasione, Giulio dichiara di aver ricevuto da Antonio il saldo dell'affitto, per l'anno 1565, di terreni in località Persichello, distretto di Cremona, affittati da Giulio a Giuseppe Petenati e da questi subaffittati ad Antonio con accordo orale¹⁰⁶. L'atto è rogato in casa del notaio Galeazzo Allia, nella parrocchia di San Tommaso a Cremona.

ASCr, Notarile, notaio G. Alia, f. 1159
SACCHI 1872, pp. 255-256; CIRILLO, GODI 1978, p. 74; *Regesto* 1985, p. 465, n. VI.160.

117. 1567 (1566) marzo 5
Cremona

Marcello Faerno, figlio del fu Bartolomeo, riceve da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una somma per una casa a Cremona, in vicinia San Vittore¹⁰⁷.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1794.
Regesto 1985, p. 465, n. VI.159.

118. 1567 (1566) marzo 20
Cremona

Giovanni Battista Raffaelli, figlio del fu Giovanni Antonio, riceve da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una somma per una casa in vicinia San Vittore¹⁰⁸.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1794.
Regesto 1985, p. 465, n. VI. 161.

119. 1567 aprile 3
Cremona

I fabbricieri della chiesa di San Sigismondo a Cremona e i fratelli Giulio e Antonio Campi, figli del fu Galeazzo, della parrocchia di San Vittore a Cremona, dichiarano di avere calcolato «li conti de debito e credito» relativi a tutti i lavori realizzati fino a questa data dai fratelli Campi «in la Giesa over circa la Giesa»: Giulio e Antonio risultano debitori nei confronti della fabbriceria per 182 lire,

¹⁰⁵ Si vedano i docc. 44, 53, 82.

¹⁰⁶ Si veda doc. 49.

¹⁰⁷ Si vedano anche i docc. 80, 85, 93-96, 98, 184.

¹⁰⁸ Si vedano anche i docc. 110, 130.

11 soldi e 3 denari. Nel conto non sono però compresi i pagamenti dovuti ad Antonio per il «Quadro del Battesimo del Nostro Signore» che l'artista sta «compiendo [...] al presente», per il quale era stato pattuito un compenso di 300 lire, né quelli relativi al «Quadro della Decolazione di San Giovanni Battista» dello stesso Antonio, valutato 250 lire¹⁰⁹. La stima di questi due dipinti, per valutare se siano «conforme alle dette Convenzioni», dovrà essere compiuta, entro tre giorni, dal presente maestro Giulio Campi e dal maestro Bernardino Campi. Similmente, per quanto riguarda Giulio, bisognerà tenere conto del compenso per il «Quadro di S. Giacomo Filippo [...] per lui cominciato» e per il quale ha già ricevuto lire 180: le parti si rimettono al Magnifico giureconsulto signor Bernardino Crotti per il computo dei pagamenti relativi a questo dipinto. Nel calcolo effettuato dei debiti e dei crediti sono stati compresi anche i pagamenti per «li trei Pilastrini piccoli et Pilastrade grande et piccoli quali son fuori dal coro», come previsto dagli accordi stipulati: Giulio e Antonio sono pertanto tenuti a portare a compimento la decorazione «conforme a dette Conventioni» entro il prossimo mese di Maggio, «senza altre exceptione»¹¹⁰.

ASCr, Notarile, notaio S. Dolci, f. 1429.

SACCHI 1872, pp. 256-257; GALEATI 1913, pp. 88-89, 102; CIRILLO, GODI 1978, pp. 74-75; *Regesto* 1985, pp. 466, n. VI.165; DE KLERCK 1997, p. 160.

120. 1567 maggio 17 Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a conto delle libbre 375» pattuite per la pittura dell'«ancona della decollatione di Santo Giovanni Battista»¹¹¹.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabbrica di Santo Sigismondo*, c. 44r.
FERRARI 1974a, p. 269.

121. 1567 giugno 15 Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga a «Giulio et fratelli de Campi» 100 lire «a buon conto» delle lire 457, soldi 11, denari 6 di cui i fratelli Campi sono in credito «per tutti i lavori fatti per fin al giorno soprascritto»¹¹².

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabbrica di Santo Sigismondo*, c. 44v.
FERRARI 1974a, p. 270; CIRILLO, GODI 1978, p. 75.

¹⁰⁹ Si vedano i docc. 79, 120.

¹¹⁰ Si vedano anche i docc. 73, 76. Nello stesso giorno, davanti ai medesimi notai, i prefetti della Fabbrica di San Sigismondo stringono accordi per l'allogazione a Giovanni Francesco Maineri della costruzione dell'organo, a Girolamo Mori del fu Battista e a Paolo Maitempi del fu Gerolamo della costruzione del pontile e della cassa dell'organo secondo il disegno di Bernardino Campi, e a Bernardino Campi la decorazione in pittura e stucco del tiburio della chiesa. Nei contratti relativi all'organo compare una clausola secondo la quale i pagamenti a Maineri, Mori e Maitempi inizieranno «dopo saranno satisfatti messer Giulio et messer Antonio de Campo de quello deveno haver dalla detta fabrica»: FERRARI 1974a, pp. 230-233; *Regesto* 1985, pp. 465-466, nn. VI.162-VI.164.

¹¹¹ Si vedano i docc. 79, 119. Questa è l'ultima menzione del nome di Antonio sul *Giornaletto di Santo Sigismondo* che registra la contabilità della Fabbrica fino al 2 marzo 1577.

¹¹² Il pagamento ha a che fare con il doc. 119 con il quale la fabbriceria di San Sigismondo tentava di «chiudere i conti» con i fratelli Campi. Il fatto che ora gli artisti risultino in credito lascia supporre che le valutazioni affidate in quell'occasione a Bernardino Crotti si siano risolte con esito favorevole ai Campi. Si veda anche doc. 123.

122. 1567 luglio 7
Cremona

Salomone Sacerdoti e i figli del fu Giuseppe Levi, Aronne, Moise, Abramo, Davide, Marco Gedeone e Giacomo dei quali è tutore Aronne, subentrati al padre, ebrei, cedono ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un credito nei confronti di Tommaso Ferrari detto Palmeri. Salomone Sacerdoti e Giuseppe Levi avevano in precedenza ottenuto la confisca di alcuni beni di Tommaso Ferrari¹¹³.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1795.
Regesto 1985, p. 466, n. VI.166.

123. 1567 luglio 23
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga a «Julio et fratelli de Campi» 40 lire «a buon conto del suo credito»¹¹⁴.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Giornaletto per la Fabrica di Santo Sigismondo*, c. 44v.
FERRARI 1974a, p. 270; CIRILLO, GODI 1978, p. 75.

124. 1567 luglio 29
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, è elencato tra i massari di Santa Maria della Stella¹¹⁵.

ASCr, Notarile, notaio A. Cattaneo, f. 1218.
Regesto 1985, p. 466, n. VI.167.

125. 1567 luglio 29
Cremona

Il priore e i frati della chiesa di San Vittore a Cremona si impegnano a pagare Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per un'ancona destinata all'altar maggiore della chiesa¹¹⁶. Antonio riceve lire 36 da Giulio Picenardi, procuratore del monastero, e si stringono accordi per gli ulteriori pagamenti da parte dei committenti: i massari e i consorziali presso la chiesa di Santa Maria della Stella per lire 300 e don Girolamo Scalia, figlio del fu Giovanni, per lire 330¹¹⁷.

ASCr, Notarile, notaio A. Cattaneo, f. 1218.
Regesto 1985, p. 466, n. VI.168.

126. 1567 novembre 16
Milano

¹¹³ Per Tommaso Ferrari, figlio del suocero di Antonio, Battista Ferrari, si vedano anche i docc. 55, 58, 69, 74.

¹¹⁴ Si veda anche doc. 121.

¹¹⁵ Si vedano anche i docc. 86, 107, 125.

¹¹⁶ Sul dipinto si veda il doc. 224.

¹¹⁷ Per i rapporti di Antonio con Santa Maria della Stella si vedano anche i docc. 86, 107, 124, 225.

Gabriele Casati, in un codicillo al proprio testamento, assegna un fitto livellario come dote per la propria cappella, dedicata a San Pietro, nella chiesa di San Paolo Converso a Milano. La cappella risulta già «constructa»¹¹⁸.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 2007, fasc. 3.

DE KLERCK 1997, pp. 55-57; GIULIANI 1997b, p. 167

127. 1568

Il nome di Antonio Campi compare nella seconda edizione delle *Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori* di Giorgio Vasari, stampata a Firenze presso l'editore Giunti. Antonio è ricordato, insieme a Giulio e Vincenzo, come figlio di Galeazzo Campi, e di nuovo per alcune opere compiute a Milano: «Nelle monache di San Paulo, convento pur di Milano, [Giulio Campi] fece in quattro storie la Conversione et altri fatti di quel Santo; nella quale opera fu aiutato da Antonio Campo suo fratello, il quale dipinse similmente in Milano alle monache di Santa Caterina alla Porta Ticinese, in una capella della chiesa nuova, la quale è architettura del Lombardino, Santa Elena a olio che fa cercare la croce di Cristo, che è assai buon'opera. E Vincenzio anch'egli, terzo dei detti tre fratelli, avendo assai imparato da Giulio, come anco ha fatto Antonio, è giovane d'ottima aspettazione»¹¹⁹.

VASARI 1550 e 1568, IV, p. 426.

128. 1568

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS F(ECIT) 1568 la tavola con *Le tentazioni di Sant'Antonio*, già nella collezione danese Sadolin¹²⁰.

OLSEN 1961, pp. 24, 45-46, tav. XLIIIb; SHELL 1978, pp. 89-91, n. 27; BORA 1990b, p. 128; TANZI 1994, pp. 56, 63, nota 12, tav. II, fig. 13.

129. 1568 marzo 12

Lodi

Dal momento che Giulio Campi, «ob diversa impedimenta quae sibi supervenerunt», non è in grado di adempiere agli impegni assunti con contratto del 18 febbraio 1567, relativi alla decorazione «picturis et sculpturis» della cappella maggiore del Duomo di Lodi, Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, cittadino cremonese, della parrocchia di San Vittore, promette al vicario vescovile Pietro Francesco Almericio, ai canonici della cattedrale Giovanni Battista Landriani e Alberto Morbio, rappresentanti del consorzio del clero di Lodi, a Celso Pontirolo e Stefano Villani, in nome della Scuola del Santissimo Corpo di Cristo, e ai nobili Bartolomeo Corradi, giurista, figlio di Barnabone, Tiberio Azzari, Claudio ..., Alessandro Maldoti e Maffeo Micolo, deputati della fabbriceria, di portare a compimento i lavori, rispettando gli accordi presi e facendosi carico integralmente della parte di lavoro che doveva spettare al fratello Giulio. Si impegna ad avviare l'impresa alle calende di maggio. Di contro, i contraenti si impegnano a versare in pagamento, secondo le condizioni

¹¹⁸ Si veda anche il doc. 71.

¹¹⁹ Per i lavori in San Paolo e Santa Caterina alla chiusa: docc. 66, 100.

¹²⁰ Il dipinto, acquistato da Gunnar Sadolin nel 1936, è stato venduto presso la Brian Koetser Gallery di Londra nella primavera 1966, è passato in un'asta Fischer a Lucerna il 17 giugno 1967 (lotto n. 24), e presso l'antiquario Maurizio Canesso (1994).

stabilite, 4500 lire imperiali invece delle 5000 originariamente pattuite¹²¹. Alla stesura dell'atto, rogato nell'abitazione del vicario vescovile nel palazzo vescovile, sono presenti come testimoni Orlando e Giovanni Angelo Cassani, figli del fu Jacopo, della vicinia di San Nabore, e Jacopo Cattaneo, figlio di Giacomo Antonio, della vicinia di San Michele, e come notaio Tommaso Bracchi.

ASCLo, Notarile, notaio Ludovico Bracchi, f. 18b.
MARUBBI 1997, pp. 481-482, n. 7

130. 1568 maggio 5
Cremona

Giovanni Battista Raffaeli, figlio del Giovanni Antonio, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, a saldo di una casa in vicinia San Vittore e un'altra somma per un fitto¹²².

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1796.
Regesto 1985, p. 466, n. VI.173.

131. 1568 maggio 11
Cremona

Giulio Fondulo, figlio del fu fisico Giorgio, riceve da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una somma che Giovanni Paolo Fondulo doveva a Giulio dal quale l'aveva avuta in prestito con atto del 26 marzo 1566¹²³.

ASCr, Notarile, notaio G.F. Ghisolfi, f. 909.
Regesto 1985, p. 466, n. VI.174.

132. 1568 maggio 11
Cremona

Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, figli del fu Galeazzo, stipulano nuove accordi con Antonio Persico, figlio del fu Ilariolo, a cui avevano venduto delle terre in località Persichello, distretto di Cremona. Le scadenze dei pagamenti non sono state rispettate e ora i fratelli Campi ricevono 352 lire, depositate dal Persico presso Marco Bellintendi, e prorogano i termini di pagamento alla Pasqua 1569.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1796.
BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 466, n. VI.175.

133. 1568 maggio 18
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, nomina come suo procuratore il fratello Giulio¹²⁴.

¹²¹ Si vedano anche i docc. 115, 159.

¹²² Si vedano anche i docc. 110, 118.

¹²³ Si veda il doc. 105.

¹²⁴ Si veda il doc. 152. È probabile che la procura sia predisposta in vista dell'imminente trasferimento di Antonio a Lodi per i lavori in Duomo: docc. 129, 134.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1796.

Regesto 1985, p. 466, n. VI.176

134. 1568 maggio 25

Lodi

La Comunità di Lodi mette a disposizione di Antonio Campi pittore «et sociis suis» che devono dipingere la cappella maggiore del Duomo di Lodi alcuni pezzi di mobilia: tre letti, una cariola, tre panchette di legno («scabellas sive banchetas»), due tavolini di legno, dieci sgabelli di legno («scabellas»).

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.16, c. 92.

MARUBBI 1997, p. 482, n. 8.

135. 1568 giugno - ottobre

Lodi

Antonio Campi lavora alla decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹²⁵.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 487-490, n. 31.

136. 1568 luglio 8

Lodi

Antonio Campi esegua la stima di alcune pitture eseguite da Giovanni da Monte nel coro di San Lorenzo a Lodi, valutando il lavoro in 180 lire. La perizia, che non si è conservata, è citata in un atto del 26 luglio 1568 che sembra porre fine alla controversia sorta tra Giovanni da Monte e il Capitolo di San Lorenzo: il primo richiedeva di essere pagato secondo la stima di Antonio e esibiva a proprio sostegno anche un parere favorevole espresso, a seguito di una supplica del pittore, dall'arcivescovo Carlo Borromeo il 21 luglio¹²⁶; di contro, il prevosto di San Lorenzo, a nome del Capitolo, rigettava la validità della stima di Antonio, dubitando dell'esistenza della perizia autografa, e contestava a Giovanni da Monte, chiamato a «refrescare» alcune pitture di Callisto Piazza, di averne alterato l'aspetto senza il consenso del Capitolo («picturas et facias ac vestes picturarum et aliorum factorum per Calistum de la Platea pictorem excellentissimum et famosissimum cuius picture aliter non fuerint nec erant mutande cum essent obtime facte»). Ora, alla presenza delle parti e davanti al Vicario vescovile, risulta però che il Capitolo ha accettato la stima di Antonio (in data 23 luglio) e il vicario vescovile si dichiara disponibile a effettuare il pagamento¹²⁷.

ASDLo, Fondo della Mensa Vescovile, Parrocchia di San Lorenzo, cart. 18.

FRACCARO 1994, pp. 301-304, 307-308, n. 1; MARUBBI 1995; ALPINI 1996, p. 241; MARUBBI 1997, p. 68.

¹²⁵ Doc. 191.

¹²⁶ Si veda il doc. 137.

¹²⁷ Per i lavori di Giovanni da Monte in San Lorenzo: MARUBBI 1995; ALPINI 1996, pp. 62, 71-72, 169-175; AGOSTI 1998a, pp. 130-131, nota 16. Antonio svolgerà di nuovo funzione di perito per San Lorenzo, valutando anche la parte a stucco della decorazione della cappella absidale, realizzata da Antonio Abbondio detto l'Ascona: docc. 140, 141.

137. 1568 ante luglio 21

Lodi

Una supplica di Giovanni da Monte è inoltrata all'arcivescovo Carlo Borromeo perché intervenga in favore del pittore che chiede di essere pagato per lavori eseguiti nella chiesa di San Lorenzo a Lodi, secondo la stima effettuata da «messer Antonio Campi famoso pittor cremonese, il quale ha apprezzata la detta opera cento e ottanta lire». Secondo il resoconto fornito da Giovanni, il giudizio di Antonio «come buono e giusto è stato accettato da tutti i canonici, i quali si contentano che sia pagato, e hanno per male che si ritardi a farlo, e protestano che per loro non resta, e ne hanno dato l'ordine opportuno al prevosto come a thesoriero, e tutto questo è pubblico in quella città. Solamente contrasta il detto prevosto per una certa sua perfidia naturale e per emulatione che ha con i canonici». La supplica ottiene responso positivo e Carlo Borromeo scrive, in data 21 luglio 1568, al vicario di Lodi Tommaso Micolo affinché provveda a pagare Giovanni.

ASDLo, Fondo della Mensa Vescovile, Parrocchia di San Lorenzo, cart. 18¹²⁸.
FRACCARO 1994, pp. 301-304, 307-308, n. 1; ALPINI 1996, p. 241; MARUBBI 1997, p. 68.

138. 1568 agosto 18

Cremona

Giovanni Battista Campi, figlio del fu Sebastiano, vende ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, abitante a Lodi ma presente a Cremona, un pezzo di terra con edifici nella contrada degli Apostoli. Giovanni Battista riceve da Antonio una somma e si stipulano accordi per i pagamenti futuri¹²⁹.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1796¹³⁰.
Regesto 1985, p. 466, n. VI.178.

139. 1568 ottobre 1

Lodi

La Comunità di Lodi versa i proventi di alcune vendite a Manlio Cadamosto, tesoriere della Fabbriceria della cappella maggiore del Duomo di Lodi dove di recente sono cominciati i lavori di pittura e decorazione con oro e opere di stucco («nuperrime pingende et cum auro et aliis operibus stucatis ornande»).

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.16, c. 129
MARUBBI 1997, p. 482, n. 9.

140. 1568 ante dicembre 22?¹³¹

Lodi

¹²⁸ La supplica di Giovanni da Monte e la lettera firmata di Carlo Borromeo sono accluse al documento del 26 luglio 1568, per cui si veda il doc. 136.

¹²⁹ Si vedano anche i docc. 146-147, 181. Giovanni Battista Campi, cugino primo di Antonio (docc. 9, 14), insieme al fratello Girolamo aveva già venduto a Giulio, Antonio e Vincenzo una casa in vicinia San Michele Vecchio, poi assegnata a Vincenzo in occasione della divisione dei beni tra i fratelli Campi: docc. 38, 44.

¹³⁰ Lo stesso atto è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1160.

¹³¹ È probabile che il documento sia stato approntato in previsione della perizia stesa da Antonio il 1568 dicembre 22: doc. 141.

Antonio Campi insieme a «Giovan Pietro Bergamasco» (Capoferri) redige un dettagliato elenco, privo di data, dei lavori eseguiti da Antonio Abbondio nell'abside della chiesa di San Lorenzo a Lodi¹³². L'elenco si conserva oggi allegato a un documento 23 maggio 1567 con il quale i canonici di San Lorenzo dichiaravano che fosse necessario «giongere altro lavoro, et altri ornamenti nella detta cappella», rispetto a quanto già realizzato dall'Ascona: il primo ordine della decorazione, firmato e datato nel 1565 nella parasta all'estrema destra. In previsione dei nuovi lavori, aggiunti al progetto originario, stabilivano che si dovesse procedere «secondo quanto indicato da una persona intelligente et esperta in tal'opera»¹³³.

ASDLo, Fondo della Mensa Vescovile, Parrocchia di San Lorenzo, cart. 28.
MARUBBI 1997, p. 68.

141. 1568 dicembre 22 Lodi

Antonio Campi, eletto dai canonici della chiesa di San Lorenzo di Lodi (Tommaso Micoli, Orazio Dente, Alessandro Besozzi) e dallo scultore Antonio Abbondio come perito per valutare l'opera eseguita, in aggiunta a quanto concordato, dallo stesso Abbondio in San Lorenzo («io Antonio ut supra aba da vedere et esaminare con diligentia tuta quella gionta over fatura che a fatto il sopra scritto Messer Antonio fori dil primo obbligo cioè dil disegno lui fatto a lori signori canonici»), stende perizia autografa. Dopo avere attentamente confrontato il lavoro eseguito con il progetto originario («o piliatto il detto disegno et sono andato in la capella granda di Santo Laurento et o visto et revisto con grandissima diligentia tutta quella opera et fatura che esso Messer Antonio a fatto di più fori dil disegno»), valuta che i canonici debbano versare ad Abbondio 190 scudi d'oro come ricompensa per i lavori eseguiti ma non previsti dal contratto¹³⁴.

ASCLo, Notarile, notaio Giovanni Battista Micolo, f. 126d¹³⁵.
SCIOLLA 1989, p. 196; FRACCARO 1994, pp. 302-303; MARUBBI 1997, p. 482, n. 10.

142. 1569 Lodi

Come si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta dallo stesso Antonio Campi e pubblicata nel 1585, l'artista, che si trova a Lodi per dipingere la «Capella del Choro della chiesa maggiore», è pregato dai deputati della città di intercedere a Milano allo scopo di ottenere rifornimenti di frumento per far fronte a una carestia. Antonio riesce a ottenere duecento moggia di grano, prelevati dal castello di Piacenza e condotti a Lodi, grazie all'intercessione di Danese Filiodoni, allora presidente della magistratura straordinaria, «col quale io tenevo, e tengo strettissima servitù»¹³⁶.

¹³² Per i rapporti con Capoferri si vedano anche i docc. 115, 188.

¹³³ Considerata la strettissima interrelazione tra decorazione a stucco e inserti pittorici, almeno questa seconda fase dei lavori è certamente progettata di concerto con Giovanni da Monte che dipinge le telette inserite nelle cornici di Abbondio.

¹³⁴ Alla perizia si collega probabilmente il doc. 140. Per un inquadramento su Antonio Abbondio detto l'Ascona: AGOSTI 1996b; uno sguardo d'insieme sui lavori dello scultore a Lodi in SCIOLLA 1989, pp. 203-203. Antonio Campi aveva già stimato la parte pittorica della decorazione della cappella absidale, realizzata da Giovanni da Monte: docc. 136, 137.

¹³⁵ La perizia è allegata a un atto rogato il 13 gennaio 1569 relativo ai pagamenti ad Abbondio.

¹³⁶ Si veda il doc. 347. Danese Filiodoni è menzionato anche in un altro passo della *Cremona fedelissima*, sotto l'anno 1566, per il suo ruolo di podestà di Cremona: «Danesio Filiodoni piacentino, Senatore, et hora Gran Cancelliere dello stato di Milano, hebbe, et questo, et l'anno seguente la Podestaria di Cremona, et in questo Magistrato si portò in modo

143. 1569
Lodi

Secondo fonti seicentesche, l'iscrizione «Antonius Campus Cremonensis f. MDLXIX» compariva sugli affreschi realizzati da Antonio Campi nella cappella maggiore del Duomo di Lodi, distrutti nel 1764¹³⁷.

D. Lodi, *Chiese ed oratorii della città, borghi et diocesi di Lodi, ante 1656*, BCLLo, Ms. XXIV A.39, cc. 22-23¹³⁸; A. Robba, *Annotazione circa varie cose in Lodi*, XVIII secolo, BCLLo, Ms. XXIV A.3, c. 169; *Altri appunti* 1884, p. 163; BARONI 1931, p. 288; SCIOLLA 1989, p. 281, nota 227; MARUBBI 1997, p. 65; ZLATOHLÁVEK 2014; 1667: *Malvasia* 2017, p. 23.

144. 1569¹³⁹
Milano (?)

L'iscrizione ANTON[IVS] CAMP[V]S CREMONENSIS 15[6]9 compare sulla *Crocifissione con scene della Passione di Cristo*, oggi al Louvre (inv. R.F. 1985-2), dipinta da Antonio per Carlo Borromeo e da questi destinata, alla sua morte, alla chiesa di San Paolo Converso.

S. Beguin, in *I Campi* 1985, pp.187-189, n. 1.19.3; GUAZZONI 1987, pp. 27-34; DE KLERCK 1997, p. 94; TANZI 2004a, p. 25tav. 26; AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 22.

145. 1569 febbraio 26
Lodi

La Comunità di Lodi ordina che si paghino al pittore Antonio Campi 50 scudi d'oro a conto dei lavori che sta svolgendo nella cappella maggiore del Duomo di Lodi, secondo gli accordi stipulati davanti al notaio Ludovico Bracchi.

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.17, c. 21v.
MARUBBI 1997, p. 482, n. 11.

146. 1569 aprile 23
Cremona

ch'egli ne riportò somma lode, et alla nostra città diede grandissima soddisfattione» (CAMPO 1585, p. xl). Per altre attestazioni documentarie dei rapporti con Danese Filiodoni: docc. 201, 278, 312, 331. Ma sui rapporti con il potente Gran Cancelliere si veda anche al *Capitolo I*.

¹³⁷ Ma per le date effettive di quest'impresa, si vedano i docc. 115, 129, 159.

¹³⁸ L'opera manoscritta di Defendente Lodi (1578-1656), canonico della cattedrale di Lodi, è databile intorno alla metà del Seicento ed è parzialmente edita nelle annate 1892-1894 dell'Archivio Storico Lodigiano; per il brano che qui interessa LODI *ante* 1656, pp. 88-89. Il testo dell'iscrizione è riportato, ma con data errata 1577, anche dal commentatore della *Laudias* di Gabiano: *Capitolo I*.

¹³⁹ La lacuna che interessa la terza cifra della data si integra in maniera certa, anche a prescindere dai dati dello stile, considerando la storia del dipinto: destinata a Carlo Borromeo, la tavola non può precedere l'arrivo dell'arcivescovo in città nel 1564 ed è già attestata nel primo testamento di Carlo a data 1572 (BASCAPE 1936, p. 75, note 22, 24): «Item sorori meae dilectissimae et carissimae Coronae Isabellae in monasterio Virginem Monialum, imaginem in qua sunt diversa misteria Passionis Domini.

Giovanni Battista Campi, figlio del fu Sebastiano, nomina l'orefice Franchino Inglese, figlio del fu Galeazzo, suo procuratore per esigere una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la vendita di una terra in contrada Apostoli¹⁴⁰.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1160.

Regesto 1985, pp. 466-467, n. VI.183.

147. 1569 maggio 6
Cremona

Giovanni Battista Campi, figlio del fu Sebastiano, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la vendita di un terreno in contrada Apostoli. Alla stesura dell'atto, rogato in casa di Giulio Campi, in vicinia San Vittore, sono presenti come testimoni Giulio Campi stesso e Andrea Mainardi, figlio di Sepolcro¹⁴¹.

ASCr, Notarile, notaio A. Tiraboschi, f. 1351

Regesto 1985, p. 467, n. VI.184.

148. 1569 maggio 24 – novembre 2
Lodi

Antonio Campi lavora alla decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁴².

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 487-490, n. 31.

149. 1569 settembre 24
Lodi

La Comunità di Lodi ordina che si paghino al pittore Antonio Campi 50 scudi d'oro a conto dei lavori che sta svolgendo nella cappella maggiore del Duomo di Lodi.

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.17, c. 78.

MARUBBI 1997, p. 482, n. 12.

150. 1569 ottobre 10
Lodi

La Comunità di Lodi paga a Francesco Calvi l'affitto di un anno della casa «pro allogiamento magnifici domini Antonii Campi».

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.17, c. 85v.

MARUBBI 1997, p. 482, n. 13.

¹⁴⁰ Si vedano anche i docc. 138, 147, 181.

¹⁴¹ Si vedano anche i docc. 138, 148, 181.

¹⁴² Doc. 191.

151. 1569 novembre 3

Lodi

Antonio Campi ottiene mandato dal fabbricere Alessandro Maldoti per richiedere al fabbricere Tiberio Azzato il pagamento di 70 lire per avere fatto intonacare nella «trivinam seu capellam» del Duomo di Lodi «ad effectum illam pingere» per un periodo complessivo di cinque mesi e sei giorni durante l'anno 1569¹⁴³. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁴⁴.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 487-490, n. 31.

152. 1569 novembre 15

Cremona

Giulio Campi, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Antonio in virtù della procura rogata da Alessandro Canziani il 18 maggio 1568¹⁴⁵, e Vincenzo Campi, della vicinia di San Michele vecchio, quartiere Albarino, tutti figli del fu Galeazzo, rinunciano a proseguire la causa contro Antonio Persico, figlio del fu Ilariolo, della vicinia di San Paolo a Cremona, relativa alla vendita di alcuni appezzamenti di terra in località Persichello, distretto di Cremona. Sono riassunte le complesse tappe del contenzioso: il 31 luglio 1565 (atto rogato dal medesimo notaio Dolci), i fratelli Campi hanno venduto i terreni, di cui sono specificati estensione e localizzazione, ad Antonio Persico al prezzo pattuito di 65 lire la pertica più 65 soldi di fitto annuo per la parte di terreni non ancora saldata; hanno ricevuto un acconto di 300 lire¹⁴⁶. L'11 maggio 1568 (atto rogato da Alessandro Canziani), i Campi hanno rinunciato a perseguire Antonio Persico che non aveva saldato quanto pattuito (3085 lire) e hanno rinegoziato i termini di pagamento fino alla Pasqua del 1569. Hanno inoltre incassato 352 lire per i fitti delle parti di terra non ancora saldate per l'anno 1567¹⁴⁷. Trascorsa la Pasqua del 1569, dal momento che il Persico non ha rispettato la scadenza e che tali Vincenzo e fratelli Zoja occupano le terre in questione a nome dei Campi, Antonio si rivolge per ricorso al Senato che delibera per due volte sulla questione (6 agosto 1569; 17 ottobre 1569) e accoglie le posizioni dei Campi: Antonio Persico dovrà versare 3527 lire imperiali; le parti si rimetteranno al giudizio di Antonio Galli, notaio cremonese, per le controversie in sospeso, anche a proposito dei raccolti che i fratelli Zoja hanno ricavato dalla proprietà¹⁴⁸. Antonio Persico dichiara di disporre della cifra necessaria a saldare il proprio debito: si tratta di denaro, in deposito presso un certo Cesare Pollicio, proveniente dalla vendita di un terreno e di una casa che apparteneva a Valerio Schizzi e che spetta al Persico come parte della dote di sua moglie, Elisabetta Schizzi. Ora, 15 novembre 1569, i fratelli Campi rinunciano a perseguire Antonio Persico e, secondo la deliberazione del Senato, incassano 3527 lire imperiali da Giovanni Campanea, procuratore di Antonio e di sua moglie Elisabetta in virtù di un atto rogato da Vincenzo Guidi. Sono fissate le condizioni per i restanti pagamenti, relativi a tasse, danni, interessi e spese processuali secondo quanto stabilirà Antonio Gallo, arbitro scelto dalle parti: dovranno essere corrisposti nel successivo

¹⁴³ Si veda il doc. 148.

¹⁴⁴ Doc. 191.

¹⁴⁵ Doc. 131.

¹⁴⁶ Doc. 89.

¹⁴⁷ Doc. 132.

¹⁴⁸ Si vedano i docc. 157, 163.

biennio, metà a Natale dell'anno successivo e metà a Natale 1571. Romano Borgo, figlio del fu Giovanni Battista, della vicinia di San Salvatore, si fa carico di parte del debito verso i Campi¹⁴⁹.

ASCr, Notarile, notaio S. Dolci, f. 1431.

SACCHI 1872, pp. 258-267; BORA 1977b, p. 75, nota 9; CIRILLO, GODI 1978, p. 75; *Regesto* 1985, p. 467, n. VI.185.

153. 1569 dicembre 5

Lodi

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, cittadino cremonese, residente al momento a Lodi nella vicinia di San Vito, confessa a nome di Sebastiano Nani di avere ricevuto da Deidamia Cassino, vedova di Lancillotto Vistarini, 60 scudi dei 120 pattuiti in pagamento del monumento funebre di Lancillotto che Sebastiano si è impegnato a scolpire in marmo rosso di Verona¹⁵⁰.

ASCLo, Notarile, notaio Francesco Bondena, f. 20d.

MARUBBI 1997, p. 482, n. 14.

154. 1569 dicembre 14

Lodi

Un chirografo redatto «propria manu» da Alessandro Maldoti e sottoscritto anche da Bartolomeo Corradi, Tiberio Azzati, Manlio Cadamosti e Stefano Villani, tutti deputati della Comunità di Lodi, stabilisce che Antonio avrà diritto a 150 lire imperiali per la pittura «ad alabastro» del nuovo cornicione ligneo, realizzato da Giovanni Pietro Capoferri e fatto collocare nella cappella maggiore del Duomo di Lodi dopo aver rimosso «cordonum tunc existentem». Il chirografo autorizza inoltre Antonio a mettere in opera 5225 fogli d'oro per la decorazione del suddetto cornicione che risulta lungo 55 braccia e richiede 95 fogli per braccio. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁵¹.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 487-490, n. 31.

155. 1569 dicembre 29

Lodi

La Comunità di Lodi impegna il futuro tesoriere per l'anno 1570 a saldare per intero, secondo gli accordi stipulati, il debito verso il pittore Antonio Campi, una volta che i lavori che ha condotto e sta conducendo nella cappella maggiore del Duomo di Lodi saranno conclusi e collaudati.

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.17, c.109.

MARUBBI 1997, p. 482, n. 15.

156. 1570 febbraio 8 – giugno 17

¹⁴⁹ Si vedano i docc. 168, 183. Romano Borgo sarà autore di uno dei sonetti dedicatori della *Cremona fedelissima*: doc. 347.

¹⁵⁰ Per qualche notizia sul monumento funebre di Lancillotto Vistarini: FERRARI 2015, p. 160 (sulla storia familiare dei Vistarini: FERRARI 2012b). Sebastiano Nani, lapicida e scultore cremonese, è attivo con continuità nel cantiere della Cattedrale cremonese.

¹⁵¹ Doc. 191.

Lodi

Antonio Campi lavora alla decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi e porta a compimento l'opera («perseveravit usque ad diem decimam septimam mensis junii dicti anni 1570 qua die dictu opus perfecit»). La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁵².

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 487-490, n. 31.

157. 1570 giugno 10

Cremona

Antonio Campi, figlio de fu Galeazzo, al momento residente a Lodi, nomina come procuratore il fratello Giulio Campi perché lo rappresenti davanti ad Antonio Galli, arbitro scelto tra le parti, nella vertenza sorta con Antonio Persico, ora deceduto, e con i suoi eredi.

ASCr, Notarile, notaio Alessandro Canziani, f. 1798

Regesto 1985, p. 467, n. VI. 188

158. 1570 giugno 17 – agosto 27

Lodi

Antonio Campi, pur avendo completato i lavori in Duomo, resta a Lodi con la famiglia per cercare di ottenere il pagamento pattuito («ad effectus ut sibi solveretur dicta merces utsupra promissa et postea non satisfactus recessit ab hac civitate Laude e se contuilit Cremonam cum tota eius familia»). La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁵³.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 483-484, n.24; pp. 487-490, n. 31.

159. 1570 luglio 5

Lodi

Pellegrino Tibaldi, pittore e architetto del Duomo di Milano, eletto dal vescovo di Lodi Antonio Scarampo e dai deputati della Fabbrica del Duomo di Lodi per valutare se «l'opera di pictura et di rilievo di novo fatta nel coro, o capella grande di detto duomo per mano de messe Ant. da Campo cremonese pictore» è conforme a quanto pattuito, stende perizia autografa. Per il tramite di Ferdinando Vistarini, è stato chiesto a Pellegrino, a Milano, di studiare alcune pitture realizzate da Antonio in città («in Santo Paolo di Porta Ludovica de Milano et alla Pace et altri luoghi dove io sapesse che fosse opra di mano del detto messer Antonio da Campo») prima di recarsi a Lodi¹⁵⁴: dovrà infatti valutare se la nuova opera eseguita per il Duomo «fatta fosse di equal bontà et studio et vagheze delle altre sue opre, da me viste perché detto messer Antonio ha promesso per instrumento di non operare peggio in detto coro ch'habbi fatto in altre parte, ma più tosto migliorare»¹⁵⁵. Ora

¹⁵² Doc. 191.

¹⁵³ Docc. 178; 191.

¹⁵⁴ Per l'attività di Antonio in Santa Maria della Pace, si veda il doc. 101.

¹⁵⁵ Si veda il doc. 115.

Pellegrino, dopo avere studiato le opere milanesi di Antonio, ha esaminato con attenzione i lavori condotti a Lodi nel coro «tuto ornato dalla estrema sumitade de la volta sin sopra la soma cornice de legnami delle sedie di detto coro» e valuta che la nuova opera «po' stare al paragone di belezze a tutte le altre opere del detto maestro fatte et da me viste sin hora, anzi in alcune cose mi ha più sodisfatto di tutte le altre perché quivi non vi è incomportabili errori di disegno». Il collaudo si dilunga quindi in una riflessione sulle diverse caratteristiche tecniche (e sulla diversa percezione) della pittura ad olio e della pittura a fresco: se alcune opere realizzate da Antonio a olio appaiono «più finite e colorite con più delicateza» rispetto alle pitture del coro lodigiano, questo non è da imputare a Campi (che, anzi, «non ha manchato conseguir vaghezza di mettergli quelli più fini colori che sia solito metter nelle pitture fatte a fresco») ma alla natura stessa della pittura su muro «perché il colorire a fresco, come è l'opra de detto coro, porta con sé maggior difficoltà et più subita risoluzione et meno vaghezza et dilicateza che non fa le opre che saranno lavorate con l'olio perché quasi tutti li colori vaghi et gentili amano l'olio et in quello durano ma nella calcina non resiste se non li colori naturali et aspri et di robusta natura». Infine, Pellegrino dichiara di non volersi esprimere in merito alle controversie che sono sorte «per alcuni lavori fatti di più et d'alcuni fatti di manco»¹⁵⁶.

ASCLo, *Liber diversorum 1570*, III.264, cc. 108v-111r¹⁵⁷.

Altri appunti 1884, pp. 163-165; *Collaudo* 1891; BARONI 1931, p. 289; SCIOLLA 1989, p. 281, nota 227FRACCARO 1994, p. 306; MARUBBI 1997, pp. 482-483, n. 16; AGOSTI, STOPPA 2014, p. 302, nota 20; ALLEGRI 2017b, p. 200.

160. 1570 luglio 7 **Lodi**

Su richiesta del vescovo, i deputati della Fabbrica del Duomo di Lodi versano 8 scudi d'oro a Pellegrino Tibaldi, architetto del Duomo di Milano e pittore come pagamento per aver visitato e collaudato i lavori eseguiti dal pittore Antonio Campi nel Duomo di Lodi, come risulta dalla relazione letta in Consiglio¹⁵⁸.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.18, cc. 82v-83r.
MARUBBI 1997, p. 483, n. 17.

161. 1570 luglio 21 **Lodi**

I provvisori della Comunità di Lodi accettano il collaudo di Pellegrino Tibaldi, architetto del Duomo di Milano e famoso pittore, relativo ai lavori eseguiti da Antonio Campi nella cappella maggiore del Duomo di Lodi¹⁵⁹.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.18, c. 85v.
MARUBBI 1997, p. 483, n. 18.

162. 1570 luglio 28 **Lodi**

¹⁵⁶ Si vedano anche i docc. 160-161. Quello stesso anno, il 16 marzo, Pellegrino Tibaldi era già stato convocato a Lodi per stendere una perizia a proposito di lavori svolti da Antonio Abbondio in San Lorenzo: FRACCARO 1994, pp. 304-306, 308-310 (il documento è già segnalato in SCIOLLA 1989, p. 204).

¹⁵⁷ Una copia del collaudo si conserva in ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

¹⁵⁸ Si vedano anche i docc. 159, 161.

¹⁵⁹ Si vedano anche i docc. 159-160.

I provvisori della Comunità di Lodi incaricano Ascanio Modegnani e Giovan Paolo Barni di calcolare quanto dovuto ad Antonio Campi come pagamento residuo, secondo gli accordi stipulati, per i lavori eseguiti nella cappella maggiore del Duomo di Lodi¹⁶⁰. Ordinano inoltre che siano smontati i ponteggi in chiesa, dal momento che non sono previste altre imprese decorative nelle cappelle.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.18, c. 88v.

MARUBBI 1997, p. 483, n. 19.

163. 1570 agosto 25

Cremona

Antonio Galli, arbitro scelto dalle parti nella vertenza sorta tra Giulio, Antonio e Vincenzo Campi da una parte e gli eredi del fu Antonio Persico, Sigismondo e Rodomonte, e Elisabetta Schizzi, loro madre e tutrice, stabilisce che i Persico sono tenuti a versare ai Campi una somma; si stipulano clausole in merito alle modalità dei pagamenti e alle spese processuali.

ASCr, Notarile, notaio Alessandro Canziani, f. 1798.

BORA 1977b, p. 75, nota 9; *Regesto* 1985, p. 467, n. VI. 189.

164. 1570 agosto 30

Cremona

Giulio Campi, della vicinia di San Vittore, anche a nome del fratello Antonio in virtù della procura rogata da Alessandro Canziani il 18 maggio 1568¹⁶¹, e Vincenzo Campi, della vicinia di San Michele vecchio, quartiere Albarino, tutti figli del fu Galeazzo, dichiarano di aver ricevuto 814 lire e 17 soldi da Romano Borgo, figlio del fu Giovan Battista, della vicinia di San Salvatore a Cremona, su mandato di Elisabetta Schizzi della vicinia di San Donato, quartiere San Vitale, figlia del fu Paolo, madre e tutrice di Sigismondo e Rodomonte, figli ed eredi di Antonio Persico, alla presenza e col consenso anche dei nobili Gabriele, figlio del fu Galeazzo, e Nicola Schizzi, padre e figlio, della vicinia di Sant'Agata. La cifra risulta dal conto riportato in calce al documento: alle 1000 lire di danni dovuti ai Campi, secondo l'arbitrato di Antonio Galli¹⁶², sono da aggiungere 299 lire e soldi 16 per fitti non pagati relativi a terre non ancora saldate e da sottrarre lire 484 per i guadagni che i Campi hanno ricavato, al netto delle spese, dal raccolto dell'anno 1569¹⁶³.

ASCr, Notarile, notaio S. Dolci, f. 1432¹⁶⁴.

SACCHI 1872, pp. 267-270; BORA 1977b, p. 75, nota 9; CIRILLO, GODI 1978, p. 75; *Regesto* 1985, p. 467, n. VI.190

165. 1570 settembre 4

Cremona

I fratelli Giuseppe Vincenzo e Giuseppe del Zoja, figli del fu Lorenzo, versano una somma ai fratelli Campi, a seguito dell'arbitrato di Antonio Galli relativo alle liti sorte tra Giulio, Antonio e

¹⁶⁰ Si veda il doc. 115.

¹⁶¹ Doc. 133.

¹⁶² Doc. 163.

¹⁶³ Si vedano anche i docc. 89, 132-133, 152, 157, 163, 165, 168, 198, 200.

¹⁶⁴ Lo stesso atto è rogato lo stesso giorno anche in ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1798

Vincenzo Campi, il fu Antonio Persico e i fratelli Zoia a cui i fratelli Campi avevano venduto dei terreni in località Persichello¹⁶⁵.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1798.
Regesto 1985, p. 467, n. vi.191.

166. 1570 settembre 17 – settembre 27 (?)¹⁶⁶
Lodi

Antonio Campi è a Lodi per cercare di ottenere il pagamento pattuito per la decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁶⁷.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.
MARUBBI 1997, pp. 483-484, n.24; pp. 487-490, n. 31.

167. 1570 ottobre 8 – ottobre 18
Lodi

Antonio Campi è a Lodi per cercare di ottenere il pagamento pattuito per la decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁶⁸.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.
MARUBBI 1997, pp. 483-484, n.24; pp. 487-490, n. 31.

168. 1570 ottobre 26
Cremona

È ratificata una permuta di beni pattuita tra Romano Borgo, figlio di Giovanni Battista, della vicinia di San Salvatore a Cremona, da una parte e Antonio Persico, figlio del fu Ilariolo, ora defunto, e sua moglie Elisabetta Schizzi, figlia del fu Paolo, dall'altra. Antonio Persico aveva acquistato i beni oggetto della permuta dai fratelli Campi, figli del fu Galeazzo, il 31 luglio 1565¹⁶⁹. Romano Borgo stipula un accordo con i fratelli Campi, impegnandosi a pagare quanto ancora loro dovuto dal defunto Persico¹⁷⁰.

ASCr, Notarile, notaio S. Dolci, f. 1432.
Regesto 1985, p. 467, n. VI.192.

169. 1570 novembre 3 – 5

¹⁶⁵ Per l'arbitrato: doc. 163. Si vedano anche i docc. 89, 132-133, 152, 157, 163-164, 168, 198, 200..

¹⁶⁶ È da riscontrare una lieve discrepanza tra i due documenti che riportano questa notizia: nelle «pretensioni» presentate ai deputati della Comunità di Lodi il 14 gennaio 1570, Antonio dichiara di essere rimasto a Lodi «sino alli 27 di settembre»; nella sentenza del 20 luglio 1571, invece, il giudice Claudio Villano, riepilogando i termini della controversia, afferma che Antonio si sarebbe trattenuto in città «per dies quindecim continuo».

¹⁶⁷ Docc. 178, 191.

¹⁶⁸ Docc. 178, 191.

¹⁶⁹ Doc. 89.

¹⁷⁰ Si vedano i docc. 152, 164, 198. Sulla compravendita dei terreni a Persichello, anche i docc. 132-133, 157, 163, 165, 200.

Lodi

Antonio Campi è a Lodi per cercare di ottenere il pagamento pattuito per la decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁷¹.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 483-484, n.24; pp. 487-490, n. 31.

170. 1570 dicembre 2

Lodi

I provvisori della Comunità di Lodi incaricano il tesoriere Pietro da Corte perché siano versate 150 lire a Antonio Campi, pittore cremonese, che ha decorato la cappella maggiore del Duomo di Lodi¹⁷².

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.18, c. 112r.

MARUBBI 1997, p. 483, n. 20.

171. 1570 dicembre 10 – 1571 gennaio 11 (?)¹⁷³

Lodi

Antonio Campi è a Lodi per cercare di ottenere il pagamento pattuito per la decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi. La notizia si ricava dagli atti della controversia sorta tra Antonio Campi e i committenti rispetto all'opera compiuta in cattedrale¹⁷⁴.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 483-484, n.24; pp. 487-490, n. 31.

172. 1570 dicembre 16

Lodi

Il vicario del vescovo, su richiesta di Antonio Campi, sollecita i rappresentanti del Consorzio del Clero, i deputati dell'Ospedale e quelli della Scuola del Santissimo Sacramento a versare al pittore i 200 scudi da lui richiesti come risarcimento danni per il mancato pagamento dei lavori eseguiti in Duomo¹⁷⁵.

ASDLo, Fondo della Mensa Vescovile, Armario VI, m. 19, fasc. 53.

MARUBBI 1997, p. 483, n. 21.

173. 1570 dicembre 22

Lodi

¹⁷¹ Docc. 178, 191.

¹⁷² Si vedano i docc. 115, 179.

¹⁷³ È da riscontrare una lieve discrepanza tra i due documenti che riportano questa notizia: nelle «pretensioni» presentate ai deputati della Comunità di Lodi il 14 gennaio 1570, Antonio dichiara di essere rimasto a Lodi «sin al giorno di Santo Tomaso che fu alli 21 di dicembre» e poi di nuovo dal 28 dicembre fino all'11 gennaio 1571; nella sentenza del 20 luglio 1571, invece, il giudice Claudio Villano accorpa i due soggiorni.

¹⁷⁴ Docc. 178, 191.

¹⁷⁵ Si veda il doc. 115.

I provvisori della Comunità di Lodi danno mandato perché siano pagate 363 lire, 17 soldi e 3 denari al pittore Antonio Campi a saldo completo della terza parte di quanto gli è dovuto come pagamento per avere dipinto la cappella maggiore del Duomo di Lodi¹⁷⁶.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.18, cc. 121v-122r.
MARUBBI 1997, p. 483, n. 22.

174. 1571

L'iscrizione ANTONIVS CAMPVS PICTOR CREMONENSIS FA. ANNO D[OMI]NI MDLXXI compare sulla xilografia con la carta geografica che raffigura TVTTO IL CREMONESE ET SOI CONFINI ET SVA DIOCESI, realizzata e fatta stampare dall'artista¹⁷⁷. Non è nota l'identità dell'incisore.

FINK, FINK, SINISTRI 1980, pp. 26-27, nn. 5-6 ; GUALAZZINI 1980, pp. 7-15; BERNARDI 1984; GUALAZZINI 1984; BARBISOTTI 1985, pp. 335-336; BARBISOTTI 1990, pp. VI-VII, nota 13; SCOTTI 1995, p. 175; BARBISOTTI 1999-2000.

175. 157(1)?

Milano

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS 157(1) la tela con la *Decollazione del Battista* dipinta per la terza cappella a destra, intitolata al santo, nella chiesa milanese di San Paolo Converso¹⁷⁸.

G. Bora, in *Caravaggio* 1985, pp. 54-56, n. 3; GIULIANI 1997b, p. 168; DE KLERCK 1997, p. 43; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 271; TANZI 2004a, tav. 29.

176. 1571

Lodi

Secondo la testimonianza tardo settecentesca di Giambattista Molossi, Antonio Campi avrebbe decorato ad affresco con *Storie del Battista* la chiesa vecchia nel monastero benedettino femminile di San Giovanni Battista di Lodi, già trasformata in stalla, a seguito della soppressione del 1786, ai tempi del Molossi e oggi distrutta: «Era questa a tre navi, nella sua picciolezza così ben disposta e colorita da Antonio Campi cremonese l'anno 1571; che dilettava in vederla. In facciata dov'altre volte eravi l'altare in un quadro grande dipinto sul muro vedevasi a letto S. Elisabetta circondata da varie donne, tra le quali una se ne stava in piedi con un bambino stretto al seno, ed un'altra seduta a canto, che teneva tra le braccia il nato Precursore. Dall'altra parte vedevasi un gruppo di donne tutte disposte per coadiuvare alla lavanda. Una d'esse genuflessa teneva il bambino Giovanni entro di un catino; l'altra stava riguardando quella che, seduta, versava l'acqua nel catino il di cui scorcio non poteva essere più bello siccome la positura di una vecchia, che in atto tutto divoto stava mirando il nato bambino. Di tutte le addotte figure vivace era il colorito, largo il panneggiamento, assai vivace il disegno. Nella prima volta della nave di mezzo, in varj piccioli scudi eranvi la visita di S. Maria Elisabetta, la Beata Vergine e la detta Santa, Zaccaria coll'Angiolo che gli appare nel tempo del

¹⁷⁶ Si vedano i docc. 115, 179.

¹⁷⁷ Si veda anche il doc. 192. La carta sarà ristampata più volte, a partire almeno dal 1583; nell'edizione di quell'anno, nella firma compare, insieme alla qualifica di PICTOR, il titolo di EQVES, in riferimento all'onorificenza concessa ad Antonio da Gregorio XIII con breve del 10 maggio 1583: doc. 326. L'artista realizzerà inoltre una seconda versione xilografica e una versione incisa a bulino della carta del contado: docc. 268, 327.

¹⁷⁸ La data è riemersa a seguito di un restauro nel 1973. L'ultima cifra, sempre interpretata come un 1, è di difficile lettura.

sacrificio. Nella seconda, i quattro Evangelisti. Nella terza quattro venerandi vecchi, che portavano l'Arca; la decollazione di S. Giovanni Battista, Erode seduto a mensa, a cui una donna portava su di un bacile la testa di Giovanni; e per fine due donne che fuggivano da una stanza, nella quale si vedeva un letto in lontananza. Al di sopra poi delle tre arcate corrispondenti alla volta in sei ovati, tre per parte, stava dipinta la vita di S. Giovanni Battista, cioè quando predicava, quando battezzava il Redentore, quando riceve l'ambasciata de' Giudei; quando passeggiava co' discepoli, quando era in prigione, e per fine si vedeva seduto su di un sasso coll'agnello a' piedi. Sopra alla porta al di dentro stava dipinta l'Annunziata di Maria»¹⁷⁹.

La testimonianza è confermata dall'anonimo autore di un compendio del testo di Molossi redatto dopo il 1789 («e chi scrive, le ha vedute co' suoi propri occhi») ¹⁸⁰.

Pubbliche pitture 1786-1789, p. 202; CAVALIERI 2010, pp 53-54.

177. 1571 gennaio 8 Lodi

La Comunità di Lodi nomina il giurista Claudio Villani come perito per valutare le richieste di Antonio Campi relative ai lavori da lui eseguiti nella cappella maggiore del Duomo di Lodi¹⁸¹.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.19, c. 5.

MARUBBI 1997, p. 483, n. 23.

178. 1571 gennaio 14 Cremona ?

Antonio Campi presenta, con documento autografo, le proprie «pretensioni [...] con li Signori elletti sopra questo fatto», compilando un elenco dettagliato di quanto ritiene gli sia dovuto per le opere compiute nel Duomo di Lodi e per le spese sostenute durante i lavori: 1) 4500 lire previste dall'accordo stipulato¹⁸²; 2) 255 lire per l'affitto di una casa per tre anni; 3) 300 lire per «11 miliara» e 750 fogli d'oro messi in opera, secondo l'accordo stabilito con Ascanio Modignano e Giovanni Paolo Barni alla presenza di Manilio e Geronimo Villani e Giovanni Pietro Bracchi; 4) 150 lire per la pittura di un cornicione «finto di alabastro bornito», come risulta da un documento che Antonio ha fornito al giudice Claudio Villani; 5) 62 lire e 8 soldi per avere intonacato, durante l'anno 1569, per cinque mesi e sei giorni con salario di 12 lire al mese; 6) 50 lire e 8 soldi per avere intonacato, durante l'anno 1570, per quattro mesi e sei giorni al medesimo salario; 7) 17 denari per avere dipinto «certe giolee [?] et triangoli et frisi» sopra alle finestre «finti di pietra lustra»; 8) 177 lire per avere dipinto a chiaroscuro «figure assai», al livello del cornicione, sulla «facciata dove è la Madona che ascende in cielo»; 9) 180 lire come risarcimento perché non gli sono stati forniti due letti, «tovaglie et tovaglioli et vasselli da metter vino» durante i tre anni di lavoro, come invece previsto dagli accordi stipulati; 10) 50 scudi d'oro (corrispondenti a 295 lire) per avere compiuto il lavoro entro il termine di tre anni: la ricompensa sarebbe stata promessa all'artista, che dichiara di non avere lavorato ad altro per rispettare la clausola, sulla base di un accordo verbale con i deputati («io voleva che lo mettese in lo instromento et all'hora giurò statti sopra alla fede nostra che ne attendaremo da gentil'huomini»); 11) 100 lire come risarcimento per non avere ricevuto con

¹⁷⁹ Per altre attestazioni dell'attività di Antonio in San Giovanni Battista a Lodi: docc. 1571 ante luglio 20, 1571 luglio 20.

¹⁸⁰ Si conserva presso l'Archivio del Santuario di Corbetta: cfr. F. Cavalieri, M. Cominichini, in *Pubbliche pitture 1786-1789*, p. 183.

¹⁸¹ Si vedano i docc. 186, 191, 194.

¹⁸² Si veda il docc. 115, 129.

regolarità i pagamenti «de tre in tre mesi anticipatamente» come stabilito dagli accordi: le 100 lire sono da intendere come compensazione per le mancate rendite che Antonio avrebbe ricavato investendo i soldi che avrebbe dovuto ricevere («haveria comprato ventine n. 200 et so certo che per al manco haveria guadagnato dieci soldi dell'una»)¹⁸³. 12) Antonio dichiara inoltre di essere rimasto a Lodi «per farmi pagare et mai fu pagato», durante il 1570, dal 17 giugno al 27 agosto, dal 17 al 27 settembre («con dire domani posdomani si farà e si dirà et così mi passavano di parole e tale io me partii di questa città senza denari»), dall'8 al 18 ottobre (in quest'occasione l'artista riporta a Cremona la famiglia), dal 3 al 5 novembre («et buone parole non manchavano senza dinari però mi partii»), dal 10 al 21 dicembre e ancora dal 28 dicembre fino all'11 gennaio 1571; chiede dunque, come risarcimento per il tempo sprecato nel tentativo di ottenere il pagamento dovuto, 21 lire e 12 soldi «in viture di cavalli a venir a Lodi» per sei volte, 120 denari e 15 soldi per le «spese del viver mio» per 115 giornate calcolate fino all'11 gennaio 1571 e 230 soldi per le giornate di lavoro perse, valutate due soldi a giornata. Chiede infine 3 lire e 2 soldi che ha speso per «far fare la protesta [...] et farli signare» da Giovanni Giorgio Dardanoni (probabilmente per far preparare il documento di protesta in oggetto) e per il corriere¹⁸⁴.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.
MARUBBI 1997, pp. 483-484, n. 24.

179. 1571 gennaio 18 **Lodi**

I provvisori della Comunità di Lodi revocano due precedenti mandati di pagamento (2 e 22 dicembre 1570) in favore di Antonio Campi come saldo completo della terza parte di quanto gli è dovuto per avere dipinto la cappella maggiore del Duomo di Lodi¹⁸⁵.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.19, c. 12.
MARUBBI 1997, p. 483, n. 24.

180. 1571 gennaio 26 **Lodi**

I provvisori della Comunità di Lodi stabiliscono di informare il papa in merito all'insolvenza degli eredi del fu vescovo di Lodi, cardinale Capizucchi, che devono versare ancora 60 scudi come parte dei pagamenti relativi alle pitture eseguite nella cattedrale di Lodi. Dispongono inoltre un mandato di pagamento in favore di Antonio Campi per la metà della somma che il pittore pretende dall'Ospedale Maggiore per avere dipinto la cappella maggiore della cattedrale¹⁸⁶.

ASCLo, *Provvisioni municipali*, II.19, c. 13.
MARUBBI 1997, p. 483, n. 26.

181. 1571 (1570) febbraio 1 **Cremona**

¹⁸³ Non mi è riuscito di capire a cosa si riferisca l'espressione «ventine».

¹⁸⁴ Dardanoni compariva come notaio nel doc. 115. Per l'esito della controversia, si vedano i docc. 186, 189-191, 194-196.

¹⁸⁵ Si vedano i docc. 170, 173.

¹⁸⁶ Si veda il doc. 115.

Giovanni Battista Campi, figlio del fu Sebastiano, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la vendita di terra ed edifici in contrada Apostoli¹⁸⁷.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1161.
Regesto 1985, p. 467, n. VI.197.

182. 1571 (1570) febbraio 13
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, affitta per nove anni una casa con terra ed edifici nella vicinia degli Apostoli a Cremona ad Andrea Bonali¹⁸⁸.

ASCr, Notarile, notaio G. Allia, f. 1161.
Regesto 1985, p. 467, n. VI.198.

183. 1571 (1570) febbraio 22
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma dal magnifico Romano Borgo, figlio del fu Giovanni Battista, per un pezzo di terra in località Persichello.

ASCr, Notarile, notaio S. Dolci, f. 1432.
SACCHI 1872, p. 242; *Regesto* 1985, p. 467, n. VI.199.

184. 1571 (1570) marzo 7
Cremona

Giovanna Mozanica, vedova di Bartolomeo Faerno, e Marcellino, Imerio, Virtù e Flora, suoi figli, ricevono una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per un terreno con casa e altri edifici, nella vicinia di San Vittore¹⁸⁹.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1799
Regesto 1985, p. 467, n. 200.

185. 1571 aprile 28
Cremona

Bono Pellici, figlio di Galeazzo, vende ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un pezzo di terra con casa e altri edifici nella vicinia degli Apostoli. Antonio versa un acconto e sono stabilite le condizioni dei successivi pagamenti¹⁹⁰.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1800
Regesto 1985, p. 467, n. VI. 201.

¹⁸⁷ Si vedano anche i docc. 138, 146-147.

¹⁸⁸ Si tratta della casa acquistata da Giovan Battista Campi: docc. 138, 146-147, 181.

¹⁸⁹ Si vedano anche i docc. 80, 85, 93-96, 98, 117.

¹⁹⁰ Si vedano anche i docc. 187, 199, 218, 266.

186. 1571 giugno 13
Lodi

Il giudice Claudio Villani, membro del collegio dei giusperiti di Lodi, eletto come arbitro per deliberare in merito alle controversie nate, intorno alla decorazione della cappella maggiore del Duomo di Lodi, tra il pittore Antonio Campi e i rappresentati della comunità di Lodi (Mario Corradi, vicinia di Sant'Agnese, Bernardo Mazzi, vicinia di San Biagio, Moisetto Pusterla, vicinia di San Nicolino) e della Scuola del Santissimo Corpo di Cristo (Alessandro Riccardi, vicinia di San Tommaso, Manlio Cadamosto, vicinia di San Biagio, Giovan Battista Landriani, vicinia di San Nicolino), riassume le richieste presentate da Antonio Campi, ricorda i contratti siglati il 18 febbraio 1567 davanti al notaio Ludovico Bracchi e la promessa fatta all'artista di 50 scudi d'oro nel caso avesse condotto a termine l'impresa entro tre anni, e stabilisce di incaricare due periti, uno per parte, che valutino le richieste del pittore e riferiscano davanti al giudice stesso, nel Broletto di Lodi, dopo due giorni (il 15 giugno successivo).

ASMi, Fondo Religione, parte antica, car. 4904.
MARUBBI 1997, p. 486, n. 27.

187. 1571 luglio 2
Cremona

Bono Pellici, figlio di Galeazzo, pittore, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per un pezzo di terra nella vicinia degli Apostoli¹⁹¹.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1800.
Regesto 1985, p. 467, n. VI. 204.

188. 1571 luglio 9
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, della vicinia di San Vittore, elegge il bergamasco Giovanni Pietro Capoferri, abitante a Lodi nella vicinia di San Lorenzo, come suo procuratore perché lo rappresenti a Lodi in qualsiasi lite o causa in corso o che possa nascere in futuro, con chiunque e in qualsiasi occasione¹⁹².

ASCr, Notarile, notaio Andrea Tiraboschi, f. 1351¹⁹³.
MARUBBI 1997, p. 486, n. 28.

189. 1571 ante luglio 20
Lodi

I deputati della Comunità di Lodi e della Scuola del Santissimo Corpo di Cristo rispondono, punto per punto, «alle pretensioni et alle dimande di messer Antonio pittore»¹⁹⁴. 1) Si impegnano a

¹⁹¹ Si vedano anche i docc. 185, 199, 218, 266.

¹⁹² Per i rapporti con Capoferri si vedano anche i docc. 115, 140. Qualche notizia sull'attività dell'intagliatore bergamasco Giovanni Battista Capoferri a Lodi si raccoglie in MARUBBI 1989a, p. 345; M. Marubbi, in *I Piazza* 1989, pp. 136-138.

¹⁹³ Una copia dell'atto si conserva anche in ASCLo, Fondo Ospedale Maggiore, m. 14/5, allegato a un atto del 20 luglio 1571 del notaio lodigiano Martino Prestorello.

¹⁹⁴ Si veda il doc. 178.

pagare, nel caso non siano state già pagate, le due parti che a loro spettano del compenso di 4500 lire pattuito. 2) Si impegnano a pagare il fitto per la casa di Antonio a Lodi; non però per tre anni, ma solo per il tempo in cui Antonio ha effettivamente lavorato. 3) Rispetto alle spese per la messa in opera di oro, in aggiunta a quanto previsto dal contratto, si impegnano a pagare «le due parti secondo lo stabilimento [...] però che giuri c'habbi messo in opera l'opera nela quantità contenuta nello istrumento». 4) Rifiutano di pagare alcunché per la pittura del «cornicione o cordone di marmo [...] sendo compreso nello spatio dell'opra»; se anche la decorazione del cornicione non fosse stata compresa nell'accordo, Antonio non avrebbe diritto ad alcun compenso non avendo ricevuto una commissione in proposito. 5) Rifiutano di pagare le spese per l'intonacatura dell'anno 1569, «poiché i fabritieri accordorno et pagorno un maestro ad intonacare» come si può verificare rivolgendosi direttamente al detto maestro Battista Gatti. 6) Rifiutano di pagare la somma richiesta da Antonio per le spese di intonacatura dell'anno 1570: la cifra (50 lire, 8 soldi) è ritenuta troppo elevata «poiché detti fabritieri hanno fatto intonacare dalla figura della Madonna in su ch'è le due parti delle tre dell'opera et è la più faticosa et più malagevole intonacatura per esser alta et hanno speso se non lire 50». 7) Rifiutano di pagare alcunché per «gioglie triangoli et frisi fatti sopra le finestre [...] poché le finestre sono comprese nell'opera c'havia da fare»; se anche la decorazione in oggetto non fosse stata compresa nell'accordo, Antonio non avrebbe diritto ad alcun compenso non avendo ricevuto una commissione in proposito. 8) Rifiutano di pagare alcunché per le figure dipinte nella zona del cornicione «poi ch'era obbligato pingere da per tutto dove è fatto il cornicione et era obligato pingere tutto lo spacio»; anzi, a causa del lavoro di Antonio i fabbricieri hanno dovuto spendere 100 ducati per far realizzare un nuovo cornicione a Giovanni Pietro Capoferri senza il quale la decorazione risulterebbe incompleta: il nuovo cornicione occupa infatti «spacio assai il quale spacio era obligato messer Antonio de impire de pittura et di figura»; in ogni caso, Antonio non avrebbe diritto ad alcun compenso non avendo ricevuto una commissione in proposito. 9) Rifiutano di pagare le 180 lire richieste da Antonio come risarcimento per la mancata fornitura di utensili necessari al lavoro; sostengono infatti che, al momento dell'arrivo del pittore a Lodi, il fabbricere Manlio Cadamosto abbia provveduto a fornire ad Antonio tutto quanto richiesto, a esclusione di un letto che avrebbe dovuto essere acquistato da un certo Giovanni Giacomo Brambilla a un prezzo eccessivo: Cadamosto non ha proceduto all'acquisto «vedendo questo esso messer Antonio stette cheto et non ricercò più oltre letto alcuno et quando havesse instato et l'havesse ricercato se gli sarebbe proveduto del letto». I deputati ritengono in ogni caso spropositata la richiesta di Antonio, dal momento che il contratto prevedeva che gli utensili rimanessero alla fabbriceria a fine lavori. 10) Rifiutano di pagare i 50 scudi che sarebbero stati promessi ad Antonio se avesse concluso i lavori in tre anni: questo fatto non risulta ai deputati e, in ogni caso, chi ha fatto la promessa non ne aveva l'autorità, «perciò si faci pagar da loro». Ritengono inoltre inverosimile la promessa, dal momento che l'impresa non richiedeva così tanto tempo e sottolineano che, nel periodo dedicato all'opera, Antonio ha anche lavorato nella chiesa di San Giovanni Battista di Lodi («et ha guadagnato almeno 200 ducati») e nella chiesa di San Lorenzo («et ha guadagnato ducati 35») ¹⁹⁵. 11) Rifiutano di pagare 100 lire di danni per non avere corrisposto i pagamenti nei tempi convenuti: «nell'istromento non sono stati promessi danni alcuni et egli dovia farli pagare ai suoi termini il che non ha fatto anzi non ha mai dimandato i denari se non da pochi giorni in qua né manco ha protestato i danni». 12) Rifiutano di pagare un risarcimento, non previsto nel contratto, per il tempo sprecato da Antonio nel tentativo di ottenere il pagamento. Contestano la stima troppo elevata che Antonio ha fatto del valore di una sua giornata di lavoro («se si considera il tempo speso a fare l'opera di quale si tratta et se si computa il tempo et la mercede con la mercede di coloro c'hanno aiutato a lavorare si conoscerà chiaramente che non ha guadagnato mezzo scutto al dì»). Attribuiscono inoltre ad Antonio la colpa di non voler accettare i pagamenti predisposti in suo favore. Non pagheranno le spese dei cavalli né quelle di vitto, anche considerato che «si dice non apparere da quello che allega ne manco che sia stato all'hostaria oltra ch'anderebbe dedutta la spesa

¹⁹⁵ Si veda il doc. 176.

cibaria che haverebbe fatto a casa». I deputati ricordano infine di avere pagato 8 scudi a Pellegrino Tibaldi per il collaudo dell'opera¹⁹⁶: dal momento che il contratto prevedeva che Antonio consegnasse il lavoro già collaudato, i deputati sostengono ora di essere in credito di 8 scudi nei confronti dell'artista.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 486-487, n. 29.

190. 1571 ante luglio 20

Lodi

Emilio Sommariva, a nome della Scuola del Santissimo Sacramento di Lodi, stende alcune osservazioni e puntualizzazioni, in aggiunta a quanto già dichiarato dai deputati della Comunità di Lodi come risposta «alle pretensioni di messer Antonio Campi». Specifica tra l'altro che il collaudo dei lavori è stato approvato solo dalla Comunità di Lodi e non è pertanto ritenuto valido dalla Scuola.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, p. 487, n. 30.

191. 1571 luglio 20

Lodi

Il giudice civile Claudio Villano del Collegio dei giusperiti della città di Lodi, eletto come arbitro nella causa che oppone da una parte il pittore Antonio Campi e dall'altra Mario Corradi, vicinia di Sant'Agnese, Bernardo Mazzi, vicinia di San Biagio, Moisetto Pusterla, vicinia di San Nicolino, sindaci della Comunità di Lodi, e Alessandro Riccardi, vicinia San Tommaso, e Giovanni Battista Lodi, vicinia san Nicolino, sindaci e procuratori della Scuola del Santissimo Corpo di Cristo, emette sentenza. Dopo avere riepilogato in forma dettagliata le tappe della vicenda e le richieste avanzate da Antonio Campi, accoglie tutte le richieste dell'artista e ordina che gli sia pagato quanto richiesto¹⁹⁷. Convoca le parti il giorno successivo, sabato 21 luglio, al Broletto di Lodi. Dal riassunto offerto dal giudice Villano si apprende che Antonio ha lavorato nella chiesa di San Giovanni Battista di Lodi per 15 mesi, per un compenso di 1200 lire, e nella chiesa di San Lorenzo, per un compenso di 200 lire¹⁹⁸.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4904.

MARUBBI 1997, pp. 487-490, n. 31.

192. 1571 luglio 23

Cremona

Antonio Campi è esentato da tutte le tasse della città di Cremona come ricompensa per aver realizzato e stampato una mappa del contado cremonese. La notizia si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta dallo stesso Antonio Campi e pubblicata nel 1585; l'artista riporta il testo

¹⁹⁶ Si veda il doc. 160.

¹⁹⁷ Si vedano i docc. 115, 129, 178, 194.

¹⁹⁸ Per la chiesa di San Giovanni Battista a Lodi, si veda anche il doc. 176. Per i rapporti con la chiesa di San Lorenzo: docc. 136-137, 140-141. Per altre informazioni che si ricavano dal riassunto della vicenda offerto dal giudice Claudio Villano: docc. 135, 148, 151, 154, 158, 166-167, 169, 171.

completo del privilegio, concesso dal Consiglio Generale della città di Cremona e approvato dal Senato¹⁹⁹.

CAMPO 1585, pp. xlviii-xlviii; ZAIST 1774, I, p. 172-173; BONETTI 1932b, p. 6.

193. 1571 agosto 9
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, nomina il figlio Claudio come proprio procuratore.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1800.

Regesto 1985, p. 467, n. VI. 206.

194. 1571 agosto 11
Lodi

I deputati della Comunità di Lodi e della Scuola del Santissimo Sacramento della stessa città, alla presenza del giudice Claudio Villani eletto a dirimere la controversia sorta con Antonio Campi in merito ai lavori eseguiti nella cappella maggiore del Duomo di Lodi, confutano le richieste dell'artista. Dichiarano di ritenere valido solo il primo contratto, stipulato il 18 febbraio 1567, e si rifiutano di riconoscere alcun compenso per promesse fatte da terzi, che non ne avevano la facoltà, o per lavori che sono stati eseguiti da Antonio di propria volontà e che non erano previsti negli accordi. Dichiarano infine di non credere all'artista per quanto riguarda i mancati ricavi legati ai ritardi nei pagamenti e al tempo speso nel tentativo di ottenere il proprio compenso²⁰⁰.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 4896.

MARUBBI 1997, p. 490, n. 32.

195. 1571 dicembre 11
Lodi

La Comunità di Lodi dà mandato perché siano pagati ad Antonio Campi 25 scudi a saldo di quanto gli è dovuto, in merito ai lavori in Duomo, per spese e danni subiti «propter non factam solutionem ut ipse asserit mercedis sibi ut dicit debite propter picturam factam ad capellam magnam dicte ecclesie, ad utensilium et aliorum omnium pretensionum suarum»²⁰¹.

ASCLo, *Provvisioni Municipali*, II.19, cc. 52c-53r.

MARUBBI 1997, p. 490, n. 33.

196. 1571 dicembre 17
Lodi

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, abitante a Cremona in vicinia San Vittore, elegge Claudio Villano come proprio procuratore a Lodi perché lo rappresenti nella causa ancora in corso con la Comunità di Lodi e con il Consorzio del clero, erede del vescovo Capizucchi.

¹⁹⁹ Si veda doc. 347.

²⁰⁰ Si vedano i docc. 115, 178, 191, 195-196.

²⁰¹ Si vedano i docc. 115, 178, 191, 194, 196.

ASCLo, *Notarile*, notaio Michele Paleari, f. 163e.

MARUBBI 1997, p. 490, n. 34.

197. 1572

Cremona

Una menzione di Antonio Campi, insieme ai fratelli Giulio e Vincenzo e a Bernardino, compare nel *Sogno non meno piacevole che morale* di Alessandro Lami, il poemetto in ottave pubblicato a Cremona, presso Cristoforo Draconi, da Alessandro Lami.

LAMI 1572, p. 58

AIELLO 2017, pp. 225-227.

198. 1572 (1571) gennaio 14

Cremona

Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, figli del fu Galeazzo, ricevono una somma da Romano Borgo, figlio del fu Giovanni Battista, a saldo di un debito²⁰².

ASCr, *Notarile*, notaio S. Dolci, f. 1433.

Regesto 1985, p. 468, n. VI.211.

199. 1572 (1571) gennaio 28

Cremona

Bono Pellici, figlio di Galeazzo, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per un pezzo di terra nella vicinia degli Apostoli²⁰³.

ASCr, *Notarile*, notaio A. Canziani, f. 1800.

Regesto 1985, p. 468, n. VI.212.

200. 1572 aprile 9

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, si dichiara soddisfatto di quanto ha ricevuto da suo fratello Giulio a saldo di quanto gli spetta da parte degli eredi del fu Antonio Persico²⁰⁴.

ASCr, *Notarile*, notaio A. Canziani, f. 1801.

Regesto 1985, p. 468, n. VI.216.

201. 1572 giugno 19

Milano

²⁰² Si vedano i docc. 152, 164, 168. Sulla compravendita dei terreni a Persichello, anche i docc. 132-133, 157, 163, 165, 200.

²⁰³ Si vedano anche i docc. 185, 187, 218, 266.

²⁰⁴ Si vedano anche i docc. 89, 132-133, 152, 157, 163-165, 168, 198.

L'umanista Francesco Ciceri scrive a Danese Filiodoni: desidera sapere se, quella sera, può recarsi a casa del senatore, a Milano, a incontrare Antonio Campi, «pittor di vostra Illustre Signoria», per discutere il progetto figurativo di un camino («quello che col pennello s'ha d'isprimere sopra dil camino»)²⁰⁵.

ASCBT, ms. Triv. 665, c. 375.

CICERI 1544-1594, p. 799, n. 559²⁰⁶; ALLEGRI 2014-2015, p. 13; ALLEGRI 2017b, p. 203, nota 13.

202. 1572 dicembre 8

Cremona

Antonio Campi, «servitore humilissimo», scrive da Cremona all'arcivescovo Carlo Borromeo, «Signore et Patrone colendissimo»: lasciando Milano alla volta di Cremona, dove doveva trattenersi qualche tempo «per certi miei particolari ch'erano di qualche rilievo», ha portato con sé, «senza licenza sua», un quadro che sta realizzando per Carlo. Una malattia, da cui ancora non si è del tutto ripreso («ancor vo zoppicando»), gli ha però impedito di lavorare come si era prefisso, «né al Quadro, nè a qual si voglia altro negotio», e ora scrive per scusarsi del ritardo. Non appena si sarà pienamente rimesso porterà a termine la commissione. Nel poscritto, Antonio rimarca la qualità del dipinto in lavorazione in cui compare la figura di Cristo: «ancora che questo benedetto quadro vada al longo, credo bene che quella averà una cosa degna di Vostra Signoria [...]. Non è omo che lo veda che non resti sbigottito, a vedere tanto Signore, et così ben finito et quasi miniato, si può dire»²⁰⁷.

BAMi, Cod. F 125 Inf., c. 434.

BORA 1985b, p. 10; G. Bora, in *Regesto* 1985, p. 468, n. VI.218; FRIGERIO 1988, pp. 270-271; DE KLERCK 1997, pp. 247-248, n. 1.3; ALLEGRI 2014-2015, pp. 24-25, nota 68.

203. 1573 (1572) febbraio 21

Cremona

Cesare Bianco detto il Cantarini, figlio del fu Francesco, affitta ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una casa e un negozio e gli subaffitta anche una casa con terra e altri edifici, tutto nella vicinia di San Nicolò²⁰⁸.

ASCr, Notarile, notaio G.T. Raimondi, f. 1749.

Regesto 1985, p. 468, n. VI. 221.

204. 1573 (1572) marzo 21

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, residente a Cremona nella vicinia di San Vittore, e Vincenzo Campi, fratello di Antonio, residente a Cremona nella vicinia di San Michele Vecchio, quartiere

²⁰⁵ Per altre menzioni di Antonio nell'epistolario di Ciceri, si vedano anche i docc. 278, 305. Per altre attestazioni documentarie dei rapporti con Danese Filiodoni: docc. 142, 312.

²⁰⁶ L'importanza dell'epistolario di Ciceri sul fronte della storia dell'arte è segnalata in AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010, p. 38; AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011, p. 49, nota 95, anche con un cenno ad Antonio Campi.

²⁰⁷ Per ragioni di cronologia e di soggetto, il dipinto in questione non dovrebbe avere a che fare con la «Natività di Gesù Cristo dipinta da Antonio de Campo» menzionata nei testamenti di Carlo del 1572 e del 1576 e destinata a Cesare Speciano, per cui si veda al *Capitolo 1*.

²⁰⁸ Si vedano anche i docc. 208, 229.

Albarino, si accordano per condividere in maniera paritaria la commissione per la pittura di una cappella nella chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza, cominciata dal fu Giulio Campi. Dopo la morte di Giulio, la commissione è stata affidata ad Antonio Campi dai «Magnifici Signori Rettori» della chiesa. Vincenzo accetta tutte le condizioni previste dal contratto stipulato con il defunto Giulio e accolte anche da Antonio dopo la morte di Giulio²⁰⁹.

ASCr, Notarile, R. Terisenghi, f. 1902

SACCHI 1872, p. 271; CORNA 1910; CIRILLO, GODI 1978, p. 76; ARISI, ARISI 1984, pp. 364-365. *Regesto* 1985, p. 468, n. VI.224.

205. 1573 maggio 5
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, pittore e storico cremonese residente nella vicinia di San Vittore, nomina il figlio Claudio suo procuratore perché a Piacenza chieda e riceva al posto suo qualsiasi somma di denaro dovuta o che sarà dovuta da parte dei fabbricieri della chiesa di Santa Maria di Campagna per pagamento del completamento dell'opera già iniziata dal fu Giulio Campi, secondo gli accordi stipulati con i fabbricieri²¹⁰. L'atto è rogato nell'abitazione del notaio.

ASCr, Notarile, notaio R. Terisenghi, f. 1903.

SACCHI 1872, p. 239; *Regesto* 1985, p. 468, n. VI.225.

206. 1573 giugno 20
Piacenza

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, al momento residente in Piacenza, nomina il figlio Claudio suo procuratore perché lo rappresenti nella vendita di una casa in vicinia degli Apostoli e nell'affitto di una casa nella vicinia di San Vittore. L'atto è rogato a Piacenza dal notaio Pomponio Capelli.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1802²¹¹.

Regesto 1985, p. 468, n. VI.227.

207. 1573 giugno 22
Cremona

Claudio Campi, figlio e procuratore di Antonio, al momento residente in Piacenza, vende a Vincenzo Campi, figlio del fu Galeazzo, un orto con edifici in vicinia degli Apostoli²¹². Alla vendita è allegato l'atto, rogato a Piacenza dal notaio Pomponio Capelli il 20 giugno 1573, con cui Antonio nomina Claudio suo procuratore per trattare a Cremona la vendita in questione e l'affitto di una casa in vicinia di San Vittore²¹³.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1802.

²⁰⁹ Giulio Campi aveva redatto il suo testamento il 28 febbraio 1573 (SACCHI 1872, pp. 235-237) ed era stato sepolto in San Nazaro a Cremona il 5 marzo 1573. La morte di Giulio è ricordata anche da Antonio stesso nella *Cremona fedelissima*: CAMPO 1585, p. li. Per il contratto stipulato da Giulio con i fabbricieri di Santa Maria di Campagna il 28 ottobre 1571: *Regesto* 1985, p. 467, n. VI.208; su quanto rimane dell'ancona dipinta da Giulio prima di morire: ARISI, ARISI 1984, pp. 218-219, n. 23. Si veda anche il doc. 205.

²¹⁰ Si veda anche il doc. 204.

²¹¹ L'atto è allegato a un documento di vendita rogato da A. Canziani il 22 giugno 1573: doc. 207.

²¹² Si veda anche doc. 210.

²¹³ Doc. 206.

208. 1573 agosto 4
Cremona

Cesare Bianco, figlio del fu Giovanni Francesco, riceve da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una somma per fitto di casa e negozio nella vicinia degli Apostoli²¹⁴.

ASCr, Notarile, notaio R. Raimondi, f. 1750.

Regesto 1985, p. 269, n. VI. 228.

209. 1573 agosto 7
Milano

Il senatore Sigismondo Picenardi, da Milano, scrive a «li signori Presidenti al governo de Cremona» per segnalare che «Antonio Campo, pittor eccellente come amorevole della patria» si è offerto di realizzare una non meglio specificata «impresa rarissima certo a honore e perpetua reputacione de quella città: la spesa è pocha rispetto all'impresa e alla qualità della città». Picenardi, pur convinto che non ce ne sia bisogno, ha «voluto farle queste quattro parole e supplicarlo come faccio a non lassare de condescendere al desiderio de così bella cosa perché io certo, se fuggisse questa occasione (che non credo), a nostri dì non si farebbe più et è par impresa di grand'ornamento alla quella Magnifica città che invero mi par hora de vederla e amirlarla»²¹⁵.

ASC, Comune di Cremona, Filciae Litterarum, b. 32, cc. 443-443.

BONETTI 1932b, p. 6 (con indicazione errata della data al 10 agosto); BARBISOTTI 1985, p. 345; *Regesto* 1985, p. 469, n. VI.229 (con indicazione errata della data, ripresa da Bonetti); BARBISOTTI 1990, p. VII, nota 14; ALLEGRI 2014-2015, p. 42; ALLEGRI 2017b, p. 203, nota 11.

210. 1573 novembre 17
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma da suo fratello Vincenzo per la vendita di un pezzo di terra di circa 9 pertiche con edifici in vicinia degli Apostoli²¹⁶.

ASCr, Notarile, notaio R. Terisenghi, f. 1904.

SACCHI 1872, p. 242; *Regesto* 1985, p. 469, n. VI. 232.

211. 1573 dicembre 3
Milano

Il senatore Sigismondo Picenardi, da Milano, scrive a «li signori Deputati al Governo de la Città de Cremona» per portare all'attenzione del Consiglio la proposta di «Antonio Campi pittor eccellente nostro cittadino» di realizzare una «statua d'Hercole semideo accompagnata con bellissime historie per metter sopra la piazza della città». Picenardi manifesta pieno sostegno alla proposta che «sarà a

²¹⁴ Si vedano anche i docc. 203, 229.

²¹⁵ Si vedano anche i docc. 211, 215, 217. Antonio Campi progetterà il catafalco funebre per il senatore Sigismondo Picenardi: doc. 293.

²¹⁶ Si veda anche il doc. 207.

perpetua memoria della città e di non molta spesa»: Antonio Campi ha infatti garantito che «non sarà più spesa che cento scudi l'anno per tre o 4 anni»²¹⁷.

ASC, Comune di Cremona, Filciae Litterarum, b. 32, cc. 441-442.

BONETTI 1932b, p. 6; BARBISOTTI 1985, p. 345; *Regesto* 1985, p. 469, n. VI.229; BARBISOTTI 1990, p. VII, nota 14; ALLEGRI 2014-2015, p. 42; ALLEGRI 2017b, p. 203, nota 11.

212. 1574

Piacenza

Secondo la testimonianza settecentesca di Carlo Carasi, a questa data sarebbero da riferire gli affreschi eseguiti da Antonio in Santa Maria di Campagna a Piacenza: «entrando nel santuario dalla parte dell'Epistola si vede a fresco Nostra Donna immacolatamente concetta, con i quattro Santi Dottori della Chiesa latina: è opera di Antonio Campi Cremonese 1574. Dalla parte del Vangelo la Visitazione di M. V. è lavoro del pennello medesimo. Possono meritar proprio attento sguardo tre volti; quello della Vergine spirante una celestiale pietà: quello di S. Elisabetta, che mostra la più profonda venerazione; e quello finalmente di una vecchia, la quale palesa grande letizia per l'arrivo della nuova ospite: questa pittura è semplice assai, ma condotta con molta grazia ed amore. Il catino della piccola cupola è dipinto dallo stesso Campi, e sebbene d'ordinario sia scuro, e guasto dal tempo, pure si discerne la B. V. coronata dalla Santissima Trinità, ed alcuni Santi all'intorno, che prestano adorazione»²¹⁸. Non è escluso che Carasi, che scrive prima della distruzione delle pitture operata nel 1791 per prolungare un braccio della chiesa modificandone la pianta da croce greca a croce latina, potesse fondare la notizia su una firma che compariva negli affreschi²¹⁹.

CARASI 1780, pp. 42-43; SACCHI 1872, p. 60; A.C. Quintavalle, in *Arte* 1960, p. 75, nn. 38-39; CIRILLO, GODI 1982, p. 24.

213. 1574 (1573) febbraio 13

Cremona

I reggenti della Fabbrica del Duomo di Cremona, Girolamo Pozzo, Giovan Battista Offredo e Pietro Francesco Oscasali, eleggono Antonio Campi, pittore cremonese, perché valuti le pitture che Bernardino Campi esegue nell'abside («trivina») della cattedrale²²⁰. A questa data, Bernardino

²¹⁷ Si vedano anche i docc. 209, 215, 217. Antonio Campi progetterà il catafalco funebre per il senatore Sigismondo Picenardi: doc. 293.

²¹⁸ Si vedano anche il doc. 204, e, per attestazioni della presenza di Antonio a Piacenza, i docc. 206-207.

²¹⁹ Per le vicende della pittura e della loro distruzione, si vedano anche CATTANEI 1828, pp. 44-45; SCARABELLI 1841, p. 128; CORNA 1908, pp. 138-140, 252-256; CORNA 1910; ARISI, ARISI 1984, pp. 42-45, 124-139, 391-392; le fonti antiche sull'impresa sono ripercorse in QUAGLIAROLI 2013-2014, pp. 116-119: qui si segnala tra l'altro che, curiosamente, la zona dipinta da Antonio avrebbe dovuto già ospitare pitture commissionate appena un decennio prima al poco noto Girolamo Baroni e realizzate, stando ai pagamenti, anche con il coinvolgimento di Girolamo Mirola. Sopravvivono, molto impoveriti, sei lacerti degli affreschi di Antonio: tre, con la *Vergine immacolata* e due teste, sono tuttora in Santa Maria di Campagna (*Arte* 1960, pp. 75-77, nn. 38-39; ARISI, ARISI 1984, pp. 220-221, n. 23); tre, con teste tratte dalla scena della *Visitazione*, si conservano all'Istituto Gazzola (invv. 202, 203, 212), dove giungono nel 1838 per lascito di Cesare Martelli (ARISI, ARISI 1984, pp. 102-108, figg. 54-56): proprio il brano di Carasi riportato sembra avere influenzato la selezione dei brani di pittura da salvare.

²²⁰ Per Girolamo Pozzo si veda CAMPO 1585, p. lxiv: «Girolamo Pozzo Giureconsulto celeberrimo della nostra città, fu del mese di Settembre [1583] ornato della dignità di Conte, e Cavaliere, dall'Illustrissimo Pietro Donato Cardinale Cefis, Legato a Latere nella città di Bologna, haveva egli anche havuto la dignità di Cavaliere fino dell'anno MDLXXIV, dal predetto Pontefice Gregorio XIII. È stato il Pozzo in molte Legationi per la Patria, ove ha havuto molti Uffici da questa illustre Communità, e anche dal Collegio de Dottori, di cui egli è anche hora Protettore, e si va tuttavia procacciando fama, essercitando nobilmente l'Ufficio dell'Avocare, mostrandosi, e con la dottrina, e con l'integrità della vita simile à i suoi maggiori»; segue un elenco dei membri più illustri della casata Pozzo. I ritratti dei tre fabbricieri

dichiara che sono compiute «due delle tre parti» dell'opera. Antonio stabilisce che a Bernardino debbano spettare 35 scudi d'oro, cioè 210 lire imperiali, «pro mercede pingendi dictas columnas et altera». I reggenti ordinano che si proceda al pagamento²²¹.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, IV. 1570-1581, cc. 65r-65v.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 78, n. 380²²²; SACCHI 1872, p. 194; *Regesto* 2001, p. 204.

214. 1574 aprile 22

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, pittore e storico residente a Cremona nella vicinia di San Nicola, nomina Giovan Battista Cambi detto «del Bombarda», figlio del fu Jacopo, residente a Cremona nella vicinia di San Vincenzo, suo procuratore affinché a Venezia stringa con Nicola e Giovanni Giacomo Valegio, padre e figlio incisori in rame, un accordo con le seguenti condizioni. Antonio fornirà ai Valegio un disegno della *Passione di Cristo* e due lastre di rame per realizzare un'incisione. I Valegio si impegnano a realizzare l'incisione entro un anno e a consegnare gratuitamente ad Antonio cento stampe realizzate su carta e cento su «drappi» forniti dallo stesso Antonio. Al termine delle operazioni, il disegno dovrà essere restituito ad Antonio mentre i rami intagliati rimarranno di proprietà degli incisori. I Valegio si impegnano a non vendere le stampe tratte dal disegno di Antonio per otto mesi dal momento della realizzazione. Trascorso tale periodo sono liberi di utilizzare le stampe a loro piacimento. Qualsiasi contravvenzione a tali accordi sarà punita con una multa di duecento scudi d'oro²²³.

ASCr, Notarile, notaio M. Erba, f. 3015.

SACCHI 1872, p. 240; SHELL 1978, pp. 109-110; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 326-327, n. 3.11; *Regesto* 1985, p. 469, n. VI.237.

215. 1574 agosto 8

Milano

– Pozzo, Offredo e Ocasali – dipinti da Bernardino Campi negli anni Settanta, sono ricordati insieme, pur senza far menzione del loro ruolo di massari del Duomo, in LAMO 1584, p. 104.

²²¹ A differenza di quanto riportato da Federico Sacchi, la data del documento è certamente da intendersi *ab incarnatione* e dunque 1574 e non 1573: i lavori in questione sono infatti quelli legati alla risistemazione della zona absidale che aveva comportato, per fare posto alla nuova ancona dell'altar maggiore commissionata a Sojaro l'11 aprile 1573 (SACCHI 1872, pp. 283-286; si veda anche il doc. 240), lo spostamento di due finestre e la conseguente distruzione di due affreschi dipinti, nel 1519, da Boccaccio Boccaccino con il *Battesimo di Cristo* e l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*: BORA 1985a, pp. 154-155; BORA 1985b, pp. 10-11; i documenti si leggono in *Regesto* 2001, pp. 195, 202; ma per uno sguardo complessivo e riassuntivo sulle risistemazioni del presbiterio: TANZI 1992, pp. 92-98; l'aspetto delle perdute scene di Boccaccino si recupera parzialmente grazie a un disegno, probabilmente da riferire a Martire Pesenti, segnalato da BELLINGERI 1991, pp. 137, 142, nota 4, riprodotto in MARUBBI 2001, pp. 138-139, fig. 45. In conseguenza di ciò, i massari della cattedrale, in data 7 maggio 1573, commissionano a Bernardino Campi la decorazione dell'abside rinnovata, «dal Cornisone inclusive sino alla somità delle sedie delli Signori Canonici e li schianfi delli Finestroni». L'impresa dovrà comprendere anche la pittura, sotto le nuove finestre, di due riquadri con il *Battesimo* e l'*Entrata*, in sostituzione delle medesime scene del Boccaccino distrutte. Bernardino si impegna a terminare i lavori entro il novembre dell'anno successivo, 1574 (SACCHI 1872, pp. 245-246; *Regesto* 1985, p. 468, n. VI.226; *Regesto* 2001, pp. 202-204, anche per i vari pagamenti a Bernardino). In questo caso però parrebbe che la perizia di Antonio riguardi solo i partiti decorativi («columnas et altera»). Per un'ulteriore stima relativa a questa impresa docc. 219-221.

²²² Sul manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

²²³ Si vedano anche i docc. 222, 234.

Il senatore Sigismondo Picenardi scrive da Milano ai «signori Deputati di la Città di Cremona»: dal momento che Antonio Campi ha «proposto di far'una statua di bronzo di Hercole con molto belle fantasie da mettere sopra la piazza di cotesta città, contentandosi ch'essa città pagasse la materie sola», ma la proposta non è stata neppure discussa in Consiglio, Picenardi esorta i Deputati ad ascoltare in audizione il Campi e si augura che la proposta dell'artista possa essere accettata «poiché risulta in ornamento della Città, tanto di presente quanto per avvenire, et che con questa occasione si darà animo ad altri di virtuosamente operare et porre ogni studio sì per beneficio et ornato de la Città, come particolari vedendo esser'amessi di poterlo fare»²²⁴.

ASC, Comune di Cremona, Filciae Litterarum, b. 32, cc. 441-442.

BARBISOTTI 1985, p. 345; BARBISOTTI 1990, p. VII, nota 14; ALLEGRI 2014-2015, p. 43; ALLEGRI 2017b, p. 203, nota 11.

216. 1574 agosto 9 **Cremona**

Come si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta dallo stesso Antonio Campi e pubblicata nel 1585, in occasione del passaggio a Cremona di Enrico III di Valois, di ritorno in Francia dalla Polonia, Antonio è ricevuto dal sovrano, «essendo io stato introdotto da un suo principale gentiluomo nella Camera dove era ritirato col duca di Ferrara», Alfonso II. L'artista dona a Enrico un *Cristo Crocefisso* dipinto su «pietra di Paragone» e ne ottiene in cambio un «dono degno della sua reale liberalità»²²⁵.

CAMPO 1585, p. lii.

217. 1574 agosto 14 **Cremona**

Antonio Campi presenta al Consiglio Generale della città un modello della statua colossale bronzea di Ercole che l'artista si era offerto di realizzare. La scultura, destinata alla piazza della città, avrebbe dovuto essere collocata su un piedistallo in marmo bianco ornato sui quattro lati da bassorilievi bronzei con storie «pertinenti a fatti illustri di molti antichi Heroi Cremonesi». La notizia si ricava dalla lettera dedicatoria *A gli signori consiglieri della illust. città di Cremona*, posta in apertura della *Cremona fedelissima*, il testo storico scritto dallo stesso Antonio e pubblicato nel 1585²²⁶.

CAMPO 1585, p.s.n.

ARISI 1706, p. 390; ZAIST 1774, I, p. 175; BARBISOTTI 1985, p. 345; BARBISOTTI 1990, p. VII; GUAZZONI 2006, pp. 354-355; ALLEGRI 2014-2015, p. 3.

218. 1574 ottobre 23 **Cremona**

²²⁴ Si vedano anche i docc. 209, 211, 217. Antonio Campi progetterà il catafalco funebre per il senatore Sigismondo Picenardi: doc. 293.

²²⁵ Si veda il doc. 347. Le date precise del soggiorno del futuro re a Cremona si ricavano da DE NOLHAC, SOLERTI 1890, p. 191: Enrico, proveniente da Mantova, giunge in città via Po l'8 agosto e riceve, in Duomo, la benedizione del vescovo Nicolò Sfondrati; dopo aver trascorso la notte in Palazzo Trecchi, come d'uso per i sovrani in visita a Cremona, la mattina successiva assiste alla messa celebrata dal canonico Cesare Morone nella vicina chiesa di Sant'Agata e riparte, via Soncino, verso Milano dove incontrerà Carlo Borromeo. È Antonio stesso a specificare che il suo colloquio con Enrico si svolge «la mattina istessa che parti».

²²⁶ Si veda il doc. 347. Per le vicende del colosso bronzeo si vedano anche i docc. 209, 211, 215.

Bono Pellici, figlio del fu Galeazzo, riceve da Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome del padre, una somma per un pezzo di terra nella vicinia degli Apostoli²²⁷.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1803²²⁸.
Regesto 1985, p. 470, n. 241.

219. 1574 dicembre 13

Cremona

Bernardino Campi e i prefetti della Fabbrica del Duomo di Cremona (Girolamo dal Pozzo, giureconsulto e cavaliere, e Pietro Francesco Ocasali) scelgono i periti incaricati di fare la stima delle pitture eseguite da Bernardino Campi nell'abside («trivinam») della cattedrale: Bernardino Gatti per la Fabbrica e Antonio Campi per Bernardino²²⁹.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, IV. 1570-1581, c. 76r.
BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 79, n. 388²³⁰; SACCHI 1872, p. 196; *Regesto* 2001, p. 205

220. 1574 dicembre 16

Cremona

La Fabbrica della cattedrale di Cremona e Bernardino Campi si impegnano ad accettare l'esito della perizia compiuta da Bernardino Gatti e Antonio Campi, relativa alle pitture eseguite da Bernardino Campi nell'abside²³¹.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, IV. 1570-1581, c. 76v.
Regesto 2001, p. 205.

221. 1574 dicembre 17

Cremona

Alla presenza dei prefetti Girolamo dal Pozzo e Pietro Francesco Ocasali e di Bernardino Campi, Antonio Campi stende una stima autografa relativa alle pitture realizzate da Bernardino Campi nell'abside della Cattedrale di Cremona. Bernardino Campi risulta essere «creditore de scutii 361 soldi 17 denari 0 per la opera lui fatta in la capella grande di la giesa catregale di Cremona secondo la forma della sua obligatione». La perizia è sottoscritta anche da «Bernardino di Gat pictor» che dichiara di aver esaminato le pitture «in compagnia de messer Antonio de Campo»²³².

²²⁷ Si vedano anche i docc. 185, 187, 199, 266.

²²⁸ L'atto è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio B.C. Reggasole, f. 1402.

²²⁹ Si vedano anche i docc. 213, 220-221.

²³⁰ Sul manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

²³¹ Si vedano anche i docc. 213, 219, 221.

²³² Antonio era stato già interpellato a proposito delle pitture di Bernardino nell'abside: doc. 213; si vedano anche i 219-220. L'esito della perizia suscita qualche perplessità: Bernardino si era infatti impegnato, con contratto del 7 maggio 1573, a realizzare anche, sotto le finestre, due riquadri con il *Battesimo di Cristo* e l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (si veda il doc. 213): solo la seconda scena fu però effettivamente dipinta da Bernardino; l'area destinata al *Battesimo* sarà occupata invece, nove anni più tardi e con cambiamento di soggetto, dal *Cristo e il centurione* affrescato dallo stesso Antonio Campi (docc. 309, 310, 311, 316). Stupisce quindi che i due periti possano esprimersi positivamente rispetto ai lavori di Bernardino in conformità ai patti stipulati. La questione è ulteriormente complicata da una possibile interferenza di Lattanzio Gambara, convocato a Cremona, «pro recognitione» di non meglio specificati «laborum per

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, b. 112.

Vita 1985, pp. 83, 88, n. 14; *Regesto* 2001, p. 205.

222. 1575

L'iscrizione ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS INVENTOR compare sulla grande stampa con *Crocifissione e scene della Passione*, incisa su quattro lastre a Venezia da Giacomo Valegio («Iacobus Valegio Ven. fecit anno salutis 1575»)²³³. Uno degli stati noti, probabilmente il primo, riporta una dedicazione: «Octavii Farnesii Parmae et Placentiae Ducis Pietati Heroicisque Virtutibus Merito Dicavit Hanc Tabulam»²³⁴. Un altro stato, impresso forse dal Valegio senza il controllo di Antonio dopo la scadenza dei termini di esclusiva previsti dal contratto, presenta invece una dedica, firmata dallo stampatore («Iacomo Valegis Formis Venetiis»), a «Giovanna d'Austria Gran Duchessa di Toscana et Siena ec. Di Venezia li XXIII de settembre MDLXXV», accompagnata da uno stemma con le armi medicee²³⁵.

ZAIST 1774, I, pp. 174-175; ZANI 1817-1822, VIII, p. 24; SORESINA VIDONI 1824, p. 86; GRASSELLI 1827, pp. 86-87; PUERARI 1970, p. 75; BORA 1977a, p. 54, nota 66; BORA 1977b, p. 79, nota 28; SHELL 1978, pp. 108-114; CIRILLO, GODI 1982, pp. 29-30; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, pp. 326-327, n. 3.11; CIRILLO, GODI 1985, p. 41; BURY 2001, pp. 48, 72, fig. 3; AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 22.

223. 1575

Crema

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS F(ECIT) 1575 la tela con l'*Adorazione dei pastori* per la chiesa di Santa Maria della Croce a Crema.

G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 183; BORA 1990b, pp. 127-128, figg. 24-27, 47-51; TANZI 2004a, p. 26, tav. 36.

224. 1575

Cremona

L'iscrizione ANTONIVS CAMPVS CREMON(ENSIS) PINXIT 1575 compare sullo *Sposalizio mistico di Santa Caterina e i Santi Vittore, Cataldo, Giustina e Giovanni evangelista*, già in San Vittore e ora nella chiesa cremonese di San Pietro al Po²³⁶.

GRASSELLI 1818, p. 101²³⁷; SACCHI 1872, p. 62; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 183; TANZI 2004a, p. 26.

eum factorum» in cattedrale, il 27 aprile 1573, dieci giorni prima che l'incarico venga assegnato a Bernardino Campi: TANZI 2004a, pp. 29-30 (il documento si legge in *Regesto* 2001, p. 202).

²³³ Per i rapporti con i Valegio: docc. 214, 234.

²³⁴ L'esistenza di una versione dell'incisione con l'omaggio a Ottavio, di cui non sono noti esemplari conservati, è testimoniata dai resoconti di Zani e Grasselli; la verosimiglianza della dedica è garantita dai rapporti documentati di Antonio con la corte farnesiana: doc. 241; Francesca Buonincontri, che però non conosce l'esistenza dell'edizione «farnesiana», ritiene invece di primo stato l'esemplare «mediceo» esposto alla mostra del 1985

²³⁵ Un raro esemplare di questo stato della stampa si conserva in collezione privata a Cremona; non è escluso che si tratti di quello che Desiderio Arisi registrava, a inizio Settecento, «nella nobile sagrestia de P.P. Teatini di S. Abbondio della nostra Città»: *Appendice*.

²³⁶ Si vedano i docc. 246, 262.

²³⁷ Lo stesso Grasselli riporta la notizia, ricavata da «il Negri ne' suoi Mss.», che per la pala d'altare di Antonio era stato pattuito un compenso di 250 lire imperiali, «oltre l'obbligo assunto dai Religiosi di celebrare per sette mesi una Messa in ciascun giorno nella Chiesa di Santa Maria Nuova ove Campi aveva in allora il suo domicilio».

225. 1575

Cremona

In occasione della visita pastorale di Carlo Borromeo a Cremona, Antonio Campi e Giovanni Battista Calignano, «deputati al governo e cura» dell'oratorio di Santa Maria della Stella, sito a Cremona nella parrocchia di San Sepolcro, si rivolgono all'arcivescovo per ottenere aiuto: hanno deliberato «di far'ogn'opra acciò sia agrandito et in tal stato ridotto che comodamente vi possano entrare tutte le persone che lo andaranno a visitare» e supplicano Carlo affinché «si degni ancora oprar' talmente che alla riforma di questa picciol giesia sia dato agiutto et favore»²³⁸.

ASDMi, Sez. X. Visite pastorali, vol. 12, fasc. 15.

G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 183; *Regesto* 1985, p. 470, n. VI.244.

226. 1575

Milano (?)

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS FA(CIEBAT) 1575 la tela con il *Martirio di San Sebastiano*, oggi nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (inv. 755)²³⁹.

LONGHI 1957; CIRILLO, GODI 1982, p. 28; G. Bora, in *I Campi*, p. 183; M. Tanzi, in *Museo* 1998, pp. 67-69, n. 300; TANZI 2004a, tav. 34; TANZI 2016a, p. 41, fig. 32; *1667: Malvasia* 2017, pp. 7, 27; AGOSTI, STOPPA 2017a, p. 14, fig. 7.

227. 1575 gennaio 7

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, e suo figlio Claudio vendono a Bartolomeo Oscasali, figlio del fu Paziente, una casa con terra e altri edifici nella vicinia di San Vittore. Sono stabilite le modalità per i pagamenti e i fitti della proprietà²⁴⁰.

ASCr, Notarile, notaio R. Terisenghi, f. 1906.

Regesto 1985, p. 470, n. VI.245.

228. 1575 gennaio 10

Cremona

Sara della Chiesa, con il consenso di suo marito Lucio Lanzi, figlio del fu Davide, vende ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un pezzo di terra e una casa nella vicinia di Sant'Elena a Cremona.

ASCr, Notarile, notaio G. Fellino, f. 948.

Regesto 1985, p. 470, n. VI.246.

229. 1575 aprile 7

Cremona

²³⁸ Per i rapporti di Antonio con Santa Maria della Stella si vedano anche i docc. 86, 107, 124-125.

²³⁹ È possibile che il dipinto sia quello commissionato da Danese Filiodoni e destinato alla chiesa di Sant'Antonino: doc 1582 aprile 11; ma sul problema dell'identificazione del *San Sebastiano* di Sant'Antonino, si veda al *Capitolo I*.

²⁴⁰ Si vedano i docc. 238, 256, 261.

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, rinuncia al contratto di fitto di un negozio nella vicinia di San Nicolò a Cremona, stipulato con Cesare Bianco detto il Cantarini, figlio del fu Giovanni Francesco²⁴¹.

ASCr, Notarile, notaio G.T. Raimondi, f. 1752.

Regesto 1985, p. 470, n. VI.250.

230. 1575 aprile 9 Cremona

Nell'abitazione dell'illustre marchese Galeazzo Pallavicino, in vicinia San Nicolò a Cremona²⁴², sono presenti Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, residente a Cremona nella vicinia di San Nicolò, anche a nome dei figli del fu Giulio Campi (Galeazzo e fratelli) e di Vincenzo Campi, e la marchesa Fulvia Martinengo Pallavicino, figlia del fu Francesco e moglie dell'illustre marchese Galeazzo Pallavicino, anche a nome del detto Galeazzo Pallavicino, figlio del fu Adalberto, e anche degli illustri marchesi fratelli Cesare e Manfredo Pallavicino, figli del fu Girolamo, e dell'illustre marchese Antonio Maria Pallavicino, figlio del fu Antonio Maria, nipoti del detto Galeazzo ed eredi dei rispettivi padri, fratelli predefunti di Galeazzo.

Antonio dichiara che lui e Giulio hanno ricevuto 400 lire imperiali come parte del pagamento per la pittura e la realizzazione di un oratorio per il detto Adalberto e per i suoi eredi, come concordato con Adalberto con atto rogato dal notaio Nicola Gariverti.

Inoltre Antonio dichiara di avere ricevuto da Fulvia, che agisce a nome del marito Galeazzo Pallavicino, 122 lire e 10 soldi a saldo completo della terza parte di 367 lire e 10 soldi: si tratta di ciò che rimane del pagamento, concordato con Adalberto Pallavicino, per la pittura di alcune stanze in località Torre Calciana Inferiore, diocesi di Cremona, e dello stendardo e dei pennoni del fu Girolamo Pallavicino, già capitano della cavalleria della Repubblica Veneziana. Nel pagamento sono computate anche le spese sostenute da Antonio per l'acquisto di colori, oro e altri materiali per la realizzazione dello stendardo e dei pennoni. Il debito nei confronti di Antonio Campi è stato diviso, per volontà testamentaria di Adalberto, in tre parti: una spetta al figlio Galeazzo, una ai nipoti Cesare e Manfredo, la terza al nipote Antonio Maria.

Infine Antonio si impegna a portare a termine il detto oratorio entro i prossimi tre anni, nella maniera concordata con il marchese Galeazzo e secondo quanto stabilito dal contratto stipulato con Adalberto con atto rogato dal notaio Nicola Gariverti.

ASCr, Notarile, notaio P.M. Piccio, f. 2982²⁴³.

SACCHI 1872, pp. 272-273; FERRARI 1974c, p. 316; CIRILLO, GODI 1975-1977, pp. 83-84; SHELL 1978, pp. 96-98, nota 2; *Regesto* 1985, p. 470, n. VI. 251.

231. 1575 maggio 20 Cremona

Eusebio da Cremona (Eusebio Allia), abate del monastero di San Pietro al Po in Cremona, e il pittore Antonio Campi stringono accordi in merito alla decorazione ad affresco dell'intera volta della navata centrale della chiesa, dal cornicione in su, cominciando dalla porta maggiore di ingresso e procedendo fino alla fine del coro, comprese anche la crociera e l'intera cupola. La decorazione dovrà seguire il progetto approntato da Antonio e già approvato dall'abate. Antonio

²⁴¹ Si vedano anche i docc. 203, 208.

²⁴² Dovrebbe trattarsi del Palazzo Tinti-Pallavicino, su cui AZZOLINI 1996, pp. 17-35.

²⁴³ L'atto è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio F. Frazzi, f. 1464.

metterà i colori a proprie spese a esclusione dell'«azzurro ultramarino», il monastero fornirà l'oro, si occuperà della costruzione dei ponteggi e dell'intonacatura secondo le necessità giornaliere. Il monastero fornirà inoltre, già lavorati, i rosoni in legno previsti per la decorazione della volta e Antonio provvederà alla indoratura. Il lavoro dovrà essere svolto in cinque anni, dalla festa dell'incarnazione del 1576 a quella del 1581. Il compenso, fissato in 1500 scudi d'oro, sarà corrisposto in rate annuali di 300 scudi e, nello specifico, ogni anno: 100 scudi alla festa dell'Incarnazione, 100 alla festa di Santa Maria nel mese di settembre, e 100 a Natale. Al momento della stesura dell'atto, Antonio riceve un acconto di 100 scudi come pagamento della prima rata prevista e si impegna a non assumere altre commissioni per la durata dell'impresa²⁴⁴.

ASCr, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1104.

SACCHI 1872, pp. 241-242; *La chiesa* 1884, pp. 16-17; *Regesto* 1985, p. 470, n. VI. 253; TANZI 2015, p. 70.

232. 1575 agosto 14

Cremona

Antonio Campi è presente a una riunione dell'Università dei pittori di Cremona, «congregati in loco ubi soliti sunt congregari [...] pro negotiis pagamentis». Oltre ad Antonio sono presenti i consoli Martire Pesenti detto «de Sabloneta» e Giovanni Battista de Petenate (?), Bernardino de Baltis Bernardino Campi, Pietro Antonio Malleo detto «Paganus», Giovanni Paolo Pesenti detto «de Sabloneta», Andrea Mainardi detto «de Chiaveghinis», Nicola Zappa, Luca Varoli, Francesco Biollo, Giovan Battista Ceruti (?), Giovanni Nicola Zanotti, Evangelista «de Regio», Francesco Berbelli, Andrea Scutellari, Galeazzo Pesenti detto «de Sabloneta», Giovanni Battista e Perino de Laude, Giovanni Antonio ...(?), Baldassare Caliano, Matteo ... Giovanni Battista Trotti “detto” Malosso e Andrea «de prato».

ASCr, Comune di Cremona, Filciae Fragmentorum, sc. 66, c. 2

BONETTI 1912; *Regesto* 1985, p. 470, n. VI.254.

233. 1575 settembre 22

Cremona

Antonio Campi confessa di avere ricevuto 56 scudi d'oro da don Eusebio, abate di San Pietro al Po, come completo pagamento della pitture eseguite nella sagrestia della chiesa su commissione di don Raffaele Paleari, «abate in Roma»²⁴⁵.

La Chiesa 1884, p. 17; TANZI 2015, p. 70.

234. 1575 novembre 2

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, nomina suoi procuratori Luca Antonio de Aggiunti e Girolamo [...] per rappresentarlo in una causa che avrà luogo a Venezia contro il veronese Nicola Valegio, figlio del fu Francesco, incisore su rame in quella città²⁴⁶.

²⁴⁴ Si veda anche il doc. 277.

²⁴⁵ Il pagamento è noto attraverso un regesto dei documenti relativi alla decorazione del complesso di San Pietro al Po redatto nel maggio del 1716 e pubblicato nel opuscolo dedicato alla chiesa del 1884: si conservava, secondo il referto ottocentesco, «nell'Archivio di S. Pietro» nel «cassetto 3». L'attendibilità del regesto è confermata per tutti i documenti di cui si conosce l'attuale collocazione e su cui è possibile effettuare risconti. Raffaele Paleari, già abate a Cremona, era diventato nel 1573 generale degli agostiniani.

ASCr, Notarile, notaio M. Erba, f. 3015.
SHELL 1978, p. 113, nota 5; *Regesto* 1985, p. 47', n. VI. 255.

235. 1576
Cremona

Antonio Campi, «pictore et mercante», è registrato nel censimento di Cremona: abita nella vicinia di Sant'Elena con la moglie, «uno figliolo maschio et cinque femine, la moglie del figliolo con una putina di manco di anni 4 et una serva».

ASCr, Comune di Cremona, Miscellanea, b. 18/1, c. 707v.
BONOMETTI 1985, p. 22; *Vita* 1985, p. 99, nota 1.

236. 1576 febbraio 25
Cremona

Giovanni Clemente Schizzi, «cimiliarca» (cioè tesoriere) del Capitolo della cattedrale di Cremona, scrive da Roma al Capitolo stesso. Allega una lettera che ha ricevuto da Antonio Campi, «virtuoso homo»: l'artista si lamenta perché i canonici non vogliono accettare, alle condizioni pattuite, un quadro dipinto per la «camera capitolare». Schizzi raccomanda dunque il pittore e invita i colleghi canonici «a sodisfarlo delle sue fatiche»²⁴⁷.

ASDCr, Capitolo della Cattedrale, b. 39.
Vita 1985, pp. 47-48, n. II.5.

237. 1576 (1575) marzo 9
Cremona

Lucio Lanzi, figlio del fu Davide, riceve una somma da Giovanni Pietro Biffi, figlio del fu Giovanni Antonio, e da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per fitto di casa e negozio nella vicinia di Sant'Elena.

ASCr, Notarile, notaio G.T. Raimondi, f. 1752.
Regesto 1985, p. 470, n. VI.257.

238. 1576 (1575) marzo 17
Cremona

²⁴⁶ Si vedano anche i docc. 214, 222.

²⁴⁷ Il dipinto in questione dovrebbe essere la *Pietà con San Francesco*, tuttora nella sala capitolare del Duomo di Cremona, riscoperta e pubblicata, come opera di Vincenzo, da Marco TANZI 1981, pp. 72-73, fig. 38; con questa attribuzione il dipinto è esposto alla mostra dei Campi del 1985: E. Sambo, in *I Campi* 1985, p. 199, n. 1.20.1. In favore di un riferimento ad Antonio si esprimono invece, lo stesso anno, CIRILLO, GODI 1985, p. 44, nota 61, che mettono anche in relazione il volto della Vergine, a sinistra, con un disegno di collezione privata bergamasca (272 x 212 mm, matita nera, quadrettato: *Corpus* 1970, p. 25, figg. 510-511) da loro stessi riconosciuto a Campi: GODI 1975, p. 70; CIRILLO, GODI 1978, p. 60, fig. 57. A seguito della pubblicazione della lettera di Schizzi, il condivisibile riferimento ad Antonio prende progressivamente piede: GUAZZONI 1987, p. 23 (come possibile opera di collaborazione); 1989, pp. 111, 117 (riferito dubitativamente ad Antonio o ai due fratelli in collaborazione; ma nello stesso volume il dipinto è ancora dato a Vincenzo da VOLTINI 1989, p. 36); TANZI 2004a, p. 26; TANZI 2005, p. 132. Un confronto molto stretto si può istituire tra la testa di Maria nel dipinto e uno dei lacerti sopravvissuti degli affreschi realizzati da Antonio in Santa Maria di Campagna a Piacenza: doc. 1574.

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma da Bartolomeo Oscasali, figlio del fu Paziente, come pagamento parziale per una casa nella vicinia di San Vittore²⁴⁸.

ASCr, Notarile, notaio R. Terisenghi, f. 1908.

Regesto 1985, p. 470, n. VI.258.

239. 1576 (1575) marzo 19

Cremona

Lucio Lanzi, figlio del fu Davide, per conto di sua moglie Sara della Chiesa, figlia di Giovanni Francesco, riceve una somma da Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome di suo padre, per fitto di casa e negozio nella vicinia di Sant'Elena.

ASCr, Notarile, notaio R. Terisenghi, f. 1908.

Regesto 1985, p. 470, n. VI.259.

240. 1576 marzo 26

Cremona

Antonio Campi è scelto dalla fabbriceria della cattedrale di Cremona come perito per valutare l'*Assunzione della Vergine* dipinta da Bernardino Gatti detto il Sojaro per l'altare maggiore del Duomo e rimasta incompiuta a causa della morte del pittore il 22 marzo 1576. Al momento della perizia, in un'aula della Fabbrica, sono presenti anche Aurelio Gatti, figlio di Bernardino, anche a nome della madre Ippolita e delle sorelle Laura, Placidia e Francesca, e, come loro perito, «Girolamo De Valle pittore»²⁴⁹. La valutazione è stabilita in «scudi 280 d'oro, o imperiali lire 1736» che dovranno essere pagate il 28 dicembre di quell'anno.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 80, n. 396.

GRASSELLI 1818, pp. 19-20, nota 11; SACCHI 1872, p. 197²⁵⁰.

241. 1576 aprile 25

Parma

²⁴⁸ Si vedano anche i docc. 227, 256, 261.

²⁴⁹ Per Girolamo della Valle, collaboratore di Bernardino Campi a Maleo (RENZI 2017, p. 183, nota 3) il punto in MARUBBI 2010. Ma il *corpus* di opere riferite all'artista è disomogeneo e richiederebbe una riconsiderazione. Si può intanto segnalare che il catino con *San Gerolamo* in San Sisto a Piacenza riferito al pittore, è stato attribuito a Sebastiano Novelli da Giovanni ROMANO (1970, p. 47, nota 1). Si può partire dalla traccia di lettura stilistica in TANZI 1996a, p. 39. Per le travagliate vicende dell'*Assunzione* di Sojaro: BORA 1985b, pp. 10-11; tutti i pagamenti relativi alla faccenda sono raccolti in BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, cc. 79-84 (si veda la nota al doc. 213).

²⁵⁰ Grasselli dichiara di ricavare la notizia, sfuggita agli studi moderni, da un manoscritto intitolato *Convenzioni o notizie interessanti tratte dall'archivio della cattedrale*, «di pag. 118 contenente n. 629 memorie, che esiste nella copiosa e scelta Libreria della Nobilissima gente Sommi»: GRASSELLI 1818, pp. 10-11, nota 2. Si tratta dello stesso manoscritto tardo settecentesco utilizzato da Sacchi che lo indica come «Manoscritto Dragoni conservato nel Civico Museo Cremonese» e oggi alla Biblioteca Statale di Cremona, deposito Libreria Civica, ms. AA.3.72, dove giunge nel 1887 per lascito di Francesco Robolotti (1802-1885; si veda anche *Regesto* 2001, p. 191): Robolotti aveva infatti acquistato la libreria del canonico Antonio Dragoni (che comprendeva tra l'altro un manoscritto autografo di Giovanni Giacomo Torresino con un abbozzo di storia cremonese dal 990 al 1473): BRICCHI PICCIONI 1994; ma sul problema dei materiali Dragoni, anche GUALAZZINI 1975.

Sui libri mastri della corte farnesiana è registrato un pagamento di «Scudi 25 d'oro di figliolo di Antonio Campi pittore donateli S.E. per havere presentato certe pitture».

ASPa, Case e Corte Farnesiane, Libri Mastri, 1576, c. 139.

CIRILLO, GODI 1982, p. 29; CIRILLO, GODI 1985, p. 41; *Regesto* 1985, p. 470, n. VI. 26.

242. 1576 maggio 15

Cremona

Lucio Lanzi, figlio del fu Davide, marito di Sara della Chiesa, figlia di Giovanni Francesco, riceve una somma da Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome di suo padre, per fitto di casa e negozio nella vicinia di Sant'Elena.

ASCr, Notarile, notaio G. Zanardi, f. 1547.

Regesto 1985, p. 471, n. VI.262.

243. 1576 luglio 2

Cremona

Caterina Rota, figlia del fu Bartolomeo, con il consenso di suo marito Claudio Campi, figlio di Antonio, nomina Antonio e Claudio suoi procuratori in merito alla sua dote²⁵¹.

ASCr, Notarile, notaio G. Zanardi, f. 1547.

Regesto 1985, p. 471, n. VI.263

244. 1576 luglio 11

Cremona

Antonio Campi, prefetto del «Venerando Colegio de Santa Corona Spinea», anche a nome di suo figlio Claudio, si impegna con Domenico Albertone, «uno de li regenti de detto Collegio», a versare al Collegio 106 lire imperiali: 25 entro i prossimi otto giorni, altre 25 all'anno per i due anni successivi, e le rimanenti 31 nel terzo anno.

Il nome di Antonio, alla data 11 luglio 1576, è il primo a comparire in calce a una promessa, «de dare et effettualmente pagare in causa di donativo al detto venerando collegio [...] le sottoscritte somme de denari qua da basso a ciascuno di noi di nostre proprie mani anottate». I soldi così raccolti saranno utilizzati per «comprare una casa o loco conveniente dove si possano congregare quelli che saranno descreti in esso Collegio per trattare et fare le cose necessarie conforme alli ordini di detto Collegio»²⁵². Sono in tutto cinquantasei i mercanti che, tra luglio e agosto, rilasciano ad Antonio Campi, in qualità di prefetto, la dichiarazione che li impegna a contribuire economicamente alla fondazione del consorzio²⁵³.

²⁵¹ Si veda anche il doc. 257.

²⁵² Come si ricava dal medesimo *Memoriale*, la ricerca di una sede della confraternita si concretizzerà con l'acquisto di due case nella vicinia di Santa Lucia. All'anno 1620, l'ultimo del *Memoriale*, è registrata la vendita delle case, a testimoniare probabilmente un trasferimento; ma si veda anche MERULA 1627, p. 113.

²⁵³ L'idea di fondare una nuova confraternita laicale, espressione del ceto mercantile cremonese, risale al 1575 ed è da calare nel clima di fervore religioso legato alle celebrazioni giubilari, come racconta lo stesso Antonio: CAMPO 1585, p. lvi. Si veda anche POLITI 1979-1985, II, p. LXXXIX. Per l'effettiva erezione canonica della confraternita: doc. 252.

ASCr, Archivio dell'Istituto Elemosiniere, Corpi soppressi, 842.1, *Memoriale per il Venerando Colegio de Santa Corona Spinea dove sarà scritto di sua mano propria tutte quelle persone che spontaneamente se obliga a pagare quella soma de dinari che a lui pareranno, quali denari se averà da spendere in una casa per poterli fare il suo oratorio et de più farli comodar una stancia da potere fare le sue congregacione alo onore del signor Idio che ne dia gracia dello bono principio et dello melior fine. 1575 [1575-1620].*

POLITI 1979-1985, II, p. 705, n. 842.1; *Vita* 1985, pp. 98-99, 105-106, n. VI.8.

245. 1576 luglio 18
Milano

Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, visita la chiesa di Santa Maria presso San Celso e dà ordine che all'«altare de Sancto Francesco», ornato dalla *Resurrezione di Cristo* dipinta da Antonio Campi, si faccia «accomodare la figura nuda de detto altare»²⁵⁴.

ASDMi, sez. X.Visite Pastorali, Sant'Eufemia, vol. 6, q. 1.

GIANI 2014-2015, pp. 289, 552, 711, n. 113.

246. 1576 settembre 4
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, dichiara di avere ricevuto 400 lire dal priore dei frati della chiesa di San Vittore a parziale compenso di un'ancona realizzata da Antonio per l'altare maggiore della chiesa²⁵⁵. Sono stipulati accordi in merito alle 340 lire imperiali ancora da versare: metà al prossimo Natale e l'altra metà al Natale del 1577.

ASCr, Notarile, notaio R. Terisenghi, f. 1909

Regesto 1985, p. 471, n. VI.268

247. 1576 dicembre 22
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, vende a suo fratello Vincenzo un pezzo di terra nella vicinia degli Apostoli.

ASCr, Notarile, notaio G. Zanardi, f. 1547.

Regesto 1985, p. 471, n. VI. 270.

248. 1577

Antonio Campi firma e data ANTONIO CAMPUS CREMONENSIS FA(CIEBATT) 1577 il *Cristo nell'orto* che si conserva nel santuario di Santa Maria della Noce a Inverigo. La firma è incisa in verticale alla base del legno verticale della croce.

²⁵⁴ Si veda il doc. 41. Si tratta dell'unica osservazione di argomento artistico relativo alla visita di Santa Maria presso San Celso.

²⁵⁵ Si veda i docc. 224, 262.

COPPA 1993; F. Frangi, in *Pittura* 1993, p. 273, tav. 92; TANZI 1999b, pp. 129-130, n. 77; S. Coppa, in *Carlo* 2005, pp. 245-246, n. 11; TANZI 2005, p. 134, fig. 18; scheda non firmata, in *Realismo* 2007, pp. 150-151, n. 19.

249. 1577

Cremona

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS FA(CIEBAT) 1577 l'affresco con la *Cena in casa di Simone* sulla parete sinistra della cappella intitolata a San Giovanni Battista in San Sigismondo a Cremona²⁵⁶. L'iscrizione corre sul pavimento, accanto alla Maddalena inginocchiata. La data 1577 compare anche in prossimità del margine superiore destro della figurazione, come se fosse incisa in un elemento della scenografia architettonica dipinta dall'artista.

PANNI 1762, p. 198; ZAIST 1774, I, p. 169; BORA 1971, p. 35; FERRARI 1974b, pp. 122-127; CIRILLO, GODI 1982, p. 30; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 183; G. Bora, in *I segni* 1997, p. 296; DE KLERCK 1997, pp. 161, 164; TANZI 2004a, pp. 30-31, tav. 39.

250. 1577

Milano

L'iscrizione ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS FA(CIEBAT) 1577 compare, con lievi varianti, su tutte e tre le tele (*Riposo durante la fuga in Egitto*; *Assunzione della Vergine*; *Morte della Vergine*) che compongono il trittico destinato alla cappella Cusani, la quinta sul lato destro, in San Marco a Milano, oggi nel Museo parrocchiale²⁵⁷.

LATUADA 1737-1738, v, p. 277; BIANCONI 1787, p. 382; CIRILLO, GODI 1982, p. 30; G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 191-193, nn. 1-19.5-1.19.7; TANZI 2004a, tav. 38.

251. 1577 (1576) gennaio 21

Cremona

Nicola Ferrari, figlio del fu Girolamo, anche a nome di suo fratello Lodovico, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, che agisce per conto dei fratelli Giovanni e Pietro Rota, figli del fu Bartolomeo, e di loro nipote Bartolomeo di Paolo, per l'acquisto di una casa con terra nella vicinia di Santa Cristina²⁵⁸.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1547.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.271.

252. 1577 febbraio 4

Cremona

Antonio Campi, mercante iscritto alla matricola sotto la vicinia di San Vittore, anche a nome di suo figlio Claudio e come rappresentante, in qualità di prefetto, di quarantacinque mercanti cremonesi, ottiene dal vescovo Nicolò Sfondrato la licenza di erezione canonica del «Collegio della carità di

²⁵⁶ La commissione dell'opera rimonta al 1565: doc. 79

²⁵⁷ Il trittico ha già lasciato la cappella nel 1824 quando Francesco PIROVANO (1822, p. 224) registra le tavole esposte in «spazj dalla parte del vangelo» (anche CASELLI 1827, p. 228; Luigi BOSSI 1818, I, p. 213, lo vedeva ancora, invece, nella collocazione originale).

²⁵⁸ Giovanni e Pietro sono i fratelli di Caterina Rota, moglie di Claudio Campi: doc. 243. Si vedano anche i docc. 253-254.

Santa Corona Spinea»²⁵⁹. Sono approvati i *Capitoli* del Collegio, stesi nel 1575: i confratelli si impegnano a «maritare ogni anno figliole della presente città di Cremona ben nate ed allevate», fornendole di una dote di 50 lire imperiali, in numero variabile secondo le disponibilità di denaro, ma anche a «liberar impregionati». Precise disposizioni regolano la pratica religiosa degli iscritti: i confratelli sono tenuti, in occasione della messa dell'ultima domenica del mese, a recitare «una Corona ovvero quindici fiati il Pater nostro et altrettante Ave Maria in memoria della Corona di Spine del Signore Gesù, pregando sua Divina Maestà per il felice stato di Santa Chiesa, per la estirpazione delle heresia, e per la unione de Principi Christiani, et per la confirmatione et loro governo di questa Compagnia». I Capitoli prescrivono inoltre che i confratelli partecipino alle processioni del Santissimo Sacramento e del Venerdi Santo, «ciascuno a sue spese con il suo candelotto acceso», a due uffici per i defunti fatti celebrare dalla Compagnia ogni anno e alla Comunione in comune il giorno di Natale. I confratelli sono tenuti a indossare l'abito della Compagnia alle riunioni e alle processioni. In attesa di disporre di locali adeguati, il Collegio si riunirà nella chiesa di San Matteo. L'atto è rogato dal notaio di curia Giacomo Vitali nel palazzo vescovile di Cremona.

ASCr, Archivio dell'Istituto Elemosiniere, Corpi soppressi, 842.2²⁶⁰.
POLITI 1979-1985, II, p. 705, n. 842.2; *Regesto* 1985, p. 471, n. VI.272; *Vita* 1985, p. 99.

253. 1577 (1576) febbraio 13
Cremona

Giovanni Rota, figlio del fu Bartolomeo, riceve una somma da Giovanni Francesco Amidani, per conto di Bernardino Rossi e di Francesco Meraviglia che esercitano insieme il commercio, a saldo di un debito per il quale Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, aveva prestato fidejussione²⁶¹.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1547.
Regesto 1985, p. 471, n. VI. 274

254. 1577 (1576) febbraio 13
Cremona

Bartolomeo Rota, figlio del fu Giovanni Battista, nomina Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, come suo procuratore per la riscossione di un debito²⁶².

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1547.
Regesto 1985, p. 471, n. VI. 274

255. 1577 (1576) febbraio 26
Cremona

²⁵⁹ Si veda il doc. 244. Antonio compare, nelle carte relative al Collegio di Santa Corona, sempre e solo con la qualifica di mercante: si veda anche il doc. 6.

²⁶⁰ L'«erectio confraternitatis mercatorum in ecclesia Sancti Mathei per dominum Antonium de Campo et alie sub titolo sanctae Coronae» è registrata, alla data 4 febbraio 1577 (1576), nella rubrica del notaio: ASCr, Notarile, notaio Giacomo Vitali, repertorio b. 15.

²⁶¹ Per i rapporti con i Rota, si vedano anche i docc. 251, 253.

²⁶² Per i rapporti con i Rota, si vedano anche i docc. 251, 253.

Lucio Lanzi, figlio del fu Davide, anche a nome della moglie Sara della Chiesa, figlia di Giovanni Francesco, riceve una somma da Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome di suo padre, per fitto di casa e negozio nella vicinia di Sant'Elena.

ASCr, Notarile, notaio G. Zanardi, f. 1547.

Regesto 1985, p. 471, n. VI.276.

256. 1577 (1576) febbraio 26

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma da Bartolomeo Ocasali, figlio del fu Paziente, come pagamento parziale di una casa nella vicinia di San Vittore²⁶³.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1547²⁶⁴.

Regesto 1985, p. 471, n. VI.277.

257. 1577 maggio 17

Cremona

Paride Martinengo, figlio di Giovanni Leonardo, con il consenso di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, versa una somma a Caterina Rota, figlia del fu Bartolomeo e moglie di Claudio Campi figlio di Antonio, per il fitto di un negozio nella vicinia di Sant'Elena²⁶⁵.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1547.

Regesto 1985, p. 471, n. VI.281.

258. 1577 settembre 2

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 14 lire e 10 soldi «per tanti da esso spesi per la fabrica».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 1v.

SHELL 1978, II, p. 66²⁶⁶.

259. 1577 ottobre 5

Cremona

Giacomo Ariberti ed i membri della congregazione affittano ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un pezzo di terra nella vicinia di Santa Cristina.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2579.

Regesto 1985, p. 471, n. VI.286.

260. 1578 (1577) febbraio 18

²⁶³ Si vedano anche i docc. 227, 238, 261.

²⁶⁴ L'atto è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio Rolando Terisenghi, f. 1910.

²⁶⁵ Si veda anche il doc. 243.

²⁶⁶ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

Cremona

Giacomo e Giovanni Antonio Terisenghi, figli del fu Ludovico, ricevono una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la dote di sua figlia Ippolita, moglie di Giacomo Terisenghi²⁶⁷.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1546.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.287 (con indicazione errata della data).

261. 1578 (1577) marzo 13

Cremona

Bartolomeo Ocasali, figlio del fu Paziente, e Giorgio Ocasali, figlio del fu Pietro Antonio, versano una somma ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, come pagamento per casa e terra nella vicinia di San Vittore²⁶⁸.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1547²⁶⁹.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.289.

262. 1578 aprile 4

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, dichiara al reverendo Giovanni Battista Schizzi, procuratore del monastero di San Vittore, di avere ricevuto complessivamente 750 lire a saldo dell'ancona dipinta da Antonio per l'altare maggiore della chiesa²⁷⁰.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2580.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.290

263. 1578 aprile 29

Cremona

Antonio Giuseppe Pellici, figlio del fu Galeazzo, anche a nome di suo fratello Andrea, dichiara di avere ricevuto una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, a saldo di un credito.

ASCr, Notarile, notaio G.B. Macchi, f. 2324.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.291.

264. 1578 maggio 26

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, riceve una somma da suo fratello Vincenzo per un pezzo di terra nella vicinia degli Apostoli.

ASCr, Notarile, notaio Alessandro Canziani, f. 1806.

²⁶⁷ Si veda anche il doc. 271.

²⁶⁸ Si vedano anche i docc. 227, 238, 256.

²⁶⁹ L'atto è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio Rolando Terisenghi, f. 1911.

²⁷⁰ Si vedano anche i docc. 224, 246.

265. 1578 giugno 25
Milano

Con confessione autografa, Antonio Campi dichiara di avere ricevuto 50 scudi d'oro da Laura Fiorenza, badessa del monastero di San Maurizio al Monastero maggiore di Milano come acconto per la realizzazione di «una Anchona che ò da depingere sopra la tela a ollio», raffigurante l'*Adorazione dei Magi*²⁷¹. Antonio si impegna a dipingere l'opera entro un anno dalla stipula dell'atto; il compenso complessivo è fissato in 125 scudi²⁷². In calce al documento sono specificate le misure del dipinto: «braccia 4 e once 8 e uno quarto» in larghezza, «braccia 4 e once 4 in altezza». La confessione è sottoscritta da don Andrea Gado, confessore del monastero.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 2147.

MALAGUZZI VALERI 1908a, p. 332; ROSSI 1914, p. 50; *Regesto* 1985, p. 471, n. VI.294; TANZI 2004a, tav. 37.

266. 1578 settembre 25
Cremona

Bono Pellici, figlio di Galeazzo, riceve una somma da Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome del padre, per un pezzo di terra nella vicinia degli Apostoli²⁷³.

ASCr, Notarile, notaio M. Erba, f. 3015

Regesto 1985, p. 471, n. VI.295

267. 1578 ottobre 10
Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 125 lire come parte di pagamento per «haver depinta una capella in detta giesia».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 4v.

SHELL 1978, II, p. 66²⁷⁴; DE KLERCK 1997, p. 164 (con data errata 6 novembre 1578).

268. 1579

L'iscrizione «Antonius Campus pictor cremonensis descripsit, 1579» compare su una carta geografica a xilografia che raffigura il contado cremonese (AGRI CREMONENSIS TYPUS) e, all'interno di un riquadro, il territorio di Crema, inclusa, a partire dall'edizione di quell'anno, nel *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, pubblicato ad Anversa a partire dal 1570 e aggiornato con regolarità fino alla morte dell'autore e oltre (se ne contano venticinque edizioni entro il 1598 e altre

²⁷¹ I documenti relativi alla sistemazione complessiva dell'altare e alle cornici dell'ancona sono ripercorsi in ROSSI 1914, pp. 47-53.

²⁷² Si vedano i docc. 270, 273.

²⁷³ Si vedano anche i docc. 185, 187, 199, 218.

²⁷⁴ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

sei fino al 1613)²⁷⁵. Il nome di Antonio compare anche nel *Catalogus auctorum* inserito all'inizio del volume: «Antonio Campus, cremonensis agri corographiam delineavit in hoc teatro».

ORTELIUS 1579, n. 62; ARISI 1706, p. 389; FINK, FINK, SINISTRI 1980, p. 29, n. 8; GUALAZZINI 1980, pp. 9-12.

269. 1579
Cremona

Sulla volta della chiesa cremonese di San Pietro al Po compare la seguente iscrizione ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS BINAS HASCE TESTVDINE ORNANDO PRIMAM SACRA HVIC AEDI MANVM IMPONEBAT MDLXXIX.

ZAIST 1774, I, p. 166; BARTOLI 1776-1777, II, p. 162.

270. 1579
Milano

La firma ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS F. 1579 compare sulla tela con l'*Adorazione dei Magi* dipinta da Antonio per l'altare maggiore dell'aula pubblica nella chiesa di San Maurizio al Monastero maggiore²⁷⁶.

G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 183; TANZI 2004a, p. 25, tav. 37; AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2017, pp. 160-165, 174.

271. 1579 (1578) gennaio 22
Cremona

Giacomo e Giovanni Antonio Terisenghi, figli del fu Ludovico, ricevono una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per la dote di sua figlia Ippolita, moglie di Giacomo Terisenghi²⁷⁷.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1548.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.296

272. 1579 (1578) febbraio 4
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, scioglie il contratto di affitto con Vincenzo Giundani, massaro delle terre di Antonio in vicinia di Santa Cristina.

ASCr, Notarile, notaio, Rolandro Terisenghi, f. 1912.
Regesto 1985, p. 471, n. VI.297.

273. 1579 aprile 29
Milano

²⁷⁵ Gualazzini ha ipotizzato che l'inserzione del territorio cremasco sia da connettere alla creazione della diocesi di Crema, scorporata da quella di Cremona nel 1580 per volere di Gregorio XIII. Antonio aveva già realizzato una versione xilografica della carta del contado e ne realizzerà una a bulino: docc. 174, 327.

²⁷⁶ Si vedano i docc. 265, 273.

²⁷⁷ Si veda anche il doc. 260.

Antonio Campi dichiara di avere ricevuto 75 scudi d'oro da Laura Fiorenza, badessa di San Maurizio al Monastero maggiore, a saldo completo del dipinto realizzato da Antonio per la chiesa²⁷⁸.

ASMi, Fondo Religione, parte antica, cart. 2147

MALAGUZZI VALERI 1908a, p. 332, nota 2; *Regesto* 1985, p. 472, n. VI. 301.

274. 1579 luglio 26

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a bon conto della capella de S. Gio. Baptista per lui depinta».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 5v.

SHELL 1978, II, p. 66²⁷⁹; DE KLERCK 1997, p. 164.

275. 1579 settembre 28

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a bon conto della capella de S. Gio. Baptista per lui depinta».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 6r.

SHELL 1978, II, p. 66²⁸⁰.

276. 1579 novembre 26

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a bon conto della capella de S. Gio. Baptista per lui depinta».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 6r.

SHELL 1978, II, p. 66²⁸¹; DE KLERCK 1997, p. 164.

277. 1579 dicembre 16

Cremona

In una sala del monastero di San Pietro al Po a Cremona, Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, della vicinia di Sant'Elena, e il reverendo padre Eusebio Ala, abate del monastero, si accordano per risolvere amichevolmente una controversia nata in merito ai lavori che Antonio ha eseguito in chiesa, sulla base di un accordo del 20 maggio 1575²⁸². In particolare, Antonio che ha dipinto due campate («duas fornices»), ha disegnato parte della cupola e ha preparato disegni preparatori per le

²⁷⁸ Si vedano i doc. 265, 270.

²⁷⁹ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

²⁸⁰ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

²⁸¹ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

²⁸² Si veda il doc. 231.

altre campate («super cartis alia designia pro pingendi aliis fornicibus») che non sono state affrescate perché il monastero non ha provveduto a predisporre i ponteggi, chiede di essere pagato per il lavoro svolto, avendo rispettato i progetti che aveva sottoposto ad Eusebio. Pretende inoltre che gli sia versata la ricompensa pattuita per un quadro con *Cristo nell'orto*, non menzionato nel contratto del 20 maggio 1575 ma commissionato con un chirografo del reverendo Raffaele Paleari, «tunc generalis». Chiede infine che gli vengano versati tre scudi d'oro che ha pagato per fare intonacare le pareti da dipingere, sebbene non gli spettasse.

Al contrario, i monaci sostengono che i 225 scudi d'oro già versati ad Antonio siano un compenso sufficiente per i lavori eseguiti. Sottolineano come, secondo il contratto, Antonio fosse tenuto a dipingere e non a realizzare disegni e nessun compenso fosse previsto per i disegni e come il monastero non abbia mai voluto che Antonio eseguisse alcun disegno nella cupola. Dichiarano inoltre che il dipinto a olio non era compreso nell'accordo relativo alla chiesa ma sia da computare tra le pitture fatte per la sagrestia per le quali Antonio è stato già pagato. Rimarcano infine che Antonio avrebbe contravvenuto alle condizioni dell'accordo in merito ai materiali utilizzati («tenebatur exponere in totum picturas coloris fini et aliter non exposuit picturas coloris fini immo etiam in locis in quibus tenebatur exponere picturas coloris fini pinxit coloribus ut dicitur de bianco scuro») e che, sebbene si fosse impegnato a eseguire in prima persona gli affreschi, si sarebbe avvalso di aiuti inesperti («tenebatur ipse pingere picturas pictas in dicta ecclesia et quod eas pingi fecerit per alias personas non satis expertas in pingendo»)

Ora, per concordare una risoluzione amichevole, le parti eleggono rappresentanti per trattare le condizioni del compromesso davanti a Giovanni Battista Bernardi, scelto come arbitro: Giovanni Paolo Pesenti detto Sabbioneta, per il monastero, e Coriolano Malagavazzo, per Antonio²⁸³.

Alla stesura dell'atto sono presenti Giuseppe Zanardo, come secondo notaio, e, come testimoni, il nobile Pietro Maria Tinto, figlio del fu Giulio, della vicinia di San Paolo, Bartolomeo Vauro, figlio del fu Giorgio, della vicinia Gonzaga, e Giovanni Battista Stancario²⁸⁴, figlio del fu Cristoforo, della vicinia della porta di Ariberto.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2583.

Regesto 1985, p. 472, n. VI.302.

278. 1579 dicembre 29

Milano

Il letterato ticinese Francesco Ciceri scrive da Milano ad Antonio Campi, «cremonese pittore eccellente»: si congratula per «il disegno della sua Cremona» che Antonio gli ha illustrato «con lungo ragionamento», pochi giorni prima, a Milano nei pressi della chiesa di Santa Maria della Pace²⁸⁵, «ch'io son restato preso d'un gran desiderio di veder volare per lo mondo cotesto suo bel libro con molta reputatione dell'autore». Il giorno seguente a quell'incontro, Ciceri ha portato a casa di Danese Filiodoni, «padron nostro», delle «memorie» che aveva promesso di consegnare ad Antonio, scoprendo però che l'artista era partito. Ora spedisce le «memorie» e approfitta dell'occasione per salutare anche Vincenzo Campi e per chiedere ad Antonio di portare i suoi omaggi a Giovanni Giacomo Torresino²⁸⁶.

ASCBT, ms. Triv. 665, cc. 424-425.

²⁸³ Si vedano i docc. 282-283, 286.

²⁸⁴ Si vedano anche i docc. 299, 330.

²⁸⁵ Credo vada interpretata così l'espressione «qui a Milano, nella Pace». Sandra Clerc pensa invece che la Pace fosse «forse una locanda milanese».

²⁸⁶ Per altre menzioni di Antonio nell'epistolario di Ciceri, si vedano anche i docc. 201, 307; per i rapporti con Danese Filiodoni, anche i docc. 142, 201, 312. Su Torresino si veda al *Capitolo 1*.

CICERI 1544-1594, 916-917, n. 642; P. Casati, in CICERI 1782, p. 233, nota 1; VALERIO 1970-1971, pp. 32, 181, nota 28²⁸⁷; RONCORONI 1974, p. 350; ALLEGRI 2014-2015, pp. 11-12; ALLEGRI 2017b, pp. 203-204.

279. 1580
Cremona

Secondo la testimonianza settecentesca di Giovanni Battista Zaist, la firma di Antonio Campi e la data 1580 si potevano leggere sul retro di una copia della *Santa Cecilia* di Raffaello, conservata sull'altare della sagrestia nella chiesa cremonese di San Pietro al Po e oggi perduta²⁸⁸.

ZAIST 1774, I, p. 168; FERRETTI 1989-1990, p. 59; TANZI 2015, p. 43, nota 146.

280. 1580
Milano

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS CRE(MONENSIS) 1580 la tela con l'*Adorazione dei pastori* dipinta per l'altare maggiore nell'aula pubblica di San Paolo Converso a Milano.

ZAIST 1774, I, p. 161; SACCHI 1872, p. 56; G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 183, 194-195, n. 1.19.9; G. Bora, in *Pittura* 1990, p. 277, tav. 98, DE KLERCK 1997, p. 45.

281. 1580
Milano

Antonio Campi firma e data la tela con la *Pentecoste* dipinta per la cappella annessa alla Sala dei Senatori nel Palazzo Ducale di Milano. L'iscrizione, sui gradini del trono della Vergine, riporta DOCEBIT VOS OMNEM VERITATEM| ANTONVS CAMPVS CREMONENSIS FA. MDLXXX. La tela, giunta a Brera (Reg. Cron. 5637) il 20 luglio 1809, si conserva fin dal 26 luglio 1824 in deposito esterno presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Gessate.

G. Bora, in *Pinacoteca* 1989, pp. 135-138, n. 69; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 183.

282. 1580 (1579) gennaio 2
Cremona

Coriolano Malagavazzo, figlio del fu Dalmiano, in qualità di rappresentante di Antonio Campi nella controversia con il monastero di San Pietro al Po, accetta e sottoscrive un compromesso per la risoluzione amichevole della vertenza con Giovanni Paolo Pesenti che rappresenta il monastero, alla

²⁸⁷ Nel testo però la studiosa confonde per svista i protagonisti della lettera: il mittente sarebbe Antonio e il destinatario il medico Ottaviano Ferrai.

²⁸⁸ Il dipinto è descritto anche da BARTOLI 1776-1777, II, p. 162; ROBOLOTTI 1858, p. 500, riferisce che la tela sarebbe stata trasportata a Brera. Ma alla copia della *Santa Cecilia* fa anche riferimento Giovan Battista Biffi in una lettera *Sulla Maniera di Conoscere i Quadri* destinata «Al Signor Avvocato Giuliano Vacchelli» nel 1778 (Cremona, Biblioteca Statale, A.A. 3.12): «Di q.te portentose copie ne vantiamo noi una, ed è nella Sacristia di S. Pietro al Po fatta da Antonio Campi, di quel prodigio dell'arte La S.ta Cecilia di Rafaele che sta a S. Gio. in monte di Bologna: che guardi pure l'intelligente le due tavole se sa guardare per trovarvi una differenza, o distinguere l'originale dalla copia: in altro non diversificano le due tavole, se non se che quella dipinta da Rafaele è più danneggiata dal tarlo che non lo è la Copia preziosa che noi qui abbiamo».

presenza di Giovanni Battista Bernardi, in qualità di arbitro, e di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, che accetta e sottoscrive le condizioni pattuite²⁸⁹.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1549.
Regesto 1985, p. 472, n. VI.303.

283. 1580 (1579) gennaio 4
Cremona

Giovanni Paolo Pesenti, figlio del fu Francesco, in qualità di rappresentante del monastero di San Pietro al Po nella controversia con Antonio Campi, accetta e sottoscrive un compromesso per la risoluzione amichevole della vertenza con Coriolano Malagavazzo, figlio del fu Dalmiano, che rappresenta Antonio, alla presenza di Giovanni Battista Bernardi, in qualità di arbitro, e di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, che accetta e sottoscrive le condizioni pattuite²⁹⁰.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1549.
Regesto 1985, p. 472, n. VI.304.

284. 1580 (1579) gennaio 12
Cremona

Antonio Campi è eletto ingegnere della Fabbrica del Duomo di Cremona insieme a Giuseppe Dattaro. L'artista aveva presentato supplica e ricoprirà l'incarico gratuitamente.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 84, n. 414.
SACCHI 1872, p. 199.

285. 1580 (1579) marzo 9
Cremona

Sara della Chiesa, figlia del fu Giovanni Francesco, vedova di Lucio Lanzi, riceve una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per una casa con negozio e altri edifici nella vicinia di Sant'Elena.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1549.
Regesto 1985, p. 472, n. VI.305.

286. 1580 (1579) marzo 24
Cremona

A seguito dell'accordo raggiunto da Giovanni Paolo Pesenti detto il Sabbioneta e Coriolano Malagavazzo davanti ai notai Giuseppe Zanardi e Giovanni Battista Bernardi, rogato il 24 gennaio, Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, dichiara di avere ricevuto dal reverendo Daniele da Cremona, procuratore del monastero di San Pietro al Po, 340 scudi d'oro: ai 225 scudi già pagati si aggiungono ora 115 scudi d'oro a completo saldo dei lavori eseguiti da Antonio in chiesa che comprendono la pittura, realizzata secondo gli accordi stipulati, di due campate («duas fornices») e

²⁸⁹ Si vedano i docc. 277, 283, 286.

²⁹⁰ Si vedano i docc. 277, 282, 286.

parte del tiburio²⁹¹. Antonio consegna a Daniele i disegni già preparati per la decorazione del tiburio e della cupola e si impegna ad affrescare sul muro della sagrestia l'immagine di *Gesù in preghiera nell'orto*, secondo il modello della tavola che aveva dipinto ad olio. Il lavoro sarà stimato da Giovanni Paolo Pesenti detto il Sabbioneta e Coriolano Malagavazzo. Il procuratore del monastero si impegna a restituire all'artista la tavola suddetta a lavoro ultimato.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Bernardi, f. 2583.

Regesto 1985, p. 472, n. VI.306.

287. 1580 aprile 2

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a bon conto della capella de S. Gio. Baptista per lui depinta».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 6v.

SHELL 1978, II, p. 66²⁹²; DE KLERCK 1997, p. 164.

288. 1580 aprile 28

Cremona

Giovanni Tommaso della Stradella, figlio del fu Rolando, abitante a Cortemaggiore nel territorio di Parma, ha acquistato da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una fornitura di pezze di tela e si impegna a pagare il suo debito entro 5 mesi.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1550²⁹³.

Regesto 1985, p. 472, n. VI.308.

289. 1580 maggio 28

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 100 lire «a bon conto della capella de S. Gio. Baptista per lui depinta».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 7r.

SHELL 1978, II, p. 66²⁹⁴; DE KLERCK 1997, p. 164.

290. 1580 dicembre 7

Cremona

Giacomo Terisenghi, figlio del fu Ludovico, ancha a nome di suo fratello Giovanni Antonio, confessa di avere ricevuto da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, parte della dote della propria moglie, Ippolita Campi, figlia di Antonio.

²⁹¹ Si vedano i docc. 231, 277, 282-283.

²⁹² La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

²⁹³ Lo stesso atto è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio Bernardino Ghisolfi, f. 2286.

²⁹⁴ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1550.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.311.

291. 1581

Antonio Campi firma e data AN(TONIVS) CA(MPVVS) 1581 il *Cristo nell'orto* già appartenuto al cardinale Cesare Monti e oggi nella quadreria dell'Arcivescovado di Milano (inv. 1988, n. 217).

VALSECCHI 1971, p. 179; CIRILLO, GODI 1982, p. 35; COPPA 1993, pp. 215-216; S. Bandera, in *Le stanze* 1994, pp. 175-176; S. Bandera, in *Quadreria* 1999, pp. 42-43, n. 25; TANZI 1999b, pp. 129-130, n. 77; G. Bora, in *Caravaggio* 2000, p. 208, n. 32; S. Coppa, in *Carlo* 2005, p. 246; TANZI 2005, p. 134.

292. 1581

Cremona

L'iscrizione ANTONII CAMPI PLASTICE ET PICTURA 1581 compare sotto l'affresco con il *Battesimo di Cristo* nella cappella dedicata a San Giovanni Battista in San Sigismondo a Cremona.

PANNI 1762, p. 199; GRASSELLI 1828, p. 80; SACCHI 1872, p. 62; GALEATI 1913, p. 91; DE KLERCK 1997, pp. 160-161; TANZI 2004a, tav. 23

293. 1581

Cremona

Antonio Campi, «nel principio del anno», progetta il catafalco funebre esposto in Duomo in occasione dei funerali del senatore Sigismondo Picenardi, morto a Milano alla fine del 1580. La notizia si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta dallo stesso Antonio Campi e pubblicata nel 1585: l'artista fornisce una descrizione accurata del monumento e trascrive le iscrizioni apposte sulle quattro facce del catafalco²⁹⁵.

CAMPO 1585, pp. lix-lx.

ZAIST 1774, I, p. 170; BORA 1981, p. 32; CIRILLO, GODI 1982, p. 36.

294. 1581

Milano

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS CRE(MONENSIS) 1581 la tela con il *Martirio di San Lorenzo* per la seconda cappella a destra, intitolata al santo, nella chiesa pubblica di San Paolo Converso a Milano. La commissione spetta a Danese Filiodoni cui pertiene il patronato della cappella²⁹⁶.

SACCHI 1872, p. 58, n. XVIII; CIRILLO, GODI 1982, p. 34; G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 195-196, n. 1.19.10; G. Bora, in *Pittura* 1990, pp. 277-278, tav. 99; DE KLERCK 1997, p. 45; GIULIANI 1997b, pp. 168-170; M. Marubbi, in *Pittori* 2004, pp. 204-205; TANZI 2004a, p. 25, tav. 40; M. Marubbi, in *Carlo* 2005, pp. 252-253, n. 21.

295. 1581

²⁹⁵ Si veda il doc. 347. Per la discussione del monumento: BORA 1981.

²⁹⁶ Si veda anche il doc. 312.

Milano (?)

La firma AN(TONIVS) CA(MPVS) 1581 compare sul *Cristo nell'orto* della Quadreria dell'Arcivescovado (inv. 1988, n. 217) già nella raccolta del cardinale Cesare Monti.

VALSECCHI 1971, p. 179; COPPA 1993, pp. 215-217; S. Bandera, in *Quadreria* 1999, pp. 42-43, n. 25; G. Bora, in *Caravaggio* 2000, p. 208, n. 32.

296. 1581 (1580) marzo 10

Cremona

Antonio Feroldi, figlio del fu Giovanni, come rappresentante della comunità di Martignano, si impegna a saldare entro sei mesi il debito contratto con Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per l'acquisto di una fornitura di pezze di tela²⁹⁷.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1550.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.312.

297. 1581 aprile 24

Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 400 lire «per la pictura di S.to Gio. Batt.a»

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 9r.

SHELL 1978, II, p. 66²⁹⁸; DE KLERCK 1997, p. 164.

298. 1581 luglio 24

Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, nomina il figlio Claudio come procuratore perché gestisca gli affari in sospeso con Pietro Bianchi, a proposito della dote di Artemisia, figlia di Antonio e moglie di Pietro.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1551.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.313.

299. 1581 dicembre 14

Cremona

Giovanni Battista Oliva, figlio del fu Domenico, che aveva ottenuto dall'Arcivescovado e dal Capitolo della cattedrale di Cremona il permesso di commutare un pezzo di terra, riceve una somma da Giovanni Battista Stancari, figlio del fu Cristoforo, che agisce in nome di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo²⁹⁹.

²⁹⁷ Si veda il doc. 305.

²⁹⁸ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

²⁹⁹ Si vedano anche i docc. 330, 345.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1551.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.315.

300. 1581 dicembre 14 Cremona

La fabbriceria della chiesa di San Sigismondo a Cremona paga ad Antonio Campi 150 lire «a bon conto della pictura della Capella di S.to Gio. Batt.a».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 9r.
SHELL 1978, II, p. 66³⁰⁰; DE KLERCK 1997, p. 164 (con data errata 4 settembre 1581).

301. 1582

La data compare sul primo stato del frontespizio della *Cremona fedelissima*, noto attraverso un esemplare in foglio sciolto della Bibliothèque Nationale di Parigi³⁰¹. Questa versione del frontespizio riporta un titolo leggermente diverso da quello definitivo: *Cremona città fedelissima et nobilissima colonia de Romani d'una breve historia delle più segnalate cose di quella illustrata et in disegno con diligenza rappresentata da Antonio Campi cremonese aggiuntovi le vere effigie de duchi et duchesse de Milano dal medesimo autore ritratte con un compendio delle vite loro al potentissimo et felicissimo re di Spagna Filippo II d'Austria*³⁰².

BNFPa

ZAIST 1774, II, p. 15; BRULLIOT 1834, p. 15, n. 81; NAGLER 1858, pp. 458-459, n. 1059; DEGRAZIA BOHLIN 1979, pp. 156-157, n. 56; DE GRAZIA 1984, p. 105-107, n. 56, fig. 83; BARBISOTTI 1985, p. 344; BARBISOTTI 1990, p. VI.

302. 1582

Antonio Campi firma e data (SPECIES URBIS CREMONAE MANU ANTONII CAMPI PICTORIS EFFICTA ANNO CORECTIONIS MDLXXXII) la più antica carta nota della città di Cremona, intagliata a bulino su lastra di rame dal cremonese David de Laude (DAVID DE LAUDE CREM. INCID) e destinata a essere inclusa nell'apparato illustrativo della *Cremona fedelissima*³⁰³. Sono noti almeno due stati dell'incisione con la stessa data: nel secondo, accanto alla firma dell'incisore compare anche la qualifica HEBREVS³⁰⁴.

ARISI 1706, p. 389; FINK, FINK, SINISTRI 1980, pp. 32-33, nn. 12-13; GUALAZZINI 1980, p. 14; BARBISOTTI 1990, p. VI; SCOTTI 1995, pp. 176-178; JEAN 2000, pp. 19-24; VISIOLI 2010.

303. 1582

³⁰⁰ La studiosa registra genericamente che «payments to him for the chapel recommence on September 2, 1577, and continue intermittently until April 24, 1581».

³⁰¹ Secondo la testimonianza di Giovanni Battista ZAIST (1774, II, p. 15), un esemplare di questo “frontespizio 1582” si conservava «presso il Nobil nostro Patrizio, Sig. Dott. Colleg. D. Giulio Cesare Bonetti, studiosissimo Indagatore del Monumenti antichi, riguardanti la Cremonese nostra Patria».

³⁰² Si veda per confronto il doc. 347.

³⁰³ La dizione «anno corectionis» fa riferimento alla riforma gregoriana del calendario, entrata in vigore proprio quell'anno. David de Laude è responsabile anche dell'incisione della carta del contado per la *Cremona fedelissima*: docc. 327, 347.

³⁰⁴ Un'ulteriore versione della carta sarà stampata l'anno successivo: doc. 320.

La firma «Antonio Campo», illusionisticamente iscritta in scorcio sul piedistallo a sinistra, compare nell'incisione, datata al centro lungo il margine inferiore, con il ritratto in ovale di CATHERINA DE NOBILI SFORZA CO[NTESSA] DI SANTA FIORE. L'effigie è accompagnata da una quartina di endecasillabi: «Merta divin Poeta il suo valore | che 'l mondo infiora d'alte glorie e sante, | così a ritrar il nobil suo sembiante | converria studio di divin Pittore»³⁰⁵.

DEGRAZIA BOHLIN 1979, pp. 150-151, n. 55; F. Buonincontri, in *Grafica* 1982, pp. 38-39; DE GRAZIA 1984, pp. 103-104, n. 55, fig. 82; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 324, n. 3.9; CIRILLO, GODI 1985, p. 41; B. Bohn, in *The Illustrated Bartsch* 1996, p. 79-80, n. 3903.018; CALZONA 2007, pp. 74, 80-81, nota 35, fig. 1.

304. 1582 (1581) febbraio 5
Cremona

Giovanni Pietro Piscarola, figlio del fu Giovanni Pietro, e sua moglie Margherita Albrici, figlia del fu Giovanni Paolo, si impegnano a saldare entro un anno il debito contratto con Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per l'acquisto di una fornitura di pezze di tela³⁰⁶.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1551.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.316.

305. 1582 (1581) marzo 6
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, confessa di avere ricevuto una somma da Antonio Feroldi, figlio del fu Giovanni Maria, rappresentante della comunità di Martignano, a saldo di un debito³⁰⁷.

ASCr, Notarile, notaio Bernardino Lodi, f. 1949.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.318.

306. 1582 (1581) marzo 7
Cremona

Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome del padre, si impegna a pagare a Lucrezio Sommi, figlio del fu Rolando, una somma di cui Antonio risulta debitore.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.319.

307. 1582 marzo 8
Milano

³⁰⁵ La responsabilità dell'incisione a bulino, riferita ad Agostino Carracci dalla De Grazia Brohlin e dalla Buonincontri per confronto con i ritratti che compaiono nella *Cremona fedelissima* (doc. 347) e in virtù degli attestati rapporti tra Agostino e Antonio, è stata invece attribuita, su base stilistica, a Domenico Tibaldi da Babette Bohn, in *The Illustrated Bartsch* 1996, pp. 79-80, n. 3903.018. Non si conosce l'autore dei versi: non è escluso possano spettare allo stesso Antonio. Per notizie su Caterina Nobili Sforza, nipote di papa Giulio III, e sulla sua attività di collezionista: CALZONA 2007. Ma qualche notizia sulla raccolta era già in CORSINI SFORZA 1898.

³⁰⁶ Si veda anche il doc. 337.

³⁰⁷ Si veda il doc. 296.

Il letterato ticinese Francesco Ciceri scrive da Milano una lettera a Francesco Zava, «humanista in Cremona». Chiede al destinatario di porgere i suoi saluti anche a Pietro Ferrari e ad Antonio e Vincenzo Campi³⁰⁸.

ASCBT, ms. Triv. 665, c. 446.

CICERI 1544-1594, p. 979, n. 690; P. Casati, in CICERI 1782, p. 233, nota 1; ALLEGRI 2014-2015, p. 14.

308. 1582 (1581) marzo 12

Cremona

Don Ambrogio Castelletti, figlio del fu Bernardino, e il notaio Ghisolfi, entrambi a nome di Tommado sella Stradella e Bartolomeo Scottabuse, saldano ad Antonio un debito contratto da Tommaso per acquisto di merce.

ASCr, Notarile, notaio Bernardino Ghisolfi, f. 2287.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.320.

309. 1582 (1581) marzo 19

Cremona

I reggenti del Duomo di Cremona, su relazione di Giovan Francesco Ferrario, accettano la proposta di Antonio Campi che si è offerto per la decorazione pittorica della parete del coro, a destra dell'ancona di Bernardino Gatti detto il Sojaro, rimasta incompiuta³⁰⁹. I reggenti chiedono però che venga stipulato un contratto con Antonio: dovrà impegnare il pittore a che la pittura sia «digna coro ipso» e comparabile alle migliori pitture esistenti nella chiesa e prevedere che nessun pagamento debba essere corrisposto all'artista³¹⁰.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, v. 1582-1587, c. 5v.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 89, n. 4222³¹¹; SACCHI 1872, p. 200; *Regesto* 2001, p. 206.

310. 1582 (1581) marzo 24

Cremona

I reggenti della cattedrale di Cremona assegnano ad Antonio Campi, presente e concorde, la pittura della parete a destra dell'ancona posta nel coro. Il compenso sarà stabilito dai reggenti dopo il completamento dell'opera³¹².

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 89, n. 423³¹³; SACCHI 1872, p. 200; *Regesto* 2001, p. 206.

311. 1582 aprile 2

Cremona

³⁰⁸ Per altre menzioni di Antonio nell'epistolario di Ciceri, si vedano anche i docc. 201, 278.

³⁰⁹ Per l'*Assunzione della Vergine* di Sojaro: docc. 213, 240.

³¹⁰ Si vedano i docc. 310-311, 316.

³¹¹ Per il manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

³¹² Si vedano i docc. 309, 311, 316.

³¹³ Per il manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

I reggenti della Fabbrica della cattedrale di Cremona ordinano che siano pagate ad Antonio Campi 187 lire e 10, a conto della pittura del *Cristo e il centurione* sulla parete laterale destra dell'abside. Il prezzo complessivo dell'opera dovrà essere stabilito dai reggenti³¹⁴.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 89, n. 420³¹⁵; SACCHI 1872, p. 200; *Regesto* 2001, p. 206.

312. 1582 aprile 11
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, residente a Cremona in vicinia Sant'Elena, riceve un pagamento su mandato di Danese Filiodoni, figlio del fu Francesco, supremo cancelliere del ducato di Milano, abitante a Milano, porta Tosa, parrocchia di Santo Stefano. Il pagamento è relativo a diverse opere dipinte da Antonio su commissione di Danese: un'ancona con San Lorenzo per la cappella di San Lorenzo in San Paolo Converso a Milano³¹⁶; una ancona con San Sebastiano per l'altare di San Sebastiano in Sant'Antonino a Milano³¹⁷; due quadri con la *Preghiera di Cristo nell'orto*³¹⁸.

ASC, Notarile, notaio A. Galli, f. 1331.

M. Giuliani, in *Novità* 1997, p. 492, n. 1; GIULIANI 1997b, pp. 168-169; AGOSTI, STOPPA 2017a, p. 14; ALLEGRI 2017b, p. 203, nota 13

313. 1582 aprile 12
Cremona

Orazio della Ciria, figlio del fu Giovanni, e Laura della Marina, figlia del fu Galieno, marito e moglie di Castagnino Secco, si impegnano a saldare entro sei mesi il debito contratto con Claudio Campi, agente in nome del padre Antonio, per la fornitura di pezze di tela.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.321.

314. 1582 aprile 21
Cremona

Pietro Antonio Cherubelli, figlio del fu Nicola, confessa di avere ricevuto da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, parte di una somma versata da don Francesco Zanchi, figlio del fu Alessandro, depositata presso Campi e destinata all'acquisto di una casa³¹⁹.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Macchi, f. 2329.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.322.

³¹⁴ Si vedano i docc. 309- 310, 316.

³¹⁵ Per il manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

³¹⁶ Si veda il doc. 294.

³¹⁷ Per il problema dell'identificazione di questo dipinto: *Capitolo I*.

³¹⁸ Per altre attestazioni dei rapporti tra Antonio e Danese Filiodoni: docc. 142, 201, 278.

³¹⁹ Si veda anche il doc. 335.

315. 1582 maggio 11
Cremona

Vincenzo Barzi, figlio del fu Galeazzo, si impegna a saldare, entro sei mesi, un debito contratto con Antonio per avere acquistato da Claudio Campi, agente per conto del padre, una fornitura di pezze di tela.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.323.

316. 1582 agosto 13
Cremona

I reggenti della cattedrale di Cremona, dopo aver ascoltato la relazione di Giovan Francesco Ferrari e dopo aver esaminato l'affresco del *Cristo e il centurione* portato a compimento nell'abside da Antonio Campi pittore cremonese, fissano in 50 scudi d'oro il prezzo complessivo dell'opera, computati i 30 scudi che Antonio ha già ricevuto. Ordinano pertanto che si proceda a un ulteriore pagamento di 30 scudi d'oro a saldo completo del lavoro³²⁰.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber Provisionum*, v. 1582-1587, c. 17r.
BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 90, n. 426³²¹; SACCHI 1872, p. 200; *Regesto* 2001, p. 206.

317. 1582 novembre 5
Cremona

Il nobile Giovanni Battista Sommi, figlio del fu Genesio, si impegna a pagare, entro l'aprile successivo, il debito contratto con Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per avere acquistato della mercanzia.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.325.

318. 1582 novembre 16
Cremona

Bartolomeo Rota, figlio del fu Battista, confessa di avere ricevuto da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, una somma per l'acquisto di terra con edifici nella vicinia di Santa Cristina³²².

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.326.

319. 1583

La firma AN(TONIVS) CAM(MPVVS) IN(VENIT), accompagnata dalla data 1583, compare nell'angolo inferiore sinistro dell'incisione con *San Paolo resuscita Patroclo* realizzata, su disegno di Antonio

³²⁰ Si vedano i docc. 309-311.

³²¹ Per il manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

³²² Si vedano anche i docc. 340-341.

Campi, da Agostino Carracci (*Ago. Car. f.*, in basso a destra). La corretta interpretazione iconografica è garantita da un'iscrizione che corre lungo il margine inferiore della stampa: D(IVI) PAVLI MYRACVLVM IN NERONIS PALATIO FACTVM.

MALVASIA 1678, I, p. 94; ZAIST 1774, I, p. 173; II, pp. 17; BARTSCH 1818, p. 82, n. 85; ZANI 1817-1822, IX, pp. 282-283; BRULLIOT 1834, p. 10, n. 58; NAGLER 1858, p. 439, n. 1011; F. Buonincontri, in *I Campi* 1985, p. 325, n. 3.10; BOREA 2009, I, pp. 156, 208; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 21-22.

320. 1583

Antonio Campi firma e data (HANC URBIS CREMONAE SPECIEM ANTONIVS CAMPVS PICTOR ET EQVES CREMONEN F. AN. MDLXXXIII) una nuova versione della pianta della città di Cremona, incisa a bulino su lastra di rame da David de Laude (DAVID DE LAUDE CREM. INCID), destinata all'apparato illustrativo della *Cremona fedelissima*³²³.

ZAIST 1774, I, p. 177; FINK, FINK, SINISTRI 1980, pp. 32-33, nn. 12-13; GUALAZZINI 1980, p. 14; BARBISOTTI 1990, p. VI; SCOTTI 1995, pp. 176-178; JEAN 2000, pp. 19-24; VISIOLI 2010.

321. 1583

Milano

Antonio firma e data ANTONIVS CAMPVS EQVES CREMONENSIS FA(CIEBAT) ANNO 1583 la tela con il *Martirio di Santa Caterina*, realizzata, su commissione della contessa Porzia Landi Gallarati, per la parete destra della cappella Gallarati (la prima sul lato destro dall'ingresso) in Sant'Angelo a Milano, dove tuttora si conserva³²⁴.

CIRILLO, GODI 1982, p. 39; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 196, n. 1.19.11; G. Bora, in *Pittura* 1998, pp. 279-280; TANZI 2004a, tav. 47; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 12-13, nota 10.

322. 1583 gennaio 26

Cremona

Davanti al Consiglio generale di Cremona è letta una supplica di Antonio Campi: l'artista chiede che gli venga concesso un privilegio di stampa della durata di cinquant'anni «pro typographia, quam instituire vellet in praesenti civitate, ad effectum quod nullus alius praeter se in civitate et districtu possit imprimere historias, libros nec alia de quibus in eius supplicatione». I deputati del consiglio decidono di eleggere due nobili che, dopo aver raccolto informazioni, deliberino sulla questione: la scelta cade su Giacomo Mainoldi e Giovanni Schizzi, eletti allo scopo nella seduta del Consiglio del 28 gennaio 1583.

³²³ Per la *Cremona fedelissima*: doc. 347. Per le prime edizioni della pianta di Cremona, tirate nel 1582: doc. 302; al di là delle lievi variazioni nella firma (la scomparsa del riferimento all'«anno corectionis» e la comparsa del titolo di «eques», per cui cfr. doc. 1583 maggio 10), la differenza più significativa riguarda però l'indicazione, nella parte inferiore della mappa, dell'antico alveo del Po individuato da una linea tratteggiata: una notazione che testimonia l'attenzione topografica di Antonio che registra anche i dislivelli stradali, spie, oggi come allora, dell'antico corso del fiume. Risulta inoltre precisata l'indicazione del numero di abitanti della città («37293») che Antonio segnala nell'angolo inferiore sinistro: dal censimento, si specifica nella versione datata 1583, sono esclusi i bambini di età inferiore ai dieci anni, il cui numero si aggira intorno alle novemila unità.

³²⁴ Si vedano anche i docc. 333, 336, 344.

ASC, Comune di Cremona, Filciae Fragmentorum, sc. 99, cc. 461-462³²⁵.
BARBISOTTI 1990, p. VIII; ALLEGRI 2014-2015, p. 5.

323. 1583 gennaio 26
Cremona

Don Fabio Fulgosi, priore di San Sigismondo a Cremona, dà mandato a Pietro Oldoini, tesoriere della fabbrica, di pare ad Antonio Campi 150 lire «a lui devute per compiuto pagamento della pittura fatta nella Cap.la di S.to Giovanni Battista»³²⁶.

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 28r.

324. 1583 (1582) febbraio 7
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, confessa di avere ricevuto da Francesco Ziglio, figlio del fu Cristoforo, a nome di Vincenzo Barzi, figlio del fu Galeazzo, una somma a saldo del debito contratto da Barzi per l'acquisto di mercanzia. Francesco Ziglio aveva fatto da fidejussore.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.327.

325. 1583 (1582) marzo 7
Cremona

Pietro Rota, figlio del fu Bartolomeo, e Bartolomeo Rota, figlio del fu Battista, confessano di avere ricevuto una somma da Antonio Campi per la dote di Artemisia, figla dell'artista e moglie di Pietro

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1552.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.328.

326. 1583 maggio 10
Cremona

Antonio Campi è insignito del titolo pontificio di Cavaliere dello Speron d'Oro da papa Gregorio XIII, il bolognese Ugo Boncompagni. L'artista stesso trascrive il testo del breve pontificio nella *Cremona fedelissima*³²⁷. La concessione del titolo fa seguito a una supplica, non datata, in cui Antonio chiede il conferimento dell'onorificenza per poter portare a compimento più facilmente il progetto della *Cremona fedelissima* («per poterlo fare con migliore conditione»)³²⁸.

³²⁵ La notizia, ricavata dal *Liber Provisionum* di Cremona per l'anno 1583, non conservato, è riportata in un documento a stampa che ripercorre la storia delle concessioni di privilegi di stampa a Cremona, a partire dal 1555 e fino al 1589. Il documento è allegato, per ragioni non chiare, a una relazione del 1612.

³²⁶ Lo stesso giorno si dà mandato anche per pagare a don Apollinare Calvi vicario del monastero 281 lire e 4 soldi che ha speso per una «tovaglia de brazza lunga 15 alta quattro» per «brazza 16 damasco bianco per fare un palio et pianeda» e vari altri materiali, il tutto per l'altare della capella di S.to Giovanni Battista: ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 26r; si veda anche il doc. 329.

³²⁷ Si veda il doc. 347.

³²⁸ Il conferimento del titolo serve probabilmente ad Antonio per chiedere con maggior autorevolezza al Consiglio Generale di Cremona la concessione del privilegio di stampa, necessario a realizzare in casa propria la *Cremona*

ASV, Segreteria dei Brevi, vol. 56, c. 393r.

CAMPO 1585, pp. lxiii-lxiii; ARISI 1706, p. 389; ZAIST 1774, I, pp. 171-172; SCHÜTZE 1992, pp. 334-335, nota 49; ALLEGRI 2014-2015, pp. 4-5.

327. 1583 post maggio 10³²⁹

La data 1583, insieme alla firma ANTONIVS CAMPVS PICTOR ET EQUVES CREMONEN(SIS), compare sulla incisione con la mappa del contado cremonese («Discrittione dil contado e territorio et diocesi di Cremona con suoi confini») realizzata su lastra di rame, a partire da un disegno di Antonio Campi, da «David De Laude Hebreus Cremonensis» e destinata all'edizione della *Cremona fedelissima*³³⁰.

CAMPO 1585

FINK, FINK, SINISTRI 1980, p. 34, n. 14.

**328. 1583 giugno 23
Cremona**

Antonio Campi confessa di avere ricevuto una somma da Giovanni Battista Sommi, figlio del fu Genesio, a pagamento di un debito.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Paolo Canobio de Giuli, f. 2536.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.329.

**329. 1583 luglio 28
Cremona**

Il fabbriciere Manfredo Trecchi dà mandato a Pietro Oldoini, tesoriere della fabbrica di San Sigismondo, di pagare al maestro Antonio Campi 50 lire e 4 soldi «per la pitura d'uno pallio, et una tila depinta, per coprire l'anchona di S.to Giovanni, et canevazzo, il tutto per bisogno di detta capella».

ASDCr, Archivio di San Sigismondo, *Registro provisioni spese 1577-1601*, c. 46r.

**330. 1583 novembre 24
Cremona**

Giovanni Battista Oliva, figlio del fu Domenico, confessa di avere ricevuto una somma da Giovanni Battista Stancari, figlio del fu Cristoforo, per conto di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo. Il pagamento è relativo al fitto di un pezzo di terra nella vicinia di Santa Cristina³³¹.

fedelissima, a scapito dello stampatore autorizzato a Cremona in quel momento, Cristoforo Dragoni: docc. 322, 339, 347.

³²⁹ Il *post quem* è stabilito dal titolo di «eques» di cui Antonio si fregia nella firma dell'incisione: doc. 326.

³³⁰ Si veda doc. 347. È Antonio stesso nella lettera noncupatoria *A gli signori consiglieri* a specificare che la stampa è intagliata in rame. David de Laude è responsabile anche dell'incisione delle diverse versioni della carta della città di Cremona: docc. 302, 320. Antonio aveva già realizzato due versioni xilografiche della carta del contado: docc. 174, 268.

³³¹ Si vedano anche i docc. 299, 345.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1553.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.330.

331. 1584

Il nome di Antonio Campi compare nel *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi Principi, e Personaggi fatte dall'Eccellentissimo, e Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese* di Alessandro Lami, pubblicato a Cremona, presso la tipografia di Cristoforo Draconi, e dedicato a Vespasiano Gonzaga. Antonio è citato a più riprese: nell'introduzione, per un ritratto di Danese Filiodoni da lui realizzato; ancora nell'introduzione, dove Lami, lamentando gli errori vasariani in merito agli artefici cremonesi, fa riferimento a «alcuna dell'opere d'Antonio Campo indebitamente attribuita a Giulio, suo fratello»; nel corpo della biografia di Bernardino Campi, a proposito della partecipazione di Antonio al cantiere decorativo del «giardino di Stefano da Rho», a Milano all'inizio degli anni Cinquanta; qui si fa anche riferimento all'impegno di Antonio come storico e cartografo³³².

LAMI 1584, pp. 14, 26, 47-48.

332. 1584

Cremona

Nella chiesa dei Santi Nazario e Celso a Cremona è apposta una lapide celebrativa della famiglia Campi, ad opera dei figli di Antonio e Giulio: MEMORIAE AETERNAE GALEATII CAMPI CREMONENSIS PICTORIS SVA QVIDEM SED MAGIS FILIORVM TRIVM EXCELLENTIA CLARI. JVLII CAMPI PRIMI FIL(II) ARCHITECTI ET PICTORIS QVI ARTE SVPERATA JAM CVM NATVRA CERTANS VLTRA ID QVOD EST IN EO GENERE SVMMVM PROGRESSVS EST. ANTONII CAMPI SECVNDI FIL(II) CHOROGRAPHI ARCHITECTI ET PICTORIS PRAESTANTIAE FRATERNAE AEMVLI ET IMITATORIS EQVITIS PONTIFICII OB AGRVM CREMONAE IN TABVLA EXPRESSVM A CIVITATE IMMVNITATE DONATI VRBIS CREMONAE ET ILLIVS PRAEFECTVRAE TAM SACRAE QVAM PROFANAE DESCRIPTORIS. VINCENTII CAMPI TERTII FILII ARCHITECTI ET PICTORIS PRAESTANTISSIMI GALLEATIVS CVRTIVS ANNIBAL JVLII ET CLAVDIVS ANTONII FILII PP. ANNO SAL. 1584.

ARISI 1706, p. 391; ZAIST 1774, I, pp. 96-97; VAIRANI 1796, p. CCXXXVIII, n. 1796; GRASSELLI 1827, p. 82³³³; MONTEVERDI 1940-1941, p. 4; ZAMBONI 1974d, p. 512; AIELLO 2017, p. 226.

333. 1584

Milano

Antonio Campi firma e data ANTONIVS CAMPVS EQ(VES) FA(CIEBAT) 1584 la tela con *L'imperatrice Faustina accompagnata dal generale Porfirio visita Santa Caterina in carcere*, realizzata, su commissione della contessa Porzia Landi Gallarati, per la parete sinistra della cappella Gallarati (la prima sul lato destro dall'ingresso) in Sant'Angelo a Milano, dove tuttora si conserva³³⁴.

CIRILLO, GODI 1982, p. 39; G. Bora, in *I Campi* 1985, pp. 196-197, n. 1.19.11; G. Bora, in *Pittura* 1998, pp. 279-280; TANZI 2004a, tav. 47.

³³² Si veda il doc. 23.

³³³ Grasselli vede la lapide in una nuova collocazione presso la chiesa di Sant'Abbondio dove è stata trasferita dopo la soppressione, nel 1804, della chiesa dei Santi Nazaro e Celso, e dove tuttora si conserva; stessa sorte era toccata anche al dipinto di Giulio Campi del 1527, già sull'altar maggiore in San Nazaro.

³³⁴ Si vedano anche i docc. 321, 336, 344.

334. 1584 (1583) gennaio 30
Cremona

Bartolomeo Rota, figlio del fu Giovanni Battista, confessa di avere ricevuto un pagamento dal reverendo Biagio Rossi, figlio del fu Giovanni Battista, abitante a Casalmaggiore ma presente a Cremona al momento della stipula. Parte della somma risulta in deposito presso Antonio Campi e suo figlio Claudio.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1553.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.331.

335. 1584 (1583) marzo 2
Cremona

Pietro Antonio Cherubelli, figlio del fu Nicola, confessa di avere ricevuto da Claudio Campi, figlio di Antonio, a nome del padre, il resto di una somma versata da don Francesco Zanchi, figlio del fu Alessandro, depositata presso Campi e destinata all'acquisto di una casa³³⁵.

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Macchi, f. 2332³³⁶.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.332.

336. 1584 maggio
Cremona

Don Carlo d'Aragona Tagliavia, governatore del ducato di Milano, in visita a Cremona, si reca a casa di Antonio Campi dove vede le tele in preparazione per la cappella di Porzia Landi Gallarati in Sant'Angelo a Milano e «altri quadri piccoli»³³⁷. L'artista fa anche dono di un dipinto al governatore. Antonio accompagna il governatore a ispezionare le nuove fortificazioni della città in costruzione, insieme a Pellegrino Tibaldi e a Giovan Battista Clarici, «ambidue Ingegneri molti eccellenti». La notizia si ricava dalla *Cremona fedelissima*, scritta da Antonio stesso e pubblicata nel 1585³³⁸.

CAMPO 1585, p. lxxvii; ZAIST 1774, I, p. 163.

337. 1584 giugno 19
Cremona

Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, confessa di avere ricevuto una somma da Giovanni Pietro Pescaroli, figlio del fu Giovanni Pietro, abitante a Casarosio, anche a nome di sua moglie Margherita Albrici, figlia del fu Giovanni Paolo, come pagamento per merce venduta³³⁹.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1554.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.333.

³³⁵ Si veda anche il doc. 314.

³³⁶ Questo documento è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1553.

³³⁷ Per le tele destinate alla cappella di Porzia Landi Gallarati: docc. 321, 333, 344.

³³⁸ Si veda doc. 347.

³³⁹ Si veda anche il doc. 304.

338. 1584 luglio 6
Cremona

Don Gerolamo Scalva, figlio del fu Nicola, beneficiato e custode della cattedrale di Crmona, affitta da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un pezo di terra nella vicinia di Santa Cristina.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1554.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.334.

339. 1584 luglio 20
Cremona

Giacomo Mainoldi e Giovanni Schizzi, eletti dai deputati del Consiglio generale di Cremona per deliberare in merito alla supplica di Antonio Campi relativa alla concessione di un privilegio esclusivo di stampa, dopo aver ascoltato lo stesso Antonio Campi e Cristoforo Draconi «dell'interesse del quale si trattava», deliberano quanto segue: l'artista è autorizzato a «farsi stampare in casa sua da chi più li piacesse l'Historia di Cremona per lui compilata, con promessa di non stampare alcun'altra cosa». Draconi presta ad Antonio un suo torchio. Licenza e prestito sono ratificati davanti con istrumento pubblico rogato da Ludovico Cavitelli³⁴⁰.

ASC, Comune di Cremona, Filciae Fragmentorum, sc. 99, cc. 461-462³⁴¹.
BARBISOTTI 1990, p. VIII; ALLEGRI 2014-2015, p. 5.

340. 1584 agosto 4
Cremona

Bartolomeo Rota, figlio del fu Battista, vende ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un pezzo di terra in vicinia di Santa Cristina³⁴².

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1554.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.335.

341. 1584 agosto 23
Cremona

Girolamo Panari, figlio del fu Francesco, confessa di avere ricevuto una somma da Bartolomeo Rota, figlio del fu Giovanni Battista, e da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, a saldo di un debito contratto da Bartolomeo. Bartolomeo risulta a sua volta creditore verso Antonio di una somma per un pezzo di terra nella vicinia di Santa Cristina che Antonio si impegna a rendere per la festa di San Martino del 1587³⁴³.

³⁴⁰ Si vedano i docc. 322, 326, 347.

³⁴¹ La notizia, ricavata dal *Liber Provisionum* di Cremona per l'anno 1583, oggi non conservato, è riportata in un documento a stampa che ripercorre la storia delle concessioni di privilegi di stampa a Cremona, a partire dal 1555 e fino al 1589. Il documento è allegato per ragioni non chiare a una relazione del 1612.

³⁴² Si vedano anche i docc. 318, 341.

³⁴³ Si vedano anche i docc. 318, 340.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1554³⁴⁴.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.336.

342. 1584 agosto 23
Cremona

«Promissio et obligatio pro nobile Cristoforo de Juliis medico procuratore ad favorem domii Antonii de Campi»

ASCr, Notarile, notaio Giovanni Paolo Canobio de Giuli, repertorio b. 20.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.337.

343. 1584 ottobre 19
Cremona

Francesco Ghisolfi, figlio del fu Paolo, e i suoi figli Girolamo ed Aurelio vendono ad Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, un pezzo di terra nella vicinia di Santa Cristina³⁴⁵.

ASCr, Notarile, notaio Bernardino Ghisolfi, f. 2290.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.338.

344. 1584 novembre 9
Milano

La contessa Porzia Landi Gallarati, abitante a Milano in porta Ticinese, parrocchia di San Lorenzo, alla presenza di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, abitante a Cremona, vicinia Sant'Alessandro, dichiara che le due tele del pittore destinate alla cappella di patronato Gallarati nella chiesa di Santa Maria degli Angeli in Milano sono state consegnate e saldate³⁴⁶. L'allestimento della cappella, la prima a destra entrando in chiesa, è stato portato a termine per ottemperare a un legato disposto dal fu Ludovico Gallarati, marito di Porzia, con testamento rogato il 28 ottobre 1578³⁴⁷. All'atto è acclusa una confessione autografa di Antonio del giorno precedente (8 novembre) con cui l'artista dichiara di essere «intigralmente sodisfatto dalla molt'illustre r.da Co. Porzia Landa Gallarata per causa della mia fatica, colori, tela, tilari de doi quadri per mi fatti a detta ill. r.da contessa per metter in una capilla costrutta nella chiesa di S. Angelo di Milano per essecuz. dil legato [...] dil molt'ill conte Lodovico Gallarato, sopra una de quali vi è depinta una S.ta Catterina finta di notte, sopra l'altro quadro la decollatione di d.a S. Catterina. Antonio dichiara di avere ricevuto dalla contessa 330 scudi d'oro da sommare ad altri 239 scudi «che n'ho gia havuto a buon conto» per arrivare alla somma complessiva pattuita di 569 scudi. Nel conteggio sono compresi le 745 lire, 6 soldi e 3 denari di valuta di Cremona «recepte da Claudio mio figliolo da ms. Giulio Faerno» il 21 giugno 1583; Faerno aveva anche fatto da fideiussore³⁴⁸. La confessione di

³⁴⁴ Il documento è rogato anche in ASCr, Notarile, notaio Giovanni Battista Macchi, f. 2333.

³⁴⁵ Di veda anche il doc. 346.

³⁴⁶ Le vicende della cappella, sul cui altare stava il *Martirio di Santa Caterina* di Gaudenzio Ferrari, sono ripercorse dettagliatamente in SACCHI 1989, pp. 33-37. In aggiunta alle notizie su Porzia radunate da PAVESI 2011, pp. 46-47 e AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 12-13, nota 10, non è da dimenticare che la presenza ai festeggiamenti del duca di Sessa in casa di Giovanni Battista Castaldo – gli apparati spettavano a Leone Leoni – le era valso nel 1559 un componimento poetico celebrativo da parte di Ascanio CENTORIO DEGLI ORTENSII (1559, pp. 28-29). Impressiona la sovrapposibilità tra l'elenco delle convitate in quell'occasione e il giro delle commissioni milanesi di Bernardino Campi.

³⁴⁷ Il testamento, rogato dallo stesso Giovanni Francesco Pinotino, si legge allegato a un atto del 5 febbraio 1580: ASMi, notarile, notaio Giovanni Francesco Pinotino, f. 14705.

³⁴⁸ Per le tele della cappella Gallarati si vedano anche i docc. 321, 333, 336.

Antonio è sottoscritta da Pompeo Scazuola, Giovanni Antonio Pellizzari, e Girolamo Bagatto. Alla stesura dell'atto, rogato in casa di Porzia, sono presenti anche, come protonotai, Francesco Migliavacca, figlio del fu Alessandro, Porta Ticinese, parrocchia di San Lorenzo, Giovanni Benedetto Crivelli, figlio del fu maestro Giovanni Francesco, Porta Ticinese, parrocchia di San Vincenzo in prato, e come testimoni il prete Fabrizio Ferrari, figlio di Lorenzo, Giovanni Antonio Pellizzari, figlio del fu Lorenzo e Girolamo Bagatti, figlio del fu Francesco, tutti della parrocchia di San Lorenzo, Porta Ticinese.

ASMi, Notarile, notaio Giovan Francesco Pinotino, f. 14710.

SACCHI 1989, pp. 35-36; PAVESI 2011, pp. 46-47; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 12-13, nota 10.

345. 1584 novembre 17

Cremona

Giovanni Battista Oliva, figlio del fu Domenico, riceve una somma da Giovanni Battista Stancari, figlio del fu Cristoforo, per conto di Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per fitto di un pezzo di terra nella vicinia di Santa Cristina³⁴⁹.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1554.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.339.

346. 1584 dicembre 3

Cremona

Francesco Ghisolfi, figlio del fu Paolo, anche a nome dei figli Girolamo e Aurelio, confessa di avere ricevuto una somma da Antonio Campi, figlio del fu Galeazzo, per pagamento di un terreno nella vicinia di Santa Cristina³⁵⁰.

ASCr, Notarile, notaio Giuseppe Zanardi, f. 1554.

Regesto 1985, p. 473, n. VI.340.

347. 1585³⁵¹

Cremona

È pubblicata la *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, il testo storico di taglio annalistico, scritto in volgare da Antonio Campi. Il volume, dedicato a Filippo II e corredato da un ricco apparato di illustrazioni incise da Agostino Carracci e David De Laude, è stampato a Cremona, «in casa dell'istesso autore», ad opera di Ercole Tromba ed Ercoliano Bartoli. Il testo è arricchito inoltre da alcuni componimenti poetici dedicatori, in volgare e in latino, ad opera di Alessandro Lami, Romano Borgo (a fronte di p. 1), Gherardo Borgogni, Bernardino

³⁴⁹ Si vedano anche i docc. 299, 330.

³⁵⁰ Si veda anche il doc. 343.

³⁵¹ L'indicazione dell'anno sul frontespizio risulta pasticciata in corrispondenza dell'ultima cifra tanto da renderne difficile la decifrazione: si tratta probabilmente di un «4», poi malamente corretto sulla lastra stessa in «5». È probabile che il rame fosse stato predisposto in previsione di una tiratura nel corso del 1584, magari a seguito dell'ottenimento in luglio del privilegio di stampa (docc. 322, 339), e che sia stato poi corretto a causa di ritardi che hanno posticipato la pubblicazione del volume fino all'anno successivo: forse in attesa dell'*imprimatur* che giunge proprio all'aprirsi del 1585. Un primo stato del frontespizio, in ogni caso, era stato inciso già nel 1582: doc. 301.

Baldini (p. 119; gli ultimi tre dedicati direttamente ad Antonio). A questi vanno aggiunti i versi dedicati a Filippo II da Gian Giacomo Torresino, Giuliano Goselini, e ancora Borgo e Borgogni (pp. 114-115, 119)³⁵². L'*imprimatur*, riportato sull'ultima pagina del volume e da considerarsi termine *post quem* per la stampa, è datato 2 gennaio 1585; la stampa è sicuramente conclusa entro il 17 maggio³⁵³.

CAMPO 1585³⁵⁴.

348. 1585 febbraio 19

Milano

Il nome di Antonio Campi, insieme a quelli del «Sozo», di Giovanni Ambrogio Figino, Aurelio Luini, Simone Peterzano e Alessandro Pobbia, compare su un foglietto allegato a una convocazione, destinata ai soli Aurelio, Peterzano e Pobbia, emessa su ordine del commissario generale delle munizioni di Milano e relativa ai lavori di decorazione di Palazzo Ducale: i tre devono presentarsi a Palazzo Ducale il 20 febbraio 1585 alle ore 10.

ASMi, Autografi, b. 101, fasc. 11.

MALAGUZZI VALERI 1901, p. 328; BORA 1998a, pp. 49-50; AGOSTI, STOPPA 2014, pp. 300-301; CAIRATI 2014, p. 399, n. 234; AGOSTI, STOPPA 2017b, p. 38, nota 84.

349. 1585 maggio 17

Cremona

Giovan Pietro Alia riferisce davanti al Consiglio Generale di Cremona a proposito del dono, fatto alla comunità da Antonio Campi, di un esemplare della *Cremona fedelissima* e di «nonnullas tabulas sericas impressas»: una con la pianta della città, una con la carta del contado, una con i ritratti di Filippo II e delle sue quattro consorti, una con la raffigurazione allegorica di Cremona, i ritratti dei signori della città e di Antonio Campi stesso, una infine con la pianta della città su carta, poiché quella in seta «videatur aliquantum ab impressura non ita bene delineata»³⁵⁵. Secondo Desiderio Arisi, che dichiara di attingere la notizia dal *Liber Provisionum* del 1585, non conservato, Antonio avrebbe ricevuto in cambio 200 scudi d'oro³⁵⁶.

ASC, Comune di Cremona, Miscellanea sec. XV-XVIII, b. 182, cc. 22-24.

TAGLIASACCHI 1984; BARBISOTTI 1990, p. VIII

350. 1585 novembre 23

Cremona

³⁵² Il sonetto di Goselini, che pur dedicato a Filippo II fa esplicita menzione di Antonio Campi, sarà ripubblicato nella raccolta di *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra* del 1587 (doc. 355); Luca Piantoni (in GOSELINI 1588, p. 478, n. XXIX) identifica erroneamente l'artista menzionato in Bernardino Campi.

³⁵³ Si veda il doc. 349. Antonio farà dono di un esemplare del volume anche alla Fabbrica della cattedrale: doc. 350. Per le notizie relative alla vita di Antonio stesso che si ricavano dalla *Cremona fedelissima*, si vedano i docc. 5, 65, 142, 192, 216, 293, 326. Per le mappe del contado e della città inserite nel volume: doc. 327.

³⁵⁴ Rimando al *Capitolo I* per la bibliografia relativa alla *Cremona fedelissima*.

³⁵⁵ Le cinque stampe sono in seguito montate su drappi di seta verde con frange e appese «in camera congregationis»: ASC, Comune di Cremona, Filciae Fragmentorum, b. 73, c. 85 (BARBISOTTI 1990, p. VIII, nota 21). Si vedano anche i docc. 347, 350.

³⁵⁶ Si veda *Appendice*.

I prefetti della Fabbrica della cattedrale di Cremona (il giureconsulto Sigismondo Fossa, Pietro Francesco Ocasali, il cappellano Pietro Bonomini, Giovan Battista Persichello, Giovan Giorgio Dati – assente Giovan Pietro Alia), riuniti in una sala della Fabbrica stessa, accettano il dono da parte di Antonio Campi, «pictor celeberrimus et multis virtutibus ornatus», di un esemplare della *Cremona fedelissima*, di cui si mette in evidenza l'apparato di illustrazioni. I prefetti danno mandato a Lorenzo Macio perchè faccia rilegare il volume secondo l'uso della Fabbrica e faccia montare le tavole su un telaio ligneo³⁵⁷.

ASDCr, Fabbriceria della Cattedrale, *Liber provisionum*, v. 1582-1587, cc. 169v-170v.

BSCr, LC, *Notizie tratte dall'archivio o sia Libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, ms. AA.3.72, c. 91, n. 434³⁵⁸; GRASELLI 1827, p. 81; SACCHI 1872, p. 201; LUCCHINI 1894, II, pp. 131-133, 170, 172; BARBISOTTI 1990, p. VIII, nota 21; ALLEGRI 2014-2015, pp. 4, 44.

351. 1586

Milano

L'iscrizione ANT(ONIV)S CAMP(V)S CREMON(ENS)IS F(ECIT) MDLXXXVI compare sulla *Presentazione di Gesù al tempio* dipinta da Antonio per la seconda cappella a destra nella chiesa di San Marco a Milano. La tela si conserva oggi nella sagrestia di San Francesco di Paola a Napoli³⁵⁹.

SANTAGOSTINO 1671, p. 64, nota 49; TORRE 1674, p. 267; 1714, p. 252; LATUADA 1737-1738, v, p. 277; SACCHI 1872, p. 58, n. XV; BOLOGNA 1953; CIRILLO, GODI 1982, p. 41; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 184; TANZI 2004a, p. 36.

352. 1586

Milano

Secondo la testimonianza contenuta nella *Historia dell'antichità di Milano* di Paolo Morigia, risale a quest'anno l'avvio dei lavori da parte di Antonio Campi sulle volte di San Paolo Converso a Milano³⁶⁰. L'impresa «fu cominciata l'anno 1586 e finita il mese di luglio dell'anno presente 1589 [...]. Il volto fu cominciato da Antonio, e havendolo tolto la morte nel bello dell'opera, è stata finita dal fratello Vincenzo»³⁶¹.

³⁵⁷ Si vedano i docc. 347, 349.

³⁵⁸ Per il manoscritto si veda il doc. 240, nota 250.

³⁵⁹ Già al tempo della ricognizione di Latuada (1738) però, il dipinto sembra non essere più conservato nella seconda cappella destra che è stata riallestita, buona la testimonianza dello stesso Latuada, su progetto di Giuseppe Quadrio entro il 1714, a seguito del trasferimento nell'ambiente di una scultura della *Vergine della cintola* (sulla questione: MARINO 1970). L'ultimo a registrare il dipinto in chiesa è Carlo BIANCONI 1783, p. 56. Il dipinto non compare, sorprendentemente, nelle edizioni successive, pur molto più estese, della guida di BIANCONI (1787;1795): potrebbe trattarsi di una svista, ma va anche tenuta in considerazione l'ipotesi che la tela abbia lasciato la chiesa proprio nell'intervallo 1783-1787. La testimonianza di Federico SACCHI (1872, p. 58) andrebbe considerata in questo caso non autoptica: è probabile che la sua fonte sia Torre, da cui riprende anche l'errata indicazione del supporto come «tavola». Non sono noti tempi e modalità dell'approdo del dipinto a Napoli dove è registrato per la prima volta solo nel 1930 quando è notificato dalla Soprintendenza.

³⁶⁰ Già nel giugno 1585 l'angelica Monica, al secolo Lucrezia Rossi, istituisce per volontà testamentaria un legato in denaro in favore della chiesa da utilizzare «in perfici, ornari et ripuliri aspectum seu faciatam ac sommitatem vulgo dicitur la volta»: GIULIANI 1997b, p. 170.

³⁶¹ Sulla volta della chiesa claustrale si legge VINCENTIVS CAMPVS CREMONENSIS PINXIT MDLXXXVIII. È invece da ritenere apocrifia, per i marchiani errori, la scritta dell'aula pubblica VINCENTIVS CAMPVS CREMONENSIS VNA CVM IVLIO ET ANTONIO FRATRIBVS MINORIBVS PINXERVNT MDLXXXVIII, riportata anche da GRASELLI 1828, p. 82; SACCHI (1872, p. 94) e probabilmente da mettere in rapporto con l'intervento del 1760, «quando fu restaurata dai pittori Boroni di Cremona e Biella di Milano», come riportato da MONGERI 1872, p. 271 (anche CIRILLO, GODI 1978, p. 76). Nel 1776 l'iscrizione aveva suscitato l'ilarità di Giambattista BIFFI 1776, p. 203. Per pagamenti delle pitture sulle volte di San Paolo: doc. 360.

MORIGIA 1592, p. 242; CIRILLO, GODI 1975-1977, pp. 93-94; BORA 1977b, pp. 79-80, nota 29; MORANDOTTI 1984, p. 39; DE KLERCK 1997, pp. 49-50; GIULIANI 1997b, p. 170.

353. 1586 ottobre 15
Cremona

Claudio Campi, figlio di Antonio, come procuratore del pade, confessa dia vere ricevuto una somma da Massimiliano Ugolano, figlio del fu Giovanni Francesco, e da Bartolomeo Fieschi.

ASCr, Notarile, notaio Michele Erba, f. 3018.
Regesto 1985, p. 473, n. VI.342.

354. 1586 ottobre 31
Goito

Pompeo Pedemonte scrive da Goito al cremonese Matteo Brumano, vescovo di Nicomedia e suffraganeo a Mantova³⁶²: «Trovandosi S.A. [dovrebbe essere Guglielmo Gonzaga] bisogno d'un architetto principale, ella m'ha commesso ch'io scriva a V. molto R. che voglia far pratica d'uno che sia eccellente persuadendosi S.A. che ve ne sia costì, et fra l'altro un m. Antonio Campi quale essendo pittore raro, deve anco sapere disegnar benissimo».

ASMn, Gonzaga, busta 2221
TELLINI PERINA 2004, p. 95.

355. 1587

Un sonetto di Antonio Beffa Negrini dedicato ad Antonio Campi è inserito nella raccolta di *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra: nuovamente raccolte e poste in luce*, pubblicata a Bergamo per la cura di Giovanni Battista Licinio e dedicata a Carlo e Giorgio Spinola³⁶³. Nell'indice è riportata la dedica «Al signor Campi, Historico di Cremona, & Pittore eccellentissimo».

Rime 1587, p. 223
GUAZZONI 2006, p. 355, nota 30; ALLEGRI 2014-2015, pp. 22, 50-51; AIELLO 2017, pp. 226-227, nota 42.

356. 1587

Nelle *Rime* di Giovanni Paolo Lomazzo, pubblicate a Milano presso l'editore Paolo Gottardo Pontio, compare un sonetto polemico *Contro un pittore moderno* indirizzato ad Antonio Campi. Il componimento contiene infatti un riferimento alle tele con *Storie di Santa Caterina* dipinte da Antonio per la cappella Gallarati in Sant'Angelo³⁶⁴: «L'opre di quello che con gl'occhi gonfi | Per poter meglio ancor fuggir la zara | Del lume retto, co'l foco le schiara | Lodin coloro, che qual lui son sgonfi | Di queste ne sono molte ne i trionfi | Del Vasaro; e tal è quella sua chiara | Passion di Caterina, e ne prepara | Un'altra tale al Re, perché più gonfi | Ma da lor son le Natomie sbandite, | O c'habbino il ver lume, o pur di foco; | E l'invenzioni ritrovate a grillo: | Benché son vagamente

³⁶² Un profilo di Matteo Brumano, morto nel 1594, è in ARISI 1706, pp. 434-435.

³⁶³ Nella medesima raccolta (*Rime* 1587, p. 239) è anche ripubblicato il sonetto di Giuliano Gosellini (con la dedica, nell'indice, «Sopra un'opra del Cavalier Campo, cremonese») che era comparso nella *Cremona fedelissima*: Doc. 347.

³⁶⁴ Si vedano i docc. 321, 333, 344.

colorite, | Come convien a chi nel arte è fioco | Ma i scudi suoi lo tengono tranquillo». Non è altrimenti nota la notizia di una replica che Antonio avrebbe dipinto per il «Re» (Filippo II?).

LOMAZZO 1587, pp. 135-136, n. 78.

LONGHI 1928-1929, pp. 315-316; 1951, p. 60; 1952b, p. 162; 1968, p. 243; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 196, n. 1.19.11; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 279.280; PAVESI 2011, pp. 43, 46-47.

357. 1587

Secondo la testimonianza di Ferdinando Ghedini, la data compare, insieme al nome dell'artista, sulla tavola con il *Martirio di Santo Stefano* di Antonio Campi, pubblicata dallo stesso Ghedini nel 1943 e di cui si ignora l'attuale ubicazione.

GHEDINI 1943, pp. 52-53, tav. XXVII; AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 40-41, figg. 27-28.

358. 1587 gennaio 28 Cremona

Antonio Campi, pittore della vicinia di Sant'Elena, è sepolto nella chiesa di San Nazaro a Cremona³⁶⁵.

ASDCr, *Repertorium omnium exequiarum factorum in civitate Cremonae incoeptum die XVII mensis octobris anni MDLXVIII finitum die XXVIII mensis decembris MDCLXXXVIII*, c. 82r³⁶⁶.

GRASSELLI 1827, p. 270³⁶⁷; BONETTI 1932b, pp. 5-6³⁶⁸; PEROTTI 1932, p. 100; MONTEVERDI 1940-1941, p. 6; *Regesto* 1985, p. 473, n. VI.344.

359. 1587 aprile 8 Cremona

Antonio Campi risulta già morto nel testamento di suo fratello Vincenzo Campi, figlio del fu Galeazzo. Nel caso in cui Elena Luciani di Ludovico, moglie di Vincenzo e sua erede universale, dovesse morire senza figli, sono nominati come eredi di Vincenzo: Galeazzo, Curzio e Annibale, figli del fu Giulio Campi, e Claudio, figlio del fu Antonio. Qualora Claudio dovesse morire prima di Vincenzo, la sua metà di eredità spetterà ai figli di Claudio: Giulio, Galeazzo e Omero e agli altri eventuali figli legittimi e naturali che dovessero nascere a Claudio. Elena mantiene in ogni caso l'usufrutto di tutti i beni e la disponibilità totale della sua dote.

L'atto è rogato in casa di Vincenzo a Cremona, nella vicinia di San Michele Vecchio.

ASCr, Notarile, notaio A. Canziani, f. 1812.

SACCHI 1872, pp. 250-252; *Regesto* 1985, p. 473, n. VI.347.

³⁶⁵ Come sostenuto da Bonetti e come dimostrato dal doc. 359, l'anno è in questo caso da intendere secondo il normale calendario e non secondo quello, maggiormente in uso a Cremona, *ab incarnatione*, contrariamente a quanto ipotizzato in AGOSTI, STOPPA 2017b, pp. 40-41.

³⁶⁶ Si tratta di un registro compilato da don Ludovico Somasco e don Francesco Maria Borgo su mandato del Capitolo dei canonici della cattedrale.

³⁶⁷ La notizia è inserita negli *addenda* in fondo al volume ed è per questo spesso sfuggita agli storici, al punto che Bonetti, ancora nel 1932, poteva scrivere che la data di morte di Antonio era, fino a quel momento, ignota.

³⁶⁸ Bonetti dichiara però di ricavare la notizia dalle *Filciae fragmentorum* dell'Archivio di Stato di Cremona, senza fornire tuttavia una più precisa collocazione archivistica.

360. 1589 giugno 13
Milano

Vincenzo Campi, figlio del fu Galeazzo, pittore cremonese attualmente residente a Milano in parrocchia Sant'Eufemia, anche a nome di Claudio Campi, figlio ed erede del fu Antonio, dichiara di avere ricevuto dalla suora angelica Cherubina Rottula, vicaria del monastero di San Paolo Converso, 2831 lire imperiali a completo saldo di quanto pattuito per la pittura delle volte delle aule interna ed esterna della chiesa di San Paolo Converso, dal cornicioni in su e comprese le facciate intorno agli oculi. Il lavoro è stato eseguito da Vincenzo e Antonio con i loro aiutanti («eorum operarios»). Vincenzo libera il monastero di qualsiasi obbligo, anche nei confronti di Claudio, erede di Antonio. Alla stesura dell'atto, rogato in un parlatorio esterno del monastero di San Paolo Converso, sono presenti in qualità di testimoni Giovan Battista Mantelli, figlio del fu Giuseppe, Giovan Stefano Battaini, figlio di Giovanni Ambrogio, entrambi residenti in Porta Vercellina, parrocchia di Sant'Eufemia, e Francesco [...], figlio di Antonio, della parrocchia di San Pietro alla Chiusa in Porta Vercellina³⁶⁹.

ASMi, Notarile, notaio I.F. Gambana, f. 19131
Regesto 1985, p. 474, n. VI.359

³⁶⁹ Vincenzo Campi risulta residente a Milano, in parrocchia Sant'Eufemia, anche in un atto del 9 giugno 1589 con cui nomina come suo procuratore Stefano Battaini, figlio di Giovanni Ambrogio, qui presente come testimone. Già a partire dal mese di agosto, in ogni caso, Vincenzo è documentato di nuovo a Cremona, a testimonianza della definitiva chiusura del cantiere in San Paolo Converso: *Regesto* 1985, p. 474, nn. VI.361-VI.362.

APPENDICE: LA BIOGRAFIA DI ANTONIO NELL'ACCADEMIA DI DESIDERIO ARISI

Si offre di seguito la trascrizione della biografia di Antonio Campi contenuta nel primo dei due tomi manoscritti, oggi nella biblioteca del Getty Research Institute (inv. 93-A24), che raccolgono i materiali approntati da Desiderio Arisi, nei primi decenni del Settecento, in vista della stampa della *Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pure cremonesi* (per la travagliata vicenda editoriale e la storia dei volumi rimando al *Capitolo I*). Il volume contiene anche (alle cc. 421-433) una stesura più antica della medesima biografia, poi corretta e arricchita, come dimostra in maniera evidente il confronto tra i testi, nella versione qui proposta.

Per garantire al dettato una migliore leggibilità e ovviare a tutti gli aspetti di provvisorietà di stesura o incoerenza che la natura abbozzata dei materiali comporta, si è scelto di adottare le seguenti norme di trascrizione.

Le parentesi uncinate ribaltate > < indicano le parti espunte da Arisi, le parentesi quadre [] segnalano la lettura incerta di alcune parole mentre i tre puntini ... stanno al posto, in un paio di casi, di un termine illeggibile. Figurano tre asterischi *** in caso di omissioni presenti nel testo originale (spazio bianco sul foglio). In corsivo sono trascritti alcuni appunti redazionali che Arisi inserisce dentro riquadri.

L'uso della maiuscola è adottato a ogni capoverso e dopo ogni punto fermo, per i nomi propri e geografici e per le persone sacre. Accenti e apostrofi sono stati adeguati all'uso corrente; l'apostrofo è stato aggiunto alle seguenti preposizioni articolate: a' quando sta per ai, agli; da' per dai, dagli; de' per dei, degli. L'intervento sugli "a capo" e sulla punteggiatura è minimo e riservato ai casi in cui richiesto da esigenze di comprensibilità del dettato.

[399]¹

Antonio Campi

Pittore Architetto

(... di leggere le memorie della Chiesa di S. Pietro 25 oggi ... ciò che si poteva dire di esso per le pitture da farsi da esso)

Benché l'uomo nasca dotato d'un gran talento, nulla di meno, quando questo non venga coltivato, o non si riconosce per quello ch'egli è o se si conosce viene più tosto deriso che lodato, e serve ben spesso più di biasimo, e di vergogna, che di lustro; ma per il contrario quando^a viene nodrito con lo studio opportuno^b, o' allora sì che fa de bei [portenti] e s'acquista gran lode.

Antonio il quale fu figlio ben degno di Galeazzo, minor fratello di Giulio, ma maggiore di Vincenzo non tralignò punto dall'arbore, da cui trasse i natali, anzi con l'applicazione lo superò nella vaghezza de frutti, poiché fu molto avido d'imparare le virtù. Messo per tanto dal padre sotto d'un buon Maestro di belle lettere, nelle quali s'avanzò non poco, esso^c [400] poi si mise ad insegnargli il disegno, nel quale indi si perfezionò co' l'insegnamento di Giulio suo fratello come ben ce lo mostrano le sue eccellenti ed infinite opere di Pittura, che si vedono sia in privato, che in pubblico nella Patria, le quali si descriveranno a suo luogo nella 2da parte.

Antonio, che cominciò a buon ora ad essere amantissimo della virtù, ed Amico de virtuosi, animava li suoi coetanei e^d maggiori allo studio per acquistarle ed anche loro instradava, con [tanto] genio per quelle, e voglia il vero guidò Lattanzio Gambara bresciano (e non Cremonese, come l'hanno chiamato alcuni) in porto sicuro, per farlo un grand'uomo, come seguì poi, avendolo conosciuto di molto spirito (ma non coltivato, anzi maltrattato dal di lui padre) col condurlo a sua casa e tenerlo seco sempre sotto la disciplina di Giulio suo fratello, e non sotto la sua, mentre anch'egli dallo stesso imparava, alimentando non che vestendolo sin che egli divenne perito nell'Arte. Dunque s'ingannavano l'erudito Baldinucci nella pt.2. secol. 4 fol. 86 ed il celebre Carlo Ridolfi nella pt. 1. fol 260, coll'amatissimo Orlandi fol. 252, come meglio vedrassi nella vita di Giulio.

Mi sia dunque lecito di qui^e fare qualche digressione in favore dell'inganno preso [401] da questi tre, cioè dal Ridolfi, il quale fu seguito dal Baldinucci, e dall'Orlandi, che può servire di difesa ad altri scrittori, che si sono ingannati in nostro proposito, e possono^f ingannarsi per l'avvenire, leggendo ciò che nella vita di Bernardino Campo, per [introdursi ad inusare] gl'errori incompatibili del Vasari, va dicendo lo stesso Baldinucci «quindi è che grande dee dirsi il cimento di chi toglie a scrivere molto, e di fatti seguiti di fresco, e ne suoi tempi, mercé che non potendo un solo saper tutte le cose, gli è forza di far capitale dell'altrui notizia, la quale per lo più appoggiata a ciò che in breve girar di lustri ha portato, e riportato la fama è sempre soggetta ad errori». Sapiamo ancora, che l'errore d'un solo basta a far fallire altri, come s'è detto di sopra, ed esser confermato da molti, e così l'errore è creduto verità, e l'errore scoperto dopo per quello ch'egli è da qualche scrittore tal volta non porta seco quel credito, che se li dovrebbe; sì come porta non poco pregiudizio alla buona fama di quella persona di cui si prende a scrivere le sue virtù presso i Lettori, le bugie, l'alterazione, o la diminuzione, o il giudizio falso, o troppo appassionato, o il senso contrario delle medesime virtù, le quali poi non paiono più le virtù che infatti erano, e in conseguenza perdono il merito di quella lode, la quale contro ogni giustizia [401] le si è levata, ma maggiore disdoro, se quello che semina, conferma d'avere veduto ocularmente quella cosa della quale ne parla poco bene, o al contrario, perché chi legge più facilmente crede ciò sopra cui cade il giudizio di chi scrive d'aver veduto, che di chi scrive con l'opinione d'altri.

^a >quando da chi l'è stato concesso tal privilegio dalla natura<

^b >necessario<

^c >lo principiò già<

^d >ed anche<

^e >quindi<

^f >ponno<

In proposito di che, con buona pace della troppo chiara parzialità del Baldinucci non voglio trascurare in pregiudizio de mie Concittadini di metter sotto gl'occhi quanto scrive il medesimo col seguire l'ordine di sopra in difesa del Vasari «Merita dunque qualche compassione il per altro celebre scrittore della Vita de nostri Artefici Giorgio Vasari, se nello scrivere ch'e' fece d'alcuni de tempi suoi e di paesi lontani dalla sua patria» (Io^a qui soggiungo e dico che il Baldinucci non avea forse letto ove il Vasari discorre de suoi viaggi fatti alla posta) «egli in alcune cose s'ingannò, e non dette nel segno; anzi non pure merita egli scusa, ma lode, mercé che tale suo cimento non ebbe altro per fine, che di far note al Mondo giusta sua possa le azioni de Virtuosi di quell'età e di dare al merito della Virtù il dover suo»². Al che rispondo con quel osequio che si dee appunto ad un tanto Autore com'e' il Baldinucci, che il Vasari non merita alcuna compassione, particolarmente [403] parlando de nostri Pittori, se non quella troppo parziale, ch'egli stesso lo fa degno, perché (come meglio proviamo^b con le di lui proteste nella vita di Giulio Campo) se q.to avesse avuto da mendicare le cognitioni de pittori Cremonesi in particolare non solo, che d'altri Lombardi, si potrebbe ammettere che potesse restar ingannato dalle altrui relazioni, o scritti, ma dica, a lettere rotonde, e bene intese «di avere voluto incontrate lo scritto con la veduta dell'opere», essendo venuto come il medesimo confessa a Cremona in giro ancora a visitare ocularmente.

Che poi merita più lode che scusa, ciò poi è una pretesa troppo ingiusta, perché parerebbe che avesse detto la verità ne suoi giudicii stravolti (parlando de Cremonesi, non dando, o diminuendo la stima loro) ma non è degno ne dell'una, ne dell'altra; mentre invece far note al mondo, come asserisse giusta sua possa le azioni gloriose de nostri artefici virtuosi di quell'età, conosciute e confermate tali per altro dal medesimo Baldinucci, e da altri rari Maestri, ma invece di dare al merito della virtù loro il dover suo, non solo glielo ha dimezzato ma glielo ha lacerato ad alcuni e denigrato, come patentemente si legge confusamente ne suoi Libri in alcuni Luoghi non ricordandosi dopo di ciò che ha scritto prima; scoprendosi appunto, che non ha avuto [404] altro pro fine come alcuni affermano, che d'abbassare, ed avilire ed offuscare lo splendore de Cremonesi in spetie come Lombardi, e d'altri Lombardi, i quali tutto che fossero famosi in que' tempi, e che avea veduto dell'opera loro lodatissima, non volle^c quelli nominare, o se nominati non diede^d loro quel degno e conosciuto applauso, che doveasi come con chiarissime ragioni lo convinco nelle Vite de' Nostri e di qualche altro, che tocco di passaggio. L'opere de' quali lasciano alla verità, ed alla Giustizia de' Maestri periti nell'Arte lo smascherare le bugie del Vasari, ala decisione del quale pare ne suoi Scritti, che ogni grand'uomo debba umiliarsi.

Per rittornare al nostro Antonio dirò col parere comune de Virtuosi, che la di lui virtuose fatiche pittoresche sparse per molte città come si dirà, sono tante trombe che decantano la sua Fama, ed abbenché li nostri cinque Campi, cioè Galeazzo il Padre con li tre figli Giulio, Antonio e Vincenzo e l'altro Bernardino non abbiano oltre passato con la loro persona la Lombardia, per i continui e grandi lavori dell'Arte che ad essi non permisero lo scostarsi da gran fatiche^e, nulla di meno di^f tutti li sopraccennati si trovano opere in Spagna, in Francia, in Roma, e nelle principali Città d'Italia ordinati o man[405]dati in dono, come regali molto preziosi a quei Re, et ad altri Gran Principi e Personaggi. Dirò quanto conferma il Baldinucci nella Vita dello stesso Antonio, che troppo lunga cosa sarebbe il raccontare tutte le Pitture fatte da Lui, che però se ne numereranno alcune delle molte.

Tra le altre doti qualificate possedette Antonio una grande franchezza, e prestezza nel dipingere con buon colorito, ... il disegno fondatissimo, che avea col quale dava alle sue cose un espressione singolare, adattando perfettamente l'idea a Personaggi, che rappresentavano, come si vede in molti Ritratti, ne quali fu maraviglioso di modo che a molti di non puoco accorto spirito, accade di far

^a >Egli non era forse informato il Baldinucci de' viaggi del Vasari<

^b >si prova<

^c >li<

^d >li<

^e >dalla medesima<

^f >se ne trovano dipinti<

riverenza ad alcuni Ritratti da Lui fatti, i quali veduti all'improvviso sembravano i veri Personaggi, che rappresentavano

Onde meritò il Ritratto del Gran Monarcha Filippo II il seguente sonetto: ***

Non so con che ragione il Baldinucci contro il parere di molti intelligenti dica «benché nell'Aria delle teste senza punto scostarsi dalla buona intelligenza del disegno mostrasse qualche rozzezza», oltre di che la verità vuole il suo luogo, e le sue opere sono ancora esposte al pubblico. Da chi poi habbia avuta questa stravolta cognitione io non lo so, so bene per altro che delle virtù del Campi ne parla con ogni stima, benché talvolta^a siasi ingannato nell'attribuirli una opera per un'altra, cosa facile ad ogni scrittore che deve stare alle rappresentanze di persone che non hanno le vere cognitioni di quanto scrivono^b, come è occorso in molte molte occasioni al Rev. Maestro Orlandi nel suo Abecedario Pittorico, avute da Cremona in particolare, oltre l'avergliene sominstrate poche, e queste poche molto confuse facendo maggior stima dell'Inferiori che de Superiori nell'Arte e cose simili.

>Posso ben dire, che forse per una unica opera d'Antonio fatta in Patria per altro con le buone regole, ma straccamente, forse per sbrigharsene più prontamente, per essere affogato da continue commissioni, o comunque via, non dee servire di giudizio universale sopra tutte le di Lui gloriose fatiche, perché si vedevano tutte le altre sì in S. Pietro come in altre Chiese de la Patria e come si dirà al suo Luogo. Vederemo che tirano a se tutta la lode, per esser degni parti del suo pennello<.

Veramente ebbe la vera intelligenza del disegno, che si richiedeva ad un Maestro suo pari, e tale senza fallo ce lo dimostrano una Pietra da Paragone, in cui [aveasi] dipinto di sua mano un Cristo nell'Horto, et un altro quadro della Circoncisione, a chiaro scuro, i quali si conservano con gran stima nella Galleria dell'Arcivescovado di Milano nella quale gran città fanno ugualmente pompa del suo pennello indefesso molti Palazzi, e Case, ed in particolare molte [406] Chiese, nelle quali si conservano [diversi] dipinti come cose veramente rare e preziose.

In S. Antonio Abbate de P.P. Teatini nella 2da Capella della Madonna il quadro a mano sinistra in cui si vede^c la B.V. col Bambino, S.ta Catarina, e S. Paolo questa bella cosa con le seguenti sono pure di sua mano. L'ancona di S. Sebastiano per contro il S. Francesco in S. Antonio da Padova delle Madri Scalze Franciscane, e la Risurrezione di Christo nella Madonna di S. Celso. Del 1586 colori in S. Marco de P.P. Agostiniani, quando Giesù Cristo fu portato al Tempio per circonciderlo, e la tavola dell'Assunzione della B.V. nella Capella di Casa Cusani con le altre pitture: ma perché circa quest'opera v'è qualche disparere, ho stimato bene di mettere sotto gl'occhi ciò che scrive il diligentissimo Torre nel suo Ritratto di Milano a car. 267 per emendare^d e convincere chi crede differentemente «del già accennato Campi è la tavola, che mostra la Vergine Assunta in Cielo nella Capella de Sig.ri Cusani con tutte le Pitture sì ad oglio come a tempera, rimirandosi nella Cupola varie Sibille e sotto il Cornicione quattro Evangelisti, ed i due quadri restano grandi laterali sulle pareti, cioè sul dritto lato l'Adorazione de Magi, e nel sinistro Lo Sposalizio di S. Giuseppe, ma q.te Pitture restando tiranneggiate dalla mala qualità de muri, puoco si scoprono, meritando per la loro vaghezza d'[407]essere conservate all'eternità, in tre siti testa scritto il nome d'Antonio Campi, a confusione di Paolo Moriggi, che dichiara il loro Pittore esse stato Ottavio Semini». Dipinse pure la B.V. col S.to Agostino in^e una Capelletta nel Frontispicchio della Sagristia de' sopradetti P.P. Agostino Santagostino nel suo Libretto intitolato l'Immortalità e la Gloria del Pennello di Milano attribuisce ad Antonio la Trasfigurazione di Cristo sul Monte Tabor nella Colegiata della Madonna della Scala, ma prende errore, perché questa è di mano di Bernardino Campo, si come in altre occasioni è ingannato ancora. Nella Pace de P.P. Minor. Osservanti si vede d'Antonio il Martirio di S. Lorenzo su la Graticola >e la Decolazione di S. Catarina, benché questa il d.o Sant'Agostino la

^a >in qualche<

^b >delle opere<

^c >s'inchina<

^d >emendarlo<

^e >che si vede<

dà di mano di Giulio ed è di Bernardino Campo<. In San Barnaba de P.P. Barnabiti colori^a la Tavola della Capella, che mostra la B.V. col Bambino, e la martire S.ta Catarina. Il d.o Sant'Agostino scrive che il pennello d'Antonio insignì la tavola, che mostra il Cristo in Croce con la B.V. e S. Gio. nella Chiesa della Passione de PP. Calonaci Lateranensi, ma è di Giulio con gli Astri dipinti a tempere, si come è di Pietro Gnocchi discepolo d'Aurelio Luini Milanese, e non d'Antonio il quadro^b di S. Paolo nella Chiesa di S.ta Maria delle Grazie de P.P. Dominicani. La famosa Tavola della venuta dello [408] Spirito Santo, che vedesi con istupore nella Cappella dell'Ecc.mo Senato, fa vedere qual fosse il valore di Antonio.

Per le opere fatte da Antonio alle Monache Angeliche di S. Paolo nella lor chiesa, acciò che conoscesi in quanto pregio siano tenute in Milano, con quelle degli altri due fratelli, leggerransi nella Vita di Giulio per non replicarle qui^c, serbandomi solo di dire che il s.a d.o Santagostino attribuisce l'Altare Maggiore, che rappresenta la Natività di N.S. Gesù Cristo ad Antonio benché sia di Giulio, e che invece di dare la Capella della Decollazione di S. Paolo ad Antonio, le da la Decollatione di S. Gio. Batt.a, che non si trova in quella Chiesa.

Il Baldinucci, ed il Sant'Agostino dichiarano la Tavola ad oglio di S. Elena nella Chiesa di S. Catarina la Chiesa delle Madri Agostiniane ad Antonio, ed il Torre diligente indagatore e corretto la conferma di Giulio, si come li SS. Andrea e Bartolomeo a differenza del Sant'Agostino che scrive essere di mano d'Antonio. La famosa tavola (*dopo l'opere*)

Non dirò nulla del Giardino di Steffano da Rho, Giardino veramente, in cui si vedono li più bei fiori, e frutti dell'Arte di Bernardino Campi, come si dirà a suo luogo, e del portentoso Pordenone, e d'Antonio che vi colori i dodici^d Imperatori, trala[409]sciando le molte altre, che veggonsi di sua mano in codesta Nobilissima Città, e suo Stato.

Li quadri d'Antonio erano con giustizia stimati in ogni luogo e particolarmente^e in Spagna, alla cui Corte Reale il suo nome fu sempre applaudito: onde vogliose altre Città sospiravano d'aver dei pari del suo fecondo pennello. La Città >famosa< di Brescia al solito del suo magnanimo spirito impegnò Antonio a rendere nobili anche le Pareti della Sala de suoi Dottori Giudici Collegiati per costituirlo degno Albergo de' Personaggi, che vi presiedono, già che questi sono germogli della più fina nobiltà di quella Città famosa^f, anzi per far risplendere più grande, ed immortale il nome di Antonio, ho stimato proprio di riportare di peso le di lui rappresentazioni pittoresche descritte dall'eruditissimo Giulio Antonio Averoldi patrizio di quella Città nel suo Lodatissimo Libro delle Scelte pitture di Brescia additate al forestiere alle car. 58 il quale con purgatissimo stile così scrive: «è tempo ormai...»³

Su disegni di Giulio suo Fratello seco dipinse^g a chiaroscuro la Casa de Signori Calini della medesima Città, come meglio vedrassi nella di Lui vita, tralasciando [410] le altre private, bastando le già dette, per far conoscere anche in Brescia, come negli altri luoghi e città qual Pittore fosse Antonio, il quale abbellì co' suoi colori in Piacenza nella Chiesa della Madonna di Campagna una Capeletta, non potendo egli far tanto col suo instancabile pennello quanto a lui veniva ordinato da lontani Paesi.

Antonio il quale fu intelligentissimo de disegno fu altresì bravo Architetto, ma le seppe anche contraffare col pennello, quanto seppe mettere in esecuzione molte belle invenzioni, nelle quali fu un ingegno raro. In vari incarichi, ed in particolare negl'anni 1563 21 dicembre, quando Rodolfo, che fu l'imperadore, ed Ernesto suo fratello Cardinale, figli di Massimigliano Imperadore accompagnati dal Cardinale Tuschess d'Augusta, ed infiniti altri in Cremona nel Palazzo de' marchesi Trecchi gran Signori, e Baroni Alemani, si fermarono in Cremona nel Palazzo de

^a >lavorò<

^b >la tavola<

^c >quivi<

^d >dieci<

^e >erano tanti Specchi che rimandavano la grandezza del di lui valore nelle Città, ove giungevano, e massime<

^f >Nobilissima<

^g >Aiutò Giulio suo Fratello a dipingere<

Marchesi Trecchi di S. Agata solito Albergo in que' tempi de gli Imperatori, e Re, e Gran Principi per passare in Spagna a trovare il Re Filippo suo zio fece conoscere quanto era esperto nell'Architettura, e nelle belle Invenzioni nel ricevere con maestoso, e degno Apparato in Città que' Gran signori dopo l'incontro fatto loro con tutta la splendidezza, e magnificenza dell'Animo grande della fedelissima mia Patria, sotto Archi trionfali in diversi luoghi d'una vaghissima simpatia e Statue di tutti l'Imperatori [411] dell'Augustissima Casa d'Austria, e Cartelloni bellissimi, che rappresentavano molte imprese, e motti eruditissimi per quella funzione, cose tutte che rendevano estatico l'occhio de Riguardanti, non avendo lasciato addietro cosa possibile in tale occasione per onorare que' Gran Principi.

La Casa d'Antonio, come che egli era amatore de bravi ingegni, ed aveva amicizia con Uomini eruditi de' suoi tempi non solo nella Pittura, ma di belle Lettere ancora, si può dire che fosse una continua Accademia sì dell'una che dell'altra, tanto era frequentata da virtuosi d'ogni sorta non solo perché ogni studioso di queste belle virtù v'aveva il suo proprio, ed assiduo soggiorno, ma perché si discorreva de' maneggi politici, ne' quali Antonio era versatissimo e molto adoperato per una particolare disinvoltura, che praticava in questi, ne quali era molto accreditato, e voglia il vero non pochi ne provin gli effetti ed in ispecie, lasciandone molti, la Città di Lodi in occasione, che colà dipingeva la Capella del Coro del Duomo nell'anno 1569 da Signori Decurioni della medesima fu pregato per la penuria di grano, che pativa di portarsi^a a Milano per ottenerne qualche quantità bastevole alle loro premure ove andato^b ben tosto^c col mezzo di Danese Filiodoni Presidente^d del Magistrato Straordinario^e, che divenne [412] poi Gran Cancelliere da cui era sommamente amato, e ancorché in Milano pure si penuriasse^f, gliene furono conceduti^g ducento moggia.

Fu indefesso^h Antonio in tutto nell'affaticare col suo ingegno, e massimamente per la sua amata Patria, alla quale fece vedere ciò che poteva fare ogni buon Cosmografo, ed in particolare descrisse in breve Tavola il Contado Cremonese con tanta politezza, e diligenza, intagliata nobilmente da David de Laude ebreo cremonese, quale poi fatta stampare come si vede fu appesa nella Sala grandeⁱ del Consiglio dedicata alli Decurioni della città^j, il quale prima fu descritto in Tavola grande da Bernardino Campi che pure si vede nella stessa Sala^k. Questa opera è riportata nel suo gran Teatro del Mondo da^l Abramo Ortelio nel Vol. I tavola 62⁴.

Ma prima diede fuori intagliata in rame la pianta della Città, fatica che fu molto cara ai suoi Cittadini in premio di che il Consiglio di Cremona il fece esente^m da tutti li carichi ordinarii e straordinarii sin che visse, come si legge nel presente Diploma Decuriones Conilii.

Dovendo Arrigo III Re di Francia, e di Polonia ritornare in Francia dopo la morte di Carlo IX suo Fratello, passò per Cremona li 8 Agosto del 1574 alloggiò nel Palazzo de D. Marchesi Trecchi di S. Agata al solito delli altri Re, fu esortato Antonio, o per meglio dire importunato e sforzato in fine da reiterate persuasioni da suoi Animi ad accoppiare al suo gran spirito, e virtù la modestia naturale, che aveva per se solo e non per lo [413] vantaggio altrui, di presentare a quella Maestà qualche opera sua, come poi con gran stento fece, un quadro di pietra da Paragone nel quale aveva dipinto a ollioⁿ Cristo N.S. su la Croce, essendo introdotto avanti quel Gran Re da certo de suoi

^a >andare<

^b >impegnato si portò<

^c >presto<

^d >estraordinario<

^e >di quella Città<

^f > ... il favore, che desiderava, e benché ve ne fosse gran scarsezza, li ne<

^g >concessi<

^h >instancabile<

ⁱ >salone<

^j >ottenne in ricompensa l'esenzione di tutti i carichi ordinarii, et straordinarii sin che visse come si legge nel presente Diploma del 1571 Decuriones Consilii<

^k >Sala grande del Consiglio<

^l >dal virtuosissimo<

^m >l'esenzionò<

ⁿ >olio<

principali Cavalieri, informato della gran virtù d'Antonio, mente si tratteneva discorrendo in una Stanza col Duca di Ferrara, quale ben miratolo con lieto fronte, e ben volentieri mostrò d'accettarlo, e che l'era molto caro, lodando con brevi parole la sua virtù, fecegli^a fare un regalo degno della sua Regia^b liberalità.

... spesso Antonio affaticava per maggior ornamento, e decoro della sua Patria come fece particolarmente nell'anno 1581 per la morte, nel fine dell'anno scorso, di Sigismondo Picenardo Senatore nella Città di Milano, da dove fu il suo corpo portato a Cremona e sepolto con nobilissima pompa nel Sepolcro de suoi Maggiori coll'intervento di tutto il Clero, del senatore Podestà, e Governatore, Collegio de Dottori, e di tutta la Nobiltà con Torchi accesi, e nel principio dell'Anno seguente fu ordinato dalla Città, che fu sempre grata^c a suoi primi figliuoli^d ordinando che del denaro pubblico se gli facessero i Funerali con ogni magnificenza nel [414] Duomo, Antonio adunque colla sua Architettura fabricò^e un Nobilissimo Catafalco d'opera Ionica, per gratitudine, ed in memoria della perdita di così qualificato^f Concittadino, >e Ottimo Senatore<. Era il Catafalco servendomi di quanto ha scritto lo stesso Antonio⁵, in forma di Arco trionfale d'ordine corintio, alto quarantasei braccia di figura quadre, e ne gli Angoli erano colonne di tutto tondo, sopra le quali risaltavano quattro Piramidi con vasi ripieni di preziosissimi profumi, che mandavano fuori fumo di suavissimi odori, e sopra li vasi era scritto un Motto tale «Nardus dedit odorem suavitatis». Dal piedestallo si andava per otto gradi a un tavolato tutto guarnito di tela d'oro, sopra cui era il Letto funerale, sopra dal quale pendeva un Stocco significante la Giustizia. Al più era un'urna grande con il seguente motto «Semper vivet». Per ogni quadro erano l'Arme della Famiglia Picenarda e vi erano infinite iscrizioni e molte imprese (*se sarà bene si mettaranno*) (*non fanno a proposito*).

>Erasi di già da molti anni sparsa la fama >del grande valore< del nostro Campo, campo veramente fecondissimo da cui sempre nacquero fiori, e frutti di vaghezza, e bontà infinita, e quali per la loro preziosità furono mandati per molte città d'Europa, >e massime [415] in Spagna, nella cui Corte reale il nome suo fu sempre celebrato, si come fu notissimo in quella di Roma e voglia il vero la Santità< (*è replicato quello che si cancella*) come si è detto ed essendo rinomato pure anche nell'... Città di Roma fu da Gregorio XIII creato Cavaliere nel mese di maggio dell'anno 1583 coll'[inviare] il Breve del tenor seguente «Gregorius P.P. XIII dilecte fili salutem et Apostolicam benedictionem. Inducti sincera fide».

In patria ancora fu sempre stimato, onorato da tutti, favorito e visitato nella propria casa dai Vescovi, e Senatori Podestà, Governatori, e da tutta la Nobiltà, e da grandi Personaggi forastieri, come fece il Duca di TerraNova >nella Sicilia<, D. Carlo d'Aragon, che fu Governatore dello Stato di Milano, per il Gran Monarca delle Spagne il Glorioso Filippo II nel Mese di Maggio del 1584 quando egli si portò a Cremona per visitare la Città, e fortezza, andò più d'una volta a Casa d'Antonio, trovandosi con^g essolui in grande familiarità non poco tempo >ogni volta<, per discorrere seco e vederlo dipingere, mentre allora coloriva alcuni quadri grandi del Martirio di S.ta Catarina che faceva per la Contessa Portia Landa Gallerata, da porre in una sua Capella nella Chiesa di S. Angiolo de P.P. Minori Osservanti^h di Milano nelle parti laterali del Gran quadro della Santa Martire fatto dal [416] famoso Gaudenzio Ferrari di Valduggia Novarese, e non Milanese, come alcuni malamente lo chiamano. Al Governatoreⁱ piacquero infinitamente altri quadri grandi, e piccioli fatti per altri qualificati personaggi, >ch'ebbe gusto di vedere< onde Antonio non perdette l'occasione di donargliene uno, il quale lo accettò ben volentieri, dimostrando, che l'era moto caro, dando replicate lodi al suo Autore, e in cambio di che, quel gran Signore gli disse che per

^a >gli fece<

^b >di quella Reale<

^c >Madre della Virtù, e<

^d >con chi le possedesse<

^e >dove con l'architettura d'Antonio fu fabricato

^f >grande<

^g >fermandosi con<

^h >zoccolanti<

ⁱ >Li<

corrispondere al suo dono, egli non aveva se non il suo affetto, che potesse eguagliarlo nella finezza del Lavoro; sì che divenne molto amato e favorito da quel Principe, che mai nulla li negò di quanto lo seppe più per altri, che per se stesso pregare^a. Volle che lo accompagnasse quando andò intorno la Città per visitare la nuova fortificazione, che riformava allora, benché avesse in sua compagnia Pellegrino Pellegrini, e Giovanni Battista Clarici da Urbino ambidue ingegneri molto eccellenti.

Fu non meno caro favorito et onorato di visita dal Marche. Francesco Sforza, e da Nicolo Sfondrato quando fu dignissimo Pastore di questa sua amatissima Patria^b, e li continuarono ambidue la più che mai sua grazia, ed amor grande ancora^c dopo che furono creati Cardinali nella stessa Promozione dalla Santità di Gregorio XIII, che poi chiamassi Gregorio XIII il Sfondrato quando li 5 del mese di dicembre dell'anno 1590 alli *** fu coronato Santissimo Pontefice.

Fece vedere ancora, che sì come sapeva colorire d'Architettura, che la sapeva mettere anche al pari in pratica, e tralasciando molte belle fabbriche di sua invenzione, passerò solo a quella Maestosa del grandioso Palazzo di Torre Pallavicina nella Calzana del fu Marchese Galeazzo Pallavicino, che fa conoscere quale fosse l'animo generoso del Cavaliere padrone e quale fosse la bravura del ingegnossissimo architetto. Questo è fabricato in un sito con così bell'arte che il di cui recinto contiene in se tre confini, cioè il cremonese, il bergamasco da una parte ed il cremasco dall'altra. Resta parimente tutto dipinto dalla mano forte d'Antonio, e si può dire, che quando questo grand'uomo non avesse dipinto altro a questo mondo, che sarebbe sempre immortale il di lui nome. Il Salone è tutto pannelleggiato di storie con figure grandi al naturale, e fra le altre vedesi un Vulcano, che è il terrore dell'Arte. La Capella, o sia Oratorio del d.o Palazzo è arricchito dalla rappresentazione de 25 Misteri della Passione di N.S. G. Cristo, che non si può vedere di meglio espresso da un pennello.

Oltre l'esser raro pittore, cosmografo, architetto fu bravissimo plastico, e statuario, come si vede in qualche chiesa della Patria, le opere dei quali lavori si descriveranno nella Raccolta della 2da parte delle picture. Si vedano di sua bella invenzione tra le molte [417] >belle< carte stampate in rame, e tra' le altre è d'un gran disegno, e d'invenzione rara^d quella che fece l'anno 1575 stampata in Venetia larga *** e longa *** la quale rappresenta prima tutte le azioni avanti e dopo la Crocifissione sul Monte Calvario di Gesù Cristo^e in figure più grandi dell'altre^f essendo^g tutto il campo della Carte con bizzarissima maniera tutta occupata a cosa per cosa ben ordinata di figurine in piccolo, come porta la prospettiva cominciando tutte la azioni distinte fatte da Dio dalla Creazione del Mondo sino alla Venuta dello Spirito Santo con le Gerarchie, Troni, e Dominazioni, il tutto^h ben distribuitoⁱ e miniato. Nell'ornamento in fondo vi si vedono l'arme d'Austria, e Fiorenza, ed evvi sotto Antonius Campus Inventor, Jacobs Vallengio fecit An. Sal. 1575 Venetiis. Questa carta si conserva nella nobile^j sagrestia de P.P. Teatini di S. Abbondio della nostra Città.

Un'altra bellissima carta d'altezza 8 et larghezza 6 per drit. che esprime il^k Miracolo di S. Paolo del morto risuscitato alla presenza di molta gente intagliata nel 1583 da Agostino Caracci in prova delli 33 ritratti che si vedono nella sua Storia di Cremona. V'è sotto «D. Pauli Miraculum in Neronis Palatio factum».

[418]

>Mio fratello conserva nel suo Museo di questo insigne pittore<

^a >dimandare in grazia<

^b >Fu non meno favorito et onorato di visita dalli eminentissimi Nicola Sfondrato nostro Concitadino quando fu dignissimo Pasotre di questa sua Amata Patria<

^c >anche<

^d >d'una gran fatica, maggiore per l'invenzione<

^e >di mettere in Croce Gesù Cristo<

^f >del rimanente<

^g >la Crocifissione sul Monte Calvario di Gesù Cristo Signor nostro, rimanendo<

^h >in fondo vi si<

ⁱ >miniato<

^j >bella<

^k >carta singolare d'un<

Né qui hanno fine le virtù d'Antonio, perché ancora fu buon letterato. Compose la Istoria di sua Patria, e nell'anno 1585 la fece stampare in sua Casa con licenza de superiori per Ipolito Tromba, et Ercoliano Bartoli col titolo «Cremona fedelissima città» (*e si metterà il titolo. Si doverà descrivere il frontespicio del titolo del Libro*).

Avanti la dedicatoria >al re< del libro vedesi il ritratto del Gran Filippo II in un medaglione in mezzo alla Fede che con una mano stesa in alto sostiene un Crocifisso in croce, e con l'altra la corona sopra il re sotto d'un baldacchino, accompagnando l'istessa azione la Giustizia, che dall'altra mano mostra la spada^a, e la bilancia. Queste due figure posano su quantità di frutti, che escono da una cornucopia da quali pendono due cartelloni col motto «In charitate fides», dall'altro «In fortitudine Iustitia», i quali sono mostrati da due bellissimi angioletti con una man e con l'altra tengono una fascia da una parte e d'altra col motto «Philippi Titulis Regnis et Insignibus Sacrum» la quale resta sopra tutte le arme distese de suoi regni e signorie^b.

Un altro bel frontespicio che rappresenta la città di Cremona si vede avanti la lettera, [419] che scrive al Consiglio della medesima, tutti e tre pure d'invenzioni d'Antonio, intagliate da David de Laude ebreo cremonese. (*Si descriverà*). Queste storie sono divise in 4 libri, e perché l'opera riuscisse più nobile l'abbellì oltre li tre frontispici col disegno della sua propria pianta col nome delle contrade, e case, del suo contado, e de' confini di tutta la diocesi >il tutto di sua inventione<, ornandola di naturali ritratti de suoi principi cittadini, e de duchi, e duchesse di Milano che hanno signoreggiato Cremona un dopo l'altro sino al monarca Filippo II. Vi sono anche i ritratti d'alcuni prelati insigni il tutto intagliati in rame dal celebratissimo Agostino Carracci, che sono trentatré con quello dell'Autore in ovato d'altezza 4 e 3 quarti et larghezza 3 e mezza per drit. V'è il disegno di molti altri luoghi per maggior chiarezza dell'opera, ed il Carroccio da molti scrittori tanto replicato^c, quello del Duomo, Torazzo, Battisterio, e Contado il tutto sua invenzione intagliati da David de Laude ebreo cremonese^d.

Ha scritto ancora altre opere, cioè dalla cultura de campi, della pesca, e della caccia, >queste ultime due le ha espresse meglio col pennello che con la penna, come si dirà a suo luogo nella Raccolta della 2da parte anche de frutti<. Li manoscritti di queste presentemente si conservano [420] nella casa paterna del Reverendissimo Abb. D. Teofilo Grandi^e che fu già lettor teologo per 12 anni nel nostro collegio di S. Alessio di Roma e cancelliere della nostra congregazione, prelato veramente degno d'ogni merito, e stima.

Promise il quinto libro nel quale voleva descrivere le Chiese, e tutti i luoghi, le fabbriche più insigni con i suoi disegni, e dava anche speranza del Sesto.

Le storie solamente di Cremona del nostro Campi furono ristampate in Milano l'anno 1645 per Giovanni Battista Bidelli.

Il suddetto libro fu molto gradito, e l'autore onorato e favorito da quella grande maestà, ma quello che presentò al re avea tutte le figure miniate da esso con tutta la diligenza, e in tale occasione vi fece presentare alcuni suoi dipinti, quali augmentarono la di lui fama, ch'era in altri tempi precorsa in quella corte, cosa che invaghi alcuni di que' grandi, ed altri gran signori, a commetergli dell'opere di sua mano, e furono prontamente serviti. Si suppone che non stampasse l'opere promesse per l'impegni troppo grandi ch'ebbe nell'arte. Ottenne pure dalla nostra città per il Regalo del libro >che li donò< ducento scudi, come si legge nel libro intitolato Liber Provisioni Civitati Cremonae Anni 1585 pag. 94.

Consumato più dallo studio e da laboriose fatiche che dagli anni rese a dio l'anima^f l'anno *** del mese di *** carico di glorie, et onore il nostro Campo nel tempo ch'era per fondere di bronzo la Statua d'Ercole in [433] forma di colosso da porre nel mezzo della Piazza maggiore sopra un

^a >lo stocco<

^b >dominii<

^c >nominato<

^d >dal sopra detto ebreo<

^e >dal Sig Marcantonio Grandi<

^f >Morì alla fine<

piedistallo di marmo bianco, ornato dai lati di quattro tavole di bronzo con alcune storie di bassorilievo spettanti a fatti illustri di molti antichi eroi cremonesi, il tutto opera di sua mano, e di già sino li 16 agosto del 1574 ne presentò il memoriale col modello al Consiglio in memoria di questo eroe da cui si crede fondata Cremona.

Meritò a sua gloriosa memoria e di Giulio >suo fratello<, e Vincenzo suoi fratelli e Galeazzo suo padre il presente epitaphio (*per non rescriverlo presentemente si veda nella vita di Galeazzo*).

Molti e molti sono li scrittori, che hanno commendata la virtù d'Antnio tra quali il conte Cesare Malvasia nella sua Felsina Pitrice, il Bellorio, il Merula nel suo Santuario cap 18, Lomazzo, mio fratello nella sua Cremona Litterata⁶.

Si metteranno li sonetti.

La madre Angelica Luiggia Mariani Gonzaga nella vita della M. Angelica Giovanna Borromea Visconti nel cap. 3, e 4 p. 1 ed altri⁷.

Francesco Scotto nella Prima car. 231 nel suo Itinerario de viaggi principali d'Italia scorrendo di molti cremonese uomini rari nella loro virtù così scrive «vi è stato fra gli altri Antonio dal Campo ecc.mo Pittore, come si può vedere in questa Città delle sue opere maravigliose»⁸.

L'abb. Lancillotti nel suo Oggidì ovvero gl'ingeni non inferiori a passati car. 304 vers. 27⁹.

Il caval. Federico Zuccari nel Lamento a car. *** scrive «e sin ad'ora pur la fama suona | Del Lovini, e Gaudenzio de Ferrari | del buon Bramante, e Campi di Cremona»¹⁰.

¹ In un foglietto allegato, Arisi trascrive tre dei sonetti contenuti nella Fedelissima: quelli di Gherardo Borgogni, Romano Borgo e Alessandro Lami.

² Il brano è tratto dalla vita di Bernardino Campi: BALDINUCCI 1681-1728, II, p. 442. Lo stesso passo è citato anche da Zaist nella vita di Andrea cremonese: ZAIST 1774, I, pp. 40-41.

³ Arisi trascrive solo l'attacco del brano con la descrizione delle pitture dei Campi per il Collegio dei Giureconsulti di Brescia in AVEROLDO 1770, pp. 58-63.

⁴ ORTELIUS 1579, n. 62.

⁵ CAMPO 1585, pp. lix-lx.

⁶ Rimando al *Capitolo I* per queste menzioni.

⁷ Si veda DE KLERCK, pp. 51-52, 103-104, 252-255.

⁸ Sulla base dell'indicazione della pagina, l'edizione consultata da Arisi dovrebbe essere quella veneziana stampata da Giovan Pietro Brignonci: SCOTTO 1665, p. 231.

⁹ LANCELOTTI 1636, p. 304.

¹⁰ ZUCCARI 1605, p. 125.

BIBLIOGRAFIA

1667: *Malvasia* 2017

1667: *Malvasia a Milano*, a cura di A. Allegri, S. Benelli, L. Canella, E. Lanaro, E. Maggio, B. Parma, G. Renzi, V. Santinoli, E. Scianna, G. Truglia, «Concorso», x, 2017.

A catalogue 1949

W. Suida, *A catalogue of paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota (Florida), John & Mable Ringling Museum of Art, 1949.

ACIDINI LUCHINAT 1998

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, I, Roma, Jandi Sapi Editori, 1998.

ADORNI 2011

B. Adorni, *Il 'rustico' in Giulio Romano: alcuni casi emblematici*, in «Arte Lombarda», 161/162, 2011, pp. 14-31.

ADORNI, TAFURI 1986

B. Adorni, M. Tafuri, *Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona: un'interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere*, in «Arte lombarda», 79, 1986, pp. 85-98.

AGLIO 1794

G. Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona, presso Giuseppe Feraboli Stampator vescovile e della città, 1794.

AGOSTI 1993

B. Agosti, «*Raphael*» and *Salaino in S. Maria presso S. Celso, Milan*, in «The Burlington Magazine», 135, 1993, pp. 563-565.

AGOSTI 1996a

B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996.

AGOSTI 1996b

B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in «Prospettiva», 83/84, 1996, pp. 177-182.

AGOSTI 1996c

B. Agosti, recensione di *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, 1995*, in «Prospettiva», 81, 1996, pp. 83-86.

AGOSTI 1996d

G. Agosti, *Una presentazione per «Le collezioni di Carlo Emanuele I»*, in «Studi piemontesi», 25, 1996, pp. 133-144.

AGOSTI 1997

B. Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, pp. 325-330.

AGOSTI 1998a

B. Agosti, *Lungo la Paullese 2 (verso Milano)*, in B. Agosti, G. Agosti, C.B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, pp. 124-141.

AGOSTI 1998b

G. Agosti, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in «Prospettiva», 91/92, pp. 171-185.

AGOSTI 2005

G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano, Feltrinelli, 2005.

AGOSTI 2008

B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.

AGOSTI 2013a

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2013.

AGOSTI 2013b

B. Agosti, «*Levius fit patientia*»: intorno al Sacrificio di Alessandro Magno di Francesco Salviati, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich, C. Occhipinti, D. Orecchia, P. Parenti, Roma Universitalia, 2013, pp. 141-149.

AGOSTI 2015a

G. Agosti, *Per le Memorie milanesi di Stefano B.*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina libraria, 2015, pp. VII-XIX.

AGOSTI 2015b

B. Agosti, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in «*Prospettiva*», 153/154, 2014, pp. 136-157.

AGOSTI 2015c

G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «*Prospettiva*», 157/158, 2015, pp. 122-131.

AGOSTI 2017

S. Agosti, *Un'indagine su Palazzo Zurla De Poli a Crema*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 58-67.

AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2017

G. Agosti, C. Battezzati, J. Stoppa, *San Maurizio al monastero maggiore*, Milano, Officina Libraria, 2017.

AGOSTI, FARINELLA 1985

G. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva*, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*», Serie III, 15, 1985, pp. 1103-1150

AGOSTI, STOPPA 2014

G. Agosti, J. Stoppa, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Edizione rivista e corretta*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 295-303.

AGOSTI, STOPPA 2017a

G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda. Da ospedale a università. Atlante storico-artistico*, Milano, Officina Libraria, 2017.

AGOSTI, STOPPA 2017b

G. Agosti, J. Stoppa, *La sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 7-48

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)* [2010], in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari. Nuova edizione universitaria*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 21-69.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco de Tatti e altre storie*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, 2011, pp. 14-49.

AGOSTI, ZANI 1992

G. Agosti, C. Zani, *Quasi un fuori programma*, in *Il ritorno dei Profeti. Un ciclo di affreschi del Moretto per Brescia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, C. Zani, Brescia, Istituto Delfo, 1992, pp. 38-44.

AIELLO 2017

P. Aiello, *Alessandro Lami, oltre Bernardino Campi*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 217-238.

ALBERTARIO 1995

M. Albertario, «...*Doi santi Ughi, san Bruno e san Guglielmo...*»: Bernardino Campi alla Certosa di Pavia, in «*Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*», XCV, 1995, pp. 355-362.

ALBONICO, PESTARINO 2002

S. Albonico, R. Pestarino, *L'età di Carlo Borromeo*, in *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti*, catalogo della mostra, Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 107-111.

ALBUZZI 1773-1788

A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori scultori e architetti milanesi* [1773-1788], a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015.

ALLEGRI 2014-2015

A. Allegri, *Saggi di lettura sulla "Cremona fedelissima" di Antonio Campi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014-2015 (relatore G. Agosti).

ALLEGRI 2016

A. Allegri, s.v. *Rivelli, Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2016, pp. 707-710.

ALLEGRI 2016-2017

A. Allegri, *L'attività pittorica di Giuseppe Meda*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017 (relatore G. Agosti).

ALLEGRI 2017a

A. Allegri, *Due cartelle per Calisto Piazza (un ricordo e un libro di famiglia)*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 49-54.

ALLEGRI 2017b

A. Allegri, *Un momento trascurato di Antonio Campi a Milano*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 200-209.

ALMAGIÀ 1957

R. Almagià, *Cristoforo Sorte, il primo grande cartografo e topografo della Repubblica di Venezia* [1957], in *Scritti geografici 1905-1957*, Roma, Edizioni Cremonese, 1961, pp. 613-618.

ALPINI

C. Alpini, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Crema, Banca Popolare di Crema, 1996.

Altri appunti 1884

Altri appunti di artisti lodigiani e cremonesi, in «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», III, 1884, pp. 162-165.

AMERIO TARDITO 1975

R. Amerio Tardito, *Su alcuni dipinti inediti*, in «Arte Lombarda», 42/43, 1975, pp. 174-178.

ANELLI 1978

L. Anelli, *Grazio Cossali. Pittore orceano*, Orzinuovi, Edizioni di cultura orceana, 1978.

ANELLI 2007

L. Anelli, *Dopo Moretto: tra "morettismo" e Maniera nei dipinti della Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 97-109.

Annali 1877-1885

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, I-IX, Milano, G. Brigola [poi T. Reggiani], 1877-1885.

Antialmanacco 1774

Antialmanacco per l'Almanacco pittorico di Cremona dell'anno 1774. Con le Osservazioni sulle Pitture di Cremona di Coringio Vermagi ed una Lettera Apologetica dell'Antialmanacco, Brescia, Per i Figliuoli del qu. Giuseppe Pasini, 1774.

ARISI 1706

F. Arisi, *Cremona Literata seu in Cremonenses doctrinis, & Literariis dignitatibus Eminentiores Chronologicae Adnotationes*, II, Parma, Typis Alberti Pazzoni, & Pauli Montii, 1706.

ARISI 1741

F. Arisi, *Cremona Literata seu in Cremonenses doctrinis, ac Literariis dignitatibus illustres ab anno MDCI ad*

MDCCXLI. *Adnotationes et observationes cum appendicibus*, III, Cremona, apud Petrum Ricchini, 1741.

ARISI 1977

R. Arisi, *La chiesa e il monastero di S. Sisto a Piacenza*, Piacenza, Tip.Le.Co, 1977.

ARISI, ARISI 1984

F. Arisi, R. Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza, Tip. Le. Co. , 1984

ARMENINI 1586

G.B. Armenini, *De' veri preetti della pittura* [1586], a cura di M. Gorreri, Torino, Einaudi, 1988.

Arte 1960

Arte in Emilia. 1960-61, catalogo della mostra, a cura di A. Ghidiglia Quintavalle, A.C. Quintavalle, Parma, La Nazionale, 1960.

AVEROLDO 1700

[G.A. Averoldo], *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, dalle stampe di Gian Maria Rizzardi, 1700.

AZZOLINI 1996

L. Azzolini, *Palazzi del Cinquecento a Cremona*, Cremona, Turrus Editrice, 1996.

AZZOLINI 1998

L. Azzolini, *Palazzo Trecchi in Cremona*, Cremona, Turrus, 1998.

BAILEY 1977

S. Bailey, *Metamorphoses of the Grimani "Vitellius"*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 5, 1977, pp. 105-122.

BALASS 2001

G. Balass, *Taddeo Zuccari's decoration for the Frangipani Chapel in S. Marcello al Corso, Rome*, in «Assaph. Studies in art history», 6, 2001, pp. 177-204.

BALDINUCCI 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], I-VII, Firenze, S.P.E.S., 1974-1975.

BALLARIN 1967

A. Ballarin, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati* [1967], in *Jacopo Bassano. I. Scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, I, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 1995, pp. 97-125.

BALLARIN 1988

A. Ballarin, *La cappella del Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia*, in *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2006, pp. 157-194.

BALLARIN 1993

A. Ballarin, *Sei capitoli della storia del Dosso (1508-1530). Da «Le Siècle de Titien»*, in *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 1995, pp. 51-107.

BALLARIN 1996

A. Ballarin, *Gli anni della maturità. Una lunga stagione di sperimentazioni formali (1542-1562)*, in *Jacopo Bassano. II. Tavole. Parte prima. 1531-1568*, I-II, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 1996, tavv. 238-829.

BALLARIN 2006

A. Ballarin, *Prefazione*, in *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2006, pp. IX-XIV.

BALLISTRERI 1970

G. Ballistreri, s.v. *Borgogni, Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970, pp. 766-767.

BANDERA 1979

S. Bandera, *Un corrispondente cremonese di Leopoldo de' Medici: Giovan Battista Natali e la provenienza dei disegni cremonesi degli Uffizi*, in «Paragone», 347, 1979, pp. 34-55, 93-116.

BANDERA 1981

L. Bandera, *Grazio Cossali e la pittura cremonese*, in «Arte Lombarda», 58/59, 1981, pp. 52-55.

BANDERA 2006

S. Bandera, *Giulio e Antonio Campi in San Paolo Converso a Milano*, in «Paragone», LVII, 679, 2006, pp. 40-60.

BANDERA GREGORI 1989.

L. Bandera Gregori, *Introduzione*, in G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi* [ante 1788], a cura di L. Bandera Gregori, in «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXXIX/2, 1989, pp. I-XXXIV.

BARASCH 1965

M. Barasch, *Cristoforo Sorte as a critic of art*, in «Arte lombarda», X, 1965, pp. 253-159.

BARBANTINI 1910

N. Barbantini, *La galleria del Duca Francesco Massari Zavaglia a Ferrara. Catalogo delle opere*, Venezia, Fototipia e Tipografia dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1910.

BARBARO 1568

D. Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venezia, appresso Camilo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio, 1568.

BARBISOTTI 1976

R. Barbisotti, *Premessa*, in *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi opera postuma di Giambattista Zaist pittore ed architetto cremonese data in luce da Anton Maria Panni. Il discorso d'Alessandro Lamo intorno alla scoltura e pittura. Il parere di Bernardino Campo sopra la Pittura. Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona compilato da Anton Maria Panni pittore ed architetto cremonese. La virtù ravivata de' cremonesi insigni parte quarta e uomini insigni cremonesi libro secondo, parte terza di Giuseppe Bresciani*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976, pp. LXXXIII-CIX.

BARBISOTTI 1985

R. Barbisotti, *Libri illustrati, intagliatori e incisori a Cremona nel Cinquecento*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, pp. 333-346.

BARBISOTTI 1990

R. Barbisotti, *Presentazione*, in A. Campo, *Cremona fedelissima* [1585], Cremona, Turrus, 1990, pp. v-xii.

BARBISOTTI 1993

R. Barbisotti, *Librai-editori a Cremona alla fine del '500: il caso di Pietro Bozzola e Giovan Battista Pellizzari*, in «Strenna dell'Adafa», XXXII, 1993, pp. 109-122.

BARBISOTTI 1999-2000

R. Barbisotti, *Due carte cremonesi del Cinquecento, le «mire del torrazzo e una silografia di Albrecht Dürer*, in «Cremona», XXIX-XXX, 1999-2000, pp. 72-80.

BARBISOTTI 2006

R. Barbisotti, *La stampa a Cremona nell'età spagnola*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, Bolis, 2006, pp. 468-511.

BARONI 1931

G. Baroni, *L'opera dei pittori Campi nel Lodigiano (1557-1594)*, in «Cremona», III, 1931, pp. 287-293.

BARONI 1933

C. Baroni, *Appunti d'archivio: su Giuseppe Meda*, in «Rivista d'arte», 15, 1933, pp. 453-482.

BARONI 1940a

C. Baroni, *Aggiunte a Simone Peterzano*, in «L'Arte», XLIII, 1940, pp. 173-188.

BARONI 1940b

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I. *Edifici sacri*, Firenze, Sansoni, 1940.

BARTALINI 1998

R. Bartalini, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 186-196.

BARTSCH 1812

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XII, Vienne, de l'Imprimerie de J.V. Degen, 1812.

BARTSCH 1818

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XVIII, Vienne, chez Pierre Mechetti, ci-devant Charles, 1818.

BARTOLI 1776-1777

F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di on poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, I-II, Venezia, Antonio Savioli, 1776-1777.

BASCAPÈ 1936

G.C. Bascapè, *L'eredità di san Carlo Borromeo all'Ospedale Maggiore di Milano. Contributo alla storia della vita milanese nel secolo XVI*, Milano, Consiglio degli Istituti Ospitalieri, 1936.

BASEGGIO 1839

G. Baseggio, *Intorno tre celebri intagliatori in legno vicentini. Memoria*, Bassano, Tipografia Baseggio Edit., 1839.

BASSANI 2009

P. Bassani, *Famiglia Aldegatti: indizi giulieschi nel palazzo di città*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, atti del convegno (Mantova, 28-31 maggio 2009), a cura di U. Bazzotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 251-265.

BATTAGLIA 1992

R. Battaglia, *Le « Memorie » della Certosa di Pavia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, 22, 1992, pp. 85-198.

BAUDI DI VESME 1895-1896

A. Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in «La Gallerie Nazionali Italiane», III, 1895-1896, pp. 3-68.

BAVA 1995

A.M. Bava, *La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 1995, pp. 211-264.

BAZZOTTI 1990

U. Bazzotti, *Giulio Campi: la copia di un affresco perduto*, in «Civiltà mantovana», 28/29, 1990, pp. 165-173.

BEGNI REDONA 1986

P.V. Begni Redona, *Il Palazzo della "Loggia" di Brescia*, Brescia, Banca San Paolo di Brescia, 1986.

BEGNI REDONA 1996

P.V. Begni Redona, *Lattanzio Gambara affreschista*, in *Gli affreschi di Lattanzio Gambara nell'abbazia olivetana di Rodengo*, Monte Oliveto Maggiore, L'Ulivo, 1996, pp. 7-20, 101-104.

BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978

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

BÉGUIN 1986a

S. Béguin, *Bologna e Fontainebleau: vicende di un dialogo*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 21-30.

BÉGUIN 1986b

S. Béguin, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, I, Bologna, Grafis Ed., 1986, pp. 237-268.

BÉGUIN 1996

S. Béguin, *Nicolò dell'Abate: favole, forme e pittura*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, II, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Milano, Electa, 1996, pp. 148-168.

BELLINGERI 1991

L. Bellingeri, *Documenti e ipotesi per una storia dei restauri del "Dio Padre" di Boccaccio Boccaccino nel catino absidale del Duomo di Cremona*, in «Bollettino d'Arte», 67, 1991, pp. 137-144.

BELLINGERI 1996a

L. Bellingeri, *Cremona e il gotico "perduto". I. Il caso di Sant'Agostino*, in «Prospettiva», 83/84, 1996, pp. 143-158.

BELLINGERI 1996b

L. Bellingeri, *Estrattisti a Cremona fra Settecento e Novecento*, in «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XLV, 1994, pp. 11-61.

BELLINGERI 1997

L. Bellingeri, *Un percorso settecentesco: vicende storiche dell'appartamento meridionale*, in *Le stanze dei Magio. L'appartamento meridionale di Palazzo Affaitati*, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Linograf, 1997, pp. 19-37.

BELLINGERI 2001a

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

BELLINGERI 2001b

L. Bellingeri, *Per una storia delle raccolte, in Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, a cura di L. Bellingeri, Cremona, Edizioni Linograf, 2001, pp. 21-96.

BELLORI 1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], a cura di E. Borea, Torino, Einaudi editore, 1976.

BELTRAMI 1898

L. Beltrami, *Soncino e Torre Pallavicina*, Milano, Ulrico Hoepli, 1898.

BELTRAMI 1911

L. Beltrami, *Luini. 1512-1532. Materiale di studio*, Milano, Tipografia U. Alleghetti, 1911.

BENELLI 2016-2017

S. Benelli, *Sulla collezione Sommi Picenardi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017 (relatore G. Agosti).

BENTINI 1996

J. Bentini, *Il collezionismo ferrarese: una tradizione ininterrotta*, in *La leggenda del collezionismo. Le quadriere storiche ferraresi*, catalogo della mostra, a cura di G. Agostini, J. Bentini, A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1996, pp. 51-74.

BENZONI 1979

G. Benzoni, s.v. *Cavalli, Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1979, pp. 754-758.

BERNARDI 1984

A. Bernardi, *La mappa 1571 di Antonio Campi rintracciata in un museo veneziano*, in «Cremona produce», XVII, 1984, 2, pp. 55-56.

BERNARDINI 2002

M.G. Bernardini, *Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M.G. Bernardini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 61-115.

Bernardino 2014

Bernardino Luini e i suoi figli. Edizione rivista e corretta, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

Bernardino. Itinerari 2014

Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

BERTINI 1958

A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato. Libreria dello Stato, 1958.

BERZAGHI 1988

R. Berzagli, *Uno sconosciuto ciclo mantovano di Giulio Campi: gli amori di Giove in palazzo Aldegatti*, in «Verona illustrata», 1, 1988, pp. 31-36.

BERZAGHI 1989

R. Berzagli, *Dopo Giulio Romano*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1989, pp. 34-37

BERZAGHI 1998a

R. Berzagli, *Giovan Battista Bertani (1516?-1576)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Verona, Cariverona, 1998, pp. 53-61.

BERZAGHI 1998b

R. Berzagli, *Ippolito Andreasi (1548-1608)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Verona, Cariverona, 1998, pp. 161-171.

BIANCONI 1783

[C. Bianconi], *Nuova guida della Città di Milano con la descrizione di tutte le cose antiche e moderne che si ritrovano in essa*, Milano, Stamperia Sirtori, 1783.

BIANCONI 1787

[C. Bianconi], *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e Delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787.

BIANCONI 1795

[C. Bianconi], *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre, e profane antichità milanesi. Nuovamente corretta, ed ampliata delle cose più stimabili*, Milano, Stamperia Sirtori, 1795.

BICCHI 1961

U. Bicchi, *Postille al Catalogo della Civica Pinacoteca di Pavia*, «Arte Lombarda», 6, 1961, pp. 117-119.

BIFFI 1776

G. Biffi, *Viaggio in Piemonte e parte della Francia del conte Gian Battista Biffi, 1776. Lettere a vari amici*, in *Lettere itinerarie (1773,1774, 1776, 1777)*, a cura di E. Carriero, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2011, pp. 197-275.

BIFFI ante 1788

G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi [ante 1788]*, a cura di L. Bandera Gregori, «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXXIX/2, 1989.

BISCONTIN 1994

J. Biscontin, *Antique Candelabra in Frescoes by Bernardino Gatti and a Drawing by Giulio Romano*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 57, 1994, pp. 264-269.

BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998

P. Bjurström, B. Magnusson, *Italian drawings: Umbria, Rome, Naples*, Stockholm, Nationalmuseum Stockholm, 1998.

BOBER 1986

J. Bober, recensione di *I Campi e la cultura artistica del Cinquecento a Cremona*, in «Arte lombarda», 76/77, 1986, pp. 153-162.

BOBER 1988

J. Bober, *Cremonese Drawings for the Entry of Charles V: New Attributions and an Interpretation*, in «Master Drawings», XXVI, 1988, pp. 219-232.

BOLOGNA 1953

F. Bologna, *Antonio Campi: la "Circoncisione" del 1586*, in «Paragone», 41, 1953, pp. 46-51.

BOLOGNA 2000

F. Bologna, *Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli*, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della

mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Federico Motta, 2000, pp. 33-40.

BONETTI 1912

C. Bonetti, *Notizie di artisti cremonesi del XVI secolo (I)*, in «La Provincia [Cremona]», 8 ottobre 1912.

BONETTI 1932a

C. Bonetti, *Il testamento di Francesco Boccaccino, pittore cremonese (1741)*, in «Bollettino storico cremonese», II, 1932, pp. 79-84.

BONETTI 1932b

C. Bonetti, *La libreria dello storico e pittore Antonio Campi*, in «Cremona», IV, 1932, 1, pp. 5-11.

BONOMETTI 1985

P. Bonometti, *Un censimento a Cremona nel 1576. Un'indagine su alcuni artisti minori del Cinquecento cremonese*, Cremona, Nuova Rapida, 1985.

BORA 1974

G. Bora, *Note cremonesi, I: Camillo Boccaccino, le proposte*, in «Paragone», 295, 1974, pp. 40-70.

BORA 1976

G. Bora, *Note cremonesi, II: l'eredità di Camillo e i Campi*, in «Paragone», 311, 1976, pp. 49-74.

BORA 1977a

G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, Electa Editrice, 1977, pp. 45-54.

BORA 1977b

G. Bora, *Note cremonesi, II: l'eredità di Camillo e i Campi (continuazione)*, in «Paragone», 327, 1977, pp. 54-88.

BORA 1980

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

BORA 1981

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

BORA 1983

G. Bora, *La decorazione pittorica. Sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1983, pp. 140-184.

BORA 1984a

G. Bora, *La pittura: dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano, Banca Popolare di Milano, pp. 174-207.

BORA 1984b

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

BORA 1985a

G. Bora, *Nota su Pordenone e i cremonesi (e su alcuni nuovi disegni)*, in *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio, Pordenone, 23 - 25 agosto 1984*, a cura di C. Furlan, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1985, pp. 153-157.

BORA 1985b

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

BORA 1988

G. Bora, *Maniera, "idea" e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in «Paragone», 459/461/463, 1988, pp. 13-38.

BORA 1990a

G. Bora, *I pittori tra "maniera" e realtà*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1990, pp. 39-49.

BORA 1990b

G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S.*

Maria della Croce, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Crema, Banca Popolare di Crema, 1990, pp. 90-145.

BORA 1991

G. Bora, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, in *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di studi su «Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento»*. Mantova – Palazzo Ducale – Teatro scientifico del Bibiena. 1-5 ottobre 1989, Mantova, Cariplo, 1991, pp. 275-284.

BORA 1992

G. Bora, *Tradizione luinesca da San Vittore a Meda a San Maurizio al Monastero Maggiore*, in «Raccolta Vinciana», XXIV, 1992, pp. 155-179.

BORA 1997

G. Bora, *L'anello mancante. Fortuna ed epilogo di una civiltà artistica*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 9-33.

BORA 1994

G. Bora, *Nota sui fondamenti del disegno cremonese e la sua eredità: Bernardino Campi e Lattanzio Gambara*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 114-119.

BORA 1998a

G. Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 37-56.

BORA 1998b

G. Bora, *Nota su Ottavio Semino a Milano e la sua produzione disegnativa*, in *Per Luigi Grassi – Disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini, Galleria editrice, 1998, pp. 168-183.

BORA 2000

G. Bora, *La collezione Clary-Aldringen. Integrazioni e aggiunte*, in *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 115-126.

BORA 2004

G. Bora, *Verso un nuovo naturalismo: la pittura a Cremona e a Milano*, in *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano, Electa, 2004, pp. 188-195.

BORA 2007

G. Bora, *Giulio e Antonio Campi: due fratelli, due temperamenti*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 27-35.

BORA 2008

G. Bora, *La decorazione cinquecentesca nella chiesa delle Santa Margherita e Pelagia: il committente e l'artista*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo, Arti grafiche Amilcare Pizzi, 2008, pp. 62-123.

BORA 2011

G. Bora, *Le molte «maniere» del disegno di Antonio Campi*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli, Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 2011, pp. 157-164.

BOREA 2000

E. Borea, *Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, in «Prospettiva», 100, pp. 57-69.

BOREA 2009

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, I-IV, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

BORROMEO 1978

A. Borromeo, s.v. *Casati, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1978, pp. 242-244.

BOSSAGLIA 1971

R. Bossaglia, *Storia di Monza e della Brianza*, v. *L'arte dal manierismo al primo Novecento*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1971.

BOSSI 1818

L. Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, I-II, Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi, 1818.

BOUCHER 1981

B. Boucher, *Leone Leoni and Primaticcio's moulds of antique sculpture*, in «The Burlington magazine», 123, 1981, pp. 23-26.

Brescia 2007

Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

BRESCIANI 1665-1666

G. Bresciani, *La virtù ravvivata de' Cremonesi insigni. Pittori, ingegneri architetti e scuoltori insigni*, trascrizione di R. Barbisotti, a cura di R. Barbisotti, A. Puerari, in *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi opera postuma di Giambattista Zaist pittore ed architetto cremonese data in luce da Anton Maria Panni. Il discorso d'Alessandro Lamo intorno alla scoltura e pittura. Il parere di Bernardino Campo sopra la Pittura. Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona compilato da Anton Maria Panni pittore ed architetto cremonese. La virtù ravvivata de' cremonesi insigni parte quarta e uomini insigni cremonesi libro secondo, parte terza di Giuseppe Bresciani*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976, pp. 1-56.

BRICCHI PICCIONI 1994

E. Bricchi Piccioni, *Le carte Robolotti presso la biblioteca di Cremona*, in «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XLV, 1994, pp. 63-110.

BRILLIANT 2017

V. Brilliant, *Italian, Spanish, and French paintings in the Ringling Museum of Art*, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 2017.

BROGNOLI 1826

P. Brognoli, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia, presso Federico Nicoli Cristiani, 1826.

BROOKS 2007

J. Brooks, *The Early Life of Taddeo Series*, in *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome*, catalogo della mostra, a cura di J. Brooks, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 6-45.

BROWN 1981

D.A. Brown, *A print source for Parmigianino at Fontanellato*, in *Per A.E. Popham*, Parma, Consigli Arte, pp. 43-53.

BROWN 2010

C.M. Brown, *Ricordi dell'archivio*, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, in G. Delmarcel, C.M. Brown, *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, a cura di G. Delmarcel, Milano, Skira, 2010, pp. 223-263.

BROWN, DELMARCEL 1996

C.M. Brown, G. Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63*, Seattle-London, College Art Association-University of Washington Press, 1996.

BRULLIOT 1832

F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, I, Munich, a l'Institut littéraire artistique de la Librairie de J.G. Cotta, 1832.

BRULLIOT 1834

F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, III, Munich, a l'Institut littéraire artistique de la Librairie de J.G. Cotta, 1834.

BUONINCONTRI 1984

F. Buonincontri, *L'allegoria di Cremona in "Cremona fedelissima città..."*, in «Cremona produce», XVII, 1984, 2, pp. 49-52.

BURY 2001

M. Bury, *The Print in Italy. 1550-1620*, catalogo della mostra, London, The British Museum Press, 2001.

BYAM SHAW 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1976.

CAIRATI 2014

C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 369-404.

CALLEGARI 2015

C. Callegari, *Andrea Schiavone e l'incisione: dal pregiudizio alla modernità*, in *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano, 24Ore Cultura, 2015, pp. 103-110.

CALVESI 1954

M. Calvesi, *Simone Peterzano: maestro del Caravaggio*, in «Bollettino d'arte», XXXIX, 1954, pp. 114-133.

CALZONA 2007

L. Calzona, *La collezione occultata*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, De Luca, pp. 71-82.

CAMPO 1585

A. Campo, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, Cremona, in casa dell'auttore, per Hippolito Tromba & Hercoliano Bartoli, 1585.

CAMPORI 1870

Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1870.

CANTÙ 1859

I. Cantù, *Bergamo e il suo territorio*, in *Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc, fino ai tempi moderni*, v.1, a cura di C. Cantù, Milano, presso Corona e Caimi Editori, 1859, pp. 789-1063.

CARASI 1780

C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, dalle stampe di Giuseppe Tedeschi vicino a S. Fermo, 1780.

Caravaggio 1985

Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985.

Caravaggio 2000

Caravaggio. La luce nella pittura lombarda, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano, Electa, 2000.

Carlo 2005

Carlo e Fedrico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano, Museo Diocesano di Milano, 2005.

CASELLI 1827

G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827.

CASERO 2007

A.L. Casero, *La Storie di giustizia di Giulio e Antonio Campi per il palazzo della Loggia, in Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 112-119.

Catalogo 1971

Catalogo della collezione G.M.M., Milano, Finarte, 1971.

Catalogue 1884

Catalogue de tableaux, objets d'art et de curiosité formant la galerie de m.r le Chev. F. Meazza de Milan, Milano, Imprimerie de L'arte della Stampa, 1884.

Catalogue 1914

Catalogue de la collection de M. le Comm. Gius. Cavalieri Ferrara. Objets d'art et de haute curiosité, tableaux et dessins de maitres anciens, Munich, Hugo Helbing, 1914.

CATTANEI 1828

C. Cattanei, *Descrizione dei monumenti e delle pitture di Piacenza, corredata di notizie istoriche*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, 1828.

CAVALETTI 1792

[W. Cavaletti], 1791. 3. Gennajo. *Istromento di Convenzione e Classificazione di tutte le Pie Istituzioni elemosiniere della Città di Cremona per il pagamento delle Elemosine e Doti tanto libere che vincolate a Famiglie Agnazioni e Territorio della detta Città rogato dal G.C. ed Avvocato Wenceslao Cavalletti Cittadino Not. e Caus. Collegiato di Cremona*, Cremona, per Lorenzo Manini regio stampatore, 1792.

CAVALIERI 2010

F. Cavalieri, *Episodi e protagonisti della pittura a Lodi tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento*, in *Oltre i Piazza. La cappella del Rosario in S. Domenico e altri episodi dell'arte a Lodi tra fine '500 e metà '600*, a cura di F. Cavalieri, M. Cominichini,

Lodi, Bolis Edizioni, 2010 («Quaderni del Museo civico di Lodi», 1), pp. 11-79.

CAVICCHIOLI 2005

S. Cavicchioli, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 100-115.

CAVITELLI 1588

L. Cavitelli, *Annales quibus rebus memorabiles a Patriae suae Origine usque ad annum salutis 1583*, Cremonae, apud Christophorum Draconium, 1588.

CEÁN BERMÚDEZ 1800

J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, I-VI, Madrid, En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

CENTORIO DEGLI ORTENSII 1559

A. Centorio degli Ortensi, *I Grandi Apparati, e feste fatte in Melano dalli Illust. & Eccell. S. il S. Duca di Sessa Governatore dello Stato di Melano & Capitan generale del Re di Spagna in Italia, & S. Marchese di Pescara Generale della Cavalleria leggiera di sua Mae. in Lombardia: in casa dell' Illustr. S. Gio. Battista Castaldo Marchese di Cassano*, Milano, Appresso di Giovann'Antonio degli Antonij, 1559.

Chiaroscuro 2014

Chiaroscuro. Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and the Albertina, Vienna, catalogo della mostra, a cura di A. Gnann, con D. Ekserdjian, M. Foster, London, Royal Academy of Arts, 2014.

CIBOLINI 2013-2014

S. Cibolini, *Gli esordi cremonesi di Bernardino Gatti e un'ipotesi di alunnato presso il Correggio*, in «Bollettino storico cremonese», XIX, 2013-2014, pp. 43-66.

CICERI 1544-1594

F. Ciceri, *Epistole e lettere (1544-1594)*, a cura di S. Clerc, I-II, Locarno, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2013.

CICERI 1782

F. Ciceri, *Francisci Cicereii epistolarum libri duodecim et orationes quatuor, M. Maphaei filii epistolarum liber singularis et aliorum varia quae omnia ex mss. codicibus nunc primum in lucem prodeunt adjunctis illustrationibus et Francisci vita*, a cura di P. Casati, Milano, Typis Imperialis Monasterii S. Ambrosii Majoris, 1782.

CIFANI, MONETTI 2001

A. Cifani, F. Monetti, "L'illustrissimo cugino". Cassiano e Amedeo Dal Pozzo: le relazioni artistiche del Marchese di Voghera e la storia della sua quadreria, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588 – 1657*, catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 2001, pp. 29-52.

CIGALA 2007

G. Cigala, *Nicolò Secco d'Aragona. Un genio inquieto del rinascimento*, Montichiari, BAMSphoto, 2007.

CIRILLO 2002

G. Cirillo, *Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in «Parma per l'arte», VIII, 2002, 1, pp. 67-145.

CIRILLO 2003

G. Cirillo, *Ancora per la pittura parmense del Cinquecento*, in «Parma per l'arte», 9, 2003, 1-2, pp. 7-57.

CIRILLO, GODI 1982

G. Cirillo, G. Godi, *Contributi ad Antonio Campi*, Parma, Tipolitografia benedettina, 1982 («Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXVI/2).

CIRILLO, GODI 1975-1977

G. Cirillo, G. Godi, *Osservazioni su Vincenzo Campi*, in «Bolletino storico cremonese», XXVII, 1975-1977, pp. 81-97.

CIRILLO, GODI 1978

G. Cirillo, G. Godi, *Studi su Giulio Campi*, Milano, Edizioni di Arte Lombarda, 1978.

CIRILLO, GODI 1985

G. Cirillo, G. Godi, *Fra Parma e Piacenza, un itinerario di pittura cremonese nel territorio Pallavicino*, in «Parma nell'arte», I-II, 1985, pp. 13-82.

CIRILLO, GODI 1994

G. Cirillo, G. Godi, *Un'importante scoperta per la sala d'Ercole di Nicolò dell'Abate nella Rocca di Soragna [1994]*, in *Nicolò dell'Abate a Soragna e Busseto (raccolta di scritti)*, Parma, Grafiche STEP Editrice, 2003, pp. 7-15.

CIRILLO, GODI 1995

G. Cirillo, G. Godi, *La pittura a Busseto nel Cinquecento*, in «Po», III, 1995, 4, pp. 5-24.

COGNI 2017

M. Cogni, *Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio: affreschi e fonti iconografiche*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 144-181.

COLACE 1997

R. Colace, *Le «Dee che amaron gli homini» e la «Favola d'Amore e Psiche» di Giacomo Guerrini*, in *Le stanze dei Magio. L'appartamento meridionale di Palazzo Affaitati*, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Linograf, 1997, pp. 39-63.

COLIVA 1998

A. Coliva, *Palazzo Ricci-Sacchetti. Sala delle udienze*, in *Francesco Salviati. Affreschi romani*, a cura di A. Coliva, Milano, Electa, 1998, pp. 88-101.

COLIVA 2010

A. Coliva, *La sala dei Fasti Farnesiani di Salviati e Zuccari*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*, catalogo della mostra, a cura di F. Buranelli, Firenze, Giunti, pp. 80-91.

Collaudo 1891

Collaudo dell'architetto e pittore Pellegrino Pellegrini sulle pitture di Antonio Campi fatte nel coro della Cattedrale di Lodi, in «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», x, 1891, pp. 94-95.

Collezione 2011

Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

Collezione 2008

Collezione PKB. Dipinti del Rinascimento in Italia settentrionale, a cura di M. Natale, Lugano, PKB Privat Bank, 2008.

Collezioni 1980

Collezioni private bergamasche, I, Bergamo, Ed. Monumenta Bergomensia, 1980.

CONFORTI 2012

G. Conforti, *Cristoforo Sorte architetto*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, Pàtron Editore, 2012, pp. 353-366.

CONTARDI 2000

B. Contardi, *Caravaggio e la Lombardia*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano, Electa, 2000, pp. 23-27.

COOK 1984a

C.S. Cook, *The collaboration of Romanino and Gambara through documents and drawings*, in «Arte Veneta», 38, 1984, pp. 186-192.

COOK 1984b

C.S. Cook, *The lost last works by Romanino and Gambara*, in «Arte Lombarda», 70/71, 1984, pp. 159-167.

COPPA 1989

S. Coppa, *Il Seicento in Valtellina: pittura e decorazione in stucco*, «Arte Lombarda», 88/89, 1989.

COPPA 1993

S. Coppa, *Novità cremonesi. Due nuovi dipinti di Antonio Campi e Panfilo Nuvolone*, in «Arte cristiana», LXXXI, 756, 1993, pp. 215-218.

CORDELLIER 2010

D. Cordellier, *Primaticcio, Serlio, Lorenzo Penni e Jean Goujon tra Bologna e Francia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 187-202.

CORDELLIER 2012

D. Cordellier, *Luca Penni. Un disciple de Raphaël a Fontainebleau*, catalogo della mostra, Paris, Somogy éditions d'art, 2012.

CORNA 1908

A. Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908.

CORNA 1910

A. Corna, *Le pitture dei fratelli Campi di Cremona in S. Maria di Campagna e la loro distruzione*, in «Bollettino storico piacentino», v, 1910, pp. 5-12.

Corpus 1970

Corpus graphicum Bergomense : disegni inediti di collezioni bergamasche, II. *Accademia Tadini di Lovere e collezioni private*, Bergamo, Ed. Monumenta Bergomensia, 1970.

Correggio 1984

Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano, a cura di D. DeGrazia, Parma, Artegrafica Silva, 1984.

CORSI 1819

L. Corsi, *Dettaglio delle chiese di Cremona con in fine il catalogo della gerarchia celesta di nostra patria ed altre persone illustri per religione e per pietà*, Cremona, dal Feraboli tipografo vescovile, 1819.

CORSI 2005

S. Corsi, *Dal 'Lecto de Policrate' al 'Letto di Policreto'. Prime ipotesi sulla genesi di un'attribuzione*, in «Prospettiva», 117/118, 2005, pp. 145-148.

CORSINI SFORZA 1898

L. Corsini Sforza, *La collezione artistica di Caterina Nobili Sforza contessa di Santafiora*, in «L'Arte», I, 1898, pp. 273-278.

DAL POGGETTO 1965

P. Dal Poggetto, *Affreschi cinquecenteschi inediti al Castello di Rocca Sinibalda*, in «Antichità viva», 1965, 3, pp. 66-75.

DANIELI 2006

M. Danieli, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Bocchi*, a cura di M. Danieli, D. Ravaioli, Bologna, Minerva Edizioni, 2006, pp. 59-141.

D'AMICO 2012-2013

D. D'Amico, *Sullo Pseudo-Vitellio*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2012-2013 (relatore L. Sperti).

De Giorgione 1993

De Giorgione à Tiepolo. Dessins italiens du 15^e au 18^e siècle dans les collections privées et publiques de Belgique, catalogo della mostra, Gent, Martial & Snoeck, 1993.

D'après 2000

D'après l'antique, catalogo della mostra, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

DEGRAZIA 1984

D. DeGrazia, *Le Stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, a cura di A. Boschetto, Bologna, Edizioni Alfa, 1984.

DEGRAZIA 1991

D. DeGrazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991.

DE GRAZIA BOHLIN 1979

D. DeGrazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A Catalogue Raisonné*, Washington, National Gallery of Art, 1979.

DE KLERCK 1994

B. De Klerck, *La chiesa di San Paolo Converso a Milano nel Seicento: appunti sulla committenza e sulla funzione della decorazione*, in «Arte lombarda», 108/109, 1994, pp. 87-94.

DE KLERCK 1997

B. de Klerck, *I fratelli Campi, immagini e devozione. Pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003 (ed. originale: Nijmegen, 1997).

DELL'ACQUA 1957

G.A. Dell'Acqua, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, X. *L'età della Riforma cattolica (1559-1630)*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957.

DELL'OMO 2016

M. Dell'Omo, *Contributi "lombardi" alla pittura di quadratura in Piemonte. Isidoro Bianchi da Campione, una rivisitazione e nuove suggestioni*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano. 1580-1714. Atti del convegno di studi. Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino, Fondazione Luigi Einaudi. 28-29 maggio 2015*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016, pp. 97-111.

DELMARCEL, BROWN 2010

G. Delmarcel, C.M. Brown, *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, a cura di G. Delmarcel, Milano, Skira, 2010.

DE LOS SANTOS 1667

F. de Los Santos, *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial, unica maravilla del mundo*, Madrid, por Joseph Fernandez de Buendia, 1667.

DE MARCHI 1990

A. De Marchi, *Beccafumi e la sua "maniera": difficoltà del disegno senese*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990, pp. 412-425.

DE NOLHAC, SOLERTI 1890

P. de Nolhac, A. Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, L. Roux e C. – editori, Roma-Torino-Napoli, 1890.

DENUCÉ 1934

J. Denucé, *Inventaire des Affaitadi, banquiers italiens à Anvers de l'année 1568*, Anvers-Paris, Sikkell-Leroux, 1934.

DE SORESINA VIDONI 1824

B. de Soresina Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano, Società Tipog. de' Classici Italiani, 1824.

DE VECCHI 1977

P. L. De Vecchi, *Nota su alcuni dipinti di artisti veneti per committenti milanesi*, in *Omaggio a Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, Electa Editrice, 1977, p. 55.

Devozione 2001

Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona, a cura di L. Bellingeri, Cremona, Edizioni Linograf, 2001 («Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», LIII, 2001).

DI GIAMPAOLO 1972

M. Di Giampaolo, recensione di *Disegni di manieristi lombardi. Milano, Pinacoteca Ambrosiana. Novembre 1971- Gennaio 1972*, in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 360-361.

DI GIAMPAOLO 1974

M. Di Giampaolo, *Aspetti della grafica cremonese per S. Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi* [1974], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 22-35.

DI GIAMPAOLO 1977

M. Di Giampaolo, *Giulio Campi: ancora due disegni per San Sigismondo* [1977], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano*

1971-2008, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 48-53.

DI GIAMPAOLO 1978

M. Di Giampaolo, *Camillo Boccaccino: a Painting and a Drawing* [1978], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 36-39.

DI GIAMPAOLO 1979a

M. Di Giampaolo, recensione di *Lattanzio Gambara, pittore. A cura di G. Vezzoli e P. Virgilio Begni Redona, Brescia, Morcelliana Editrice, 1978* [1979], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 382-385.

DI GIAMPAOLO 1979b

M. Di Giampaolo, *Un appunto per Camillo Boccaccino disegnatore* [1979], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 40-43.

DI GIAMPAOLO 1984

M. Di Giampaolo, recensione di *G. Bora, I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento, Treviso Libreria Editrice Cenova, 1980* [1984], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 390-397.

DI GIAMPAOLO 1997

M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli. 1500-1569*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1997.

DI GIAMPAOLO 2004

M. Di Giampaolo, *Livio Agresti: ancora un disegno per la Sala Regia* [2004], in *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di C. Garofalo, Firenze, Edizioni Aida, 2010, pp. 338-339.

DI GIOVANNI 1995

M. Di Giovanni, *Riflessione di Carlo Maria Giudici in punto di Belle Arti diretta ai suoi scolari*, in *Artisti lombardi e centri di*

produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, 1995, pp. 139-143.

Disegni 1956

Disegni del Museo Civico di Bassano, catalogo della mostra, a cura di L. Magagnato, Venezia, Neri Pozza Editore, 1956.

Disegni 1977

Disegni italiani del Museo Cerralbo di Madrid, a cura di C. Sanz-Pastor, F. de Piérola, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977.

Disegni 1985

Disegni lombardi dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra, Milano, Edizioni Inaz-Paghe, 1985.

Disegni 1986

Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano, catalogo della mostra, a cura di D. Pescarmona, Firenze, Cantini Edizioni d'Arte, 1986.

Disegni 1989

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

Disegni 1997

Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1997.

Documenti 1989

Documenti per i Piazza, a cura di M. Marubbi, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 349-392.

DONI 1544

A.F. Doni, *Lettere*, Venezia, appresso Girolamo Scotto, 1544.

DOSSENA 1965

G. Dossena, *Tra gli antenati del Dossi*, in «Paragone», 186, 1965, pp. 126-135.

DOSSENA 1976

G. Dossena, *Introduzione*, in G. Biffi, *Diario (1777-1781)*, a cura di G. Dossena, Milano, Bompiani, 1976, pp. VII-XXXIII.

Dosso 2014

Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella con L. Camerlengo, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

Drawings 1995

Drawings from Cremona 1500-1580: the art of the Renaissance and Mannerism in the Lombard city, a cura di Gi. Bora, M. Zlatohlávek, Prague, National Gallery in Prague and Gallery, 1995.

DUMONT 1973

C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520 - 1560)*, Rome, Inst. Suisse, 1973.

EDLER 1936

F. Edler, *Le Commerce d'Exportation des sayes d'Hondschoote vers l'Italie d'après la correspondance d'une firme anversoise entre 1538 et 1544*, in «Revue du Nord», 88, 1936, pp. 249-266

EDLER 1938

F. Edler, *The van der Molen, commission merchants of Antwerp; trade with Italy, 1538-44*, in *Medieval and historiographical essays in honor of James Westfall Thompson*, a cura di J. Lea Cate, E.N. Anderson, Chicago, The University of Chicago Press, 1938, pp. 78-145.

EKSERDJIAN 1983

D. Ekserdjian, *Parmigianino's "Madonna of St Margaret"*, in «The Burlington Magazine», 125, 1983, pp. 542-546.

EKSERDJIAN 2002

D. Ekserdjian, *Sui disegni di Parmigianino e i dipinti del Bedoli: una questione di influssi, in Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno internazionale di studi – Parma, 13-15 giugno 2002*, a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2002, pp. 237-241.

EMILIANI 1985

A. Emiliani, *Federico Barocci(Urbino, 1535-1612)*, I-II, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985.

Esposizione 1899

Esposizione d'arte sacra. Catalogo, Cremona, coi tipi di Giulio Mandelli, 1899.

Exhibition 1966

Exhibition of Old Master Drawings at the H. Shickman Gallery, catalogo della mostra, New York, H. Shickman Gallery, 1966.

FAIETTI 2005

M. Faietti, *Modelli per comporre e parole da illustrare. Nicolò e la grafica*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 154-167.

FALIVA 2003

A. Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro: la Palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona, Linograf, 2003.

FATUZZO 2016-2017

S. Fatuzzo, *Per una storia delle committenze dei Pallavicino di Cortemaggiore (1479-1585)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2016-2017 (relatore V. Romani).

FAUSTI 1994

D. Fausti, *La giustizia rappresentata: iconografia da fonti bibliche e classiche*, in «Quaderni del Centro interdipartimentale di studi antropologici sulla cultura antica», I, 1994, pp. 25-51.

FERRARI 1971

M.L. Ferrari, *Documenti per la storia dell'Abbazia di San Sigismondo in Cremona* [1971], in *Studi di Storia dell'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze, S.P.E.S., 1979, pp. 199-222.

FERRARI 1974a

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

FERRARI 1974b

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

FERRARI 1974c

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

FERRARI 2009

D. Ferrari, *Funzionari di core e committenti della famiglia Aldegatti*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, atti del convegno (Mantova, 28-31 maggio 2009), a cura di U. Bazzotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 239-249.

FERRARI 2012a

S. Ferrari, *Anatomia di una collezione d'arte: i dipinti e le sculture del conte Carlo Firmian*, in «Studi trentini», 91, 2012, pp. 93-140.

FERRARI 2012b

A. Ferrari, *Per una storia dei Vistarini nella Lodi del Cinque e Seicento*, in «Archivio Storico Lodigiano», 131, 2012, pp. 77-114.

FERRARI 2015

A. Ferrari, *Ferdinando Vistarini (1540/42-1576) e la cappella della Purificazione in San Lorenzo a Lodi: committenza e memorie di famiglia*, in «Arte Lombarda», 173/174, 2015, pp. 155-162.

FERRARI 2016-2017

A. Ferrari, *Il convento di San Domenico a Cremona: opere d'arte e inquisitori nella Lombardia spagnola*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017 (relatore J. Stoppa).

FERRARINO 1977

L. Ferrarino, *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle. Tiziano, Giovanni Battista Mantovano, Primaticcio, Giovanni Paolo Poggini, ed altri*, Madrid, Istituto italiano di cultura, 1977 («Documenti e Ricerche», 7).

FERRETTI 1989-1990

M. Ferretti, *Due dipinti "fuori contesto" all'Osservanza di Bologna*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 55-65.

FERRIANI 1986

D. Ferriani, *Giulio Morina (Bologna, 1555/60 – Mirandola?, 1609?)*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, II, Bologna, Grafis Edizioni, 1986, pp. 791-802.

FINK, FINK, SINISTRI 1980

B. Fink, M. Fink, C. Sinistri, *Cremona nelle antiche stampe. Catalogo ragionato delle stampe della città dall'inizio del sec XVI alla fine del XIX*, Cremona, «Cremona fedelissima», 1980.

FIORI 2007

M. Fiori, *Lattanzio Gambara, il ciclo decorativo delle case del Gambero*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 152-161.

FIORI 2015

M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto a Brescia a metà Cinquecento*, in «Nuovi studi», 21, 2016, pp. 87-112.

FIORI 2016

M. Fiori, *Eclettismo di Francesco Ricchino, pittore, architetto, accademico e poeta nella Brescia di secondo Cinquecento*, in *Brescia*

nel secondo Cinquecento: architettura, arte e società, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di Storia Bresciana», 4, 2016, pp. 209-224.

FIORI, VALSERIATI 2018

M. Fiori, E. Valseriati, *Brescia e Venezia nel Cinquecento: destini incrociati*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 30-35.

FISCHER 1984

C. Fischer, *Italian Drawings in The J.F. Willumsen Collection*, catalogo della mostra, Copenhagen, Krohns Bogtrykkeri, 1984.

FORTUNATI 2010

V. Fortunati, *Nuove considerazioni sul viaggio di Prospero Fontana in Francia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 381-394.

FOSSALUZZA 1984

G. Fossaluzza, *Codice diplomatico bordoniano*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra, a cura di E. Manzato, Milano, Electa, 1984, pp. 115-140.

FOSSALUZZA 1998

G. Fossaluzza, *Pittori veneti a Milano nel Cinquecento*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1998, pp. 44-52.

FRACCARO 1994

C. Fraccaro, *Due nuovi documenti per Callisto Piazza e Pellegrino Tibaldi a Lodi*, in «Archivio storico lodigiano», CXIII, 1994, pp. 301-310.

Francesco Salviati 1998

Francesco Salviati (1510 - 1563) o la Bella Maniera, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig-Goguel, M. Hochmann, Milano, Electa, 1998.

FRANGI 1993

F. Frangi, *Il secondo Cinquecento: da Bernardino Campi al Malosso*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1993, pp. 40-46.

FRANGI 2005

F. Frangi, *Francesco Cairo, Alessandro Tiarini e la strana storia delle ante di Sant'Eufemia a Milano*, in «Nuovi studi», 11, 2004-2005, 11, pp. 249-263.

FRANGI 2007a

F. Frangi, *Alla maniera dei cremonesi. Appunti sulla stagione giovanile di Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 37-49.

FRANGI 2007b

F. Frangi, *L'ultimo Romanino (e il primo Gambara)*, in *L'ultimo Romanino. Ricerche sulle opere tarde del pittore bresciano*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 17-39.

FRANGI, GUAZZONI, TANZI 2017

F. Frangi, V. Guazzoni, M. Tanzi, *Finalmente Genovesino*, in *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, V. Guazzoni, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 3-54.

FRATI, GIANFRANCESCHI 1995

V. Frati, I. Gianfranceschi, *Il ciclo pittorico di Giulio e Antonio Campi*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, II. *La costruzione del palazzo (1492-1574). Dalla cultura bramantesca agli interventi di Sansovino, Palladio e Tiziano*, a cura di V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, Brescia, Grafo, 1995, pp. 184-188, 259-260.

FREDERICKSEN, ZERI 1972

B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.

FREEDBERG 1971

S.J. Freedberg, *Painting in Italy. 1500 to 1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971.

FREEDBERG 1985

S.J. Freedberg, *The Formation of Francesco Salviati: an early 'Caritas'*, in «The Burlington Magazine», 127, 1985, pp. 768, 770-771, 775.

FRIEDLÄENDER 1955

W. Friedländer, *Caravaggio studies*, Princeton, Princeton University Press, 1955.

FRIGERIO 1988

D. Frigerio, *I due quadri della "Passione" di Antonio Campi, dono di San Carlo Borromeo*, in «Barnabiti Studi», 5, 1988, pp. 241-272.

FRIZZONI 1889

G. Frizzoni, *La Pinacoteca Comunale Martinengo in Brescia*, in «Archivio Storico dell'Arte», II, 1889, pp. 24-33.

FURLAN 1980

C. Furlan, *Temi profani nell'Amalteo*, catalogo della mostra, Udine, Arti grafiche friulane, 1980.

FURLAN 2006

C. Furlan, *Pomponio Amalteo, "pictor Sancti Viti"*, in *Pomponio Amalteo. Pictor Sancti Viti 1505-1588*, catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento, Chiesa di San Lorenzo, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di C. Furlan, P. Casadio, Milano, Skira, 2006, pp. 12-67.

GALANTINO 1869

F. Galantino, *Storia di Soncino con documenti*, I-III, Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, 1869.

GALEATI 1913

G. Galeati, *La chiesa di S. Sigismondo presso Cremona*, Cremona, Cart. Tip. Fratelli Bergonzi, 1913.

Galerie 1870

Galerie de M. le Comte Carlo Castelbarco de Milan. Tableaux, Paris, Renou et Malude, 1870.

Galleria 1998

Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Franco Maria Ricci, 1998.

GASPAROTTO 2006

D. Gasparotto, *L'arredo sacro dal Quattrocento al Settecento*, in *La chiesa di San Sisto a Piacenza*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2006, pp. 95-132.

Gaudenzio 1982

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Ages Arti Grafiche, 1982.

GERE 1968

J. Gere, *Two Copies after Polidoro da Caravaggio*, in «Master drawings», 6, 1968, pp. 249-251.

GERE 1969

J.A. Gere, *Taddeo Zuccari. His development studied in his drawings*, London, Faber and Faber, 1969.

GHEDINI 1943

F.A. Ghedini, *Antiche pitture*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1943.

GIANI 2014-2015

F. Giani, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014-2015 (relatore G. Agosti).

GIANI 2015

F. Giani, *Ricerche per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, in «Concorso. Arti e lettere», VII, 2015, pp. 7-65.

GIANI 2017

F. Giani, *Moretto a San Celso «reloaded»*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 144-181.

GIANNINI 2002

M.C. Giannini, s.v. *Gosellini, Giuliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2002, pp. 110-114.

GIGLI 1615

G.C. Gigli, *La Pittura trionfante* [1615], a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Poretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

GINZBURG 1978

C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento* [1978], in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 133-157.

GINZBURG 2009

S. Ginzburg, *Una fonte antica e un possibile committente per la Madonna della Quercia*, in «Il più dolce lavorare che sia». *Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 103-112.

GIORGIONE 1998-1999

C. Giorgione, *Cicli di affreschi di Bernardino Luini da monasteri e oratori del milanese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1998-1999 (relatore G. Bora).

GIULIANI 1997a

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

GIULIANI 1997b

M. Giuliani, *Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo*, in

«Bollettino storico cremonese», IV, 1998, pp. 157-198.

GIULIANI 2014

M. Giuliani, *Il barone Paolo Sfondrati tra Milano, Torino e Madrid. Diplomazia e affari di famiglia*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 169-187.

GIULIANI 2016

M. Giuliani, *Gli Este di San Martino e la diplomazia del lusso fra Milano e Torino (circa 1570-1590)*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano. 1580-1714. Atti del convegno di studi. Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino, Fondazione Luigi Einaudi. 28-29 maggio 2015*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016, pp. 27-37.

GIULIANI, SACCHI 1998

M. Giuliani, R. Sacchi, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, "istorito pittor fatto poeta"*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 1998, pp. 323-335.

Giulio Romano 1989

Giulio Romano, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989.

Giulio Romano 1992

Giulio Romano. *Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, I-II, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992.

GNANN 2002

A. Gnann, *La collaborazione del Parmigianino con Ugo da Carpi, Niccolò Vicentino e Antonio da Trento*, in *Parmigianino e il Manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 13 - 15 giugno 2002*, a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 288-297.

GNANN 2007

A. Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, I-II, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007.

GNANN 2014

A. Gnann, *The Chiaroscuro Woodcut: An Introduction*, in *Chiaroscuro. Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and the Albertina, Vienna*, catalogo della mostra, a cura di A. Gnann, con D. Ekserdjian, M. Foster, London, Royal Academy of Arts, 2014, pp. 14-17.

GODI 1975

G. Godi, *Antonio e Vincenzo Campi a Busseto e nei dintorni*, in «Biblioteca 70», 4, 1975, pp. 53-98.

GODI 1976

G. Godi, *Nicolò dell'Abate e la presunta attività del Parmigianino a Soragna*, Parma, Battei, 1976.

GOLTZ 1563

H. Goltz, *C. Iulius Caesar sive historiae imperatorum Caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restituae liber primus: accessit C. Iulii Caesaris vita et res gestae*, Brugis, Apud Hubertium Goltzium Herbipolitam Venlonianum, 1563.

GOMBRICH 1961

E.H. Gombrich, *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione* [1961], in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, pp. 178-188 (ed. originale: London, 1966).

GOMBRICH 1989

E.H. Gombrich, «*Anticamente moderni e moedrnamente antichi*». *Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, pp. 11-13.

GOSELINI 1588

G. Goselini, *Rime* [1588], a cura di L. Piantoni, Padova, Cleup, 2014.

Grafica 1982

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

GRASMAN 1992

E. Grasmann, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze, Istituto Olandese di Storia dell'Arte, 2000 (ed. originale: Leiden, 1992).

GRASSELLI 1818

G. Grasselli, *Guida storica sacra della R. Città e Sobborgi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona, presso Giuseppe Bianchi q. Ant. In Piazza Piccola, 1818.

GRASSELLI 1827

G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano, co' Torchj d'Omobono Manini, 1827.

GRASSI 1966

L. Grassi, *Una proposta per Antonio Campi*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, II, Milano, Tipografia Artipo, 1966, pp. 629-631.

GRAZIANI 1939

A. Graziani, *Bartolomeo Cesi* [1939], a cura di F. Abbate, M. Di Giampaolo, Bussero, Angelo Dalerba editore, 1988.

GREGORI 1953

M. Gregori, *Traccia per Camillo Boccaccino*, in «Paragone», 37, 1953, pp. 1-18.

GROSSO 2013

M. Grosso, «A cavallo del serpente». *Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi*, in «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 89-139.

GUALAZZINI 1975

U. Gualazzini, *Falsificazioni di fonti dell'età paleocristiana e altomedievale nella storiografia cremonese*, Cremona, «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXIII, 1975.

GUALAZZINI 1980

U. Gualazzini, *Alcune osservazioni storiche su antiche incisioni cremonesi che possono servire come presentazione*, in B. Fink, M. Fink, C. Sinistri, *Cremona nelle antiche stampe. Catalogo ragionato delle stampe della città dall'inizio del sec XVI alla fine del XIX*, Cremona, «Cremona fedelissima», 1980, pp. 7-19.

GUALAZZINI 1984

U. Gualazzini, *Presentazione*, in A. Campi, *Tutto il Cremonese et soi confini et sua diocesi. 1571*, Cremona, Turris, 1984.

GUAZZONI 1987

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

GUAZZONI 1988

V. Guazzoni, *De potestate pontificis. Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 264-272.

GUAZZONI 1989

V. Guazzoni, *La Cattedrale nella vita religiosa e civile di Cremona*, in *Cremona. La Cattedrale*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi Editore, 1989, pp. 69-129.

GUAZZONI 1992

V. Guazzoni, *Dall'Olivieri al Diotti. Tre secoli di vicende artistiche*, in *Soresina dalle origini al tramonto dell'Ancien Régime*, a cura di R. Cabrini, V. Guazzoni, pp. 351-426.

GUAZZONI 2006

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

GUERRINI 1926

P. Guerrini, *Il nobile collegio dei Giudici di Brescia e la sua matricola dal 1342 al 1796* [1926], in *Pagine sparse*, II. *Araldica. Dissertazioni storiche e genealogiche*,

Brescia, Edizioni del Moretto, 1984, pp. 69-77.

GUERRINI 1937-1939

P. Guerrini, *Le pergamene bresciane Bellasi-Maggi dell'archivio dei Padri della Pace* [1937-1939], in *Pagine sparse*, I. Araldica. *Famiglie nobili bresciane*, Brescia, Edizioni del Moretto, 1984, pp. 11-57.

GUIDICINI 1870

G.B. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia Storia cronologica de' suoi stabili*, I, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1870.

HAUTECOEUR 1926

L. Hautecoeur, *Catalogue des peintures exposées dans les galleries*, II. *École Italienne et École Espagnole*, Paris, Musées Nationaux Palais du Louvre, 1926.

HLUŠIČKOVÁ 2015

P. Hlušíčková, *I dipinti di Antonio Campi nella collezione dei principi Dal Pozzo della Cisterna a Torino*, in *Vidět - Slyšet - Číst - Rozumět*, a cura di M. Nova, M. Opatrná, Praha, Univerzita Karlova v Praze, Katolická Teologická Fakulta, pp. 99-104.

HUMFREY 2012

P. Humfrey, *Glasgow Museums. The Italian Paintings*, London, Unicorn Press, 2012.

I Campi 1985

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

Il catalogo 1796

Il catalogo Borsetti [1796], a cura di R. Paccanelli, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999.

Il Cerano 2005

Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano, Federico Motta Editore, 2005.

I legni 1986

I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale, Modena, Mucchi Editore, 1986.

Il museo 1992

Il museo si rinnova. Duecento opere e un progetto globale, a cura di I. Iotta, Milano, Eleta Lombardia, 1992.

Il Parmigianino 2003

Il Parmigianino e il fascino di Parma, catalogo della mostra, a cura di M. Di Giampaolo, A. Muzzi, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2003.

Il prestigio 2009

Il prestigio dell'arte. Dipinti dal XVI al XIX secolo, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Bologna, Fondantico, 2009.

Il Rinascimento 2018

Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018.

Incontro 1993

Incontro con la pittura. Importanti dipinti di antichi maestri, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Bologna, Fondoantico, 1993.

I Piazza 1989

I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano, Electa, 1989.

I segni 1997

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

Italian 1968

Italian 16th-Century Drawings from British Private Collections. An exhibition sponsored by the Edinburgh Festival Society and arranged by the Scottish Arts Council, catalogo della mostra, Edinburgh, Edinburgh Festival Society, 1969.

Italian drawings 1997

Italian drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago, a cura di S. Folds McCullagh, L.M. Giles, Chicago (Illinois), The Art Institute of Chicago, 1997.

JACKS 1995

P.J. JACKS, *The Palazzo Uggeri in Brescia: an urban intervention by Ludovico Beretta*, in «Arte Lombarda», 112, 1995, pp. 43-50.

JACOPETTI 1984

I.N. Jacopetti, *Il territorio agrario-forestale di Cremona nel catasto di Carlo V (1551-1561)*, Cremona, «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXXI-XXXII, 1984.

Jacopo Bassano 1992

Jacopo Bassano c. 1510-1592, catalogo della mostra, a cura di B.L. Brown, P. Marini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.

Janello 2016

Janello Torriani. Genio del Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di C. Zanetti, Cremona, Fantigrafica, 2016.

JEAN 2000

G. Jean, *La «casa da nobile» a Cremona. Caratteri delle dimore aristocratiche in età moderna*, Milano, Electa, 2000.

JENKINS 2004

C. Jenkins, *Gli incisori di Primaticcio a Fontainebleau nel XVI secolo*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra, Milano, 5 Continents, 2005, pp. 37-43.

JENKINS 2013

C. Jenkins, *The Chiatoscuo Woodcuts of the Master ND at Fontainebleau*, in «Print Quarterly», XXX, 2013, pp. 131-143.

JOANNIDES 2010

P. Joannides, *More on Francesco Salviati as a copyist*, in «Master drawings», 48, 2010, pp. 315-326.

KONEČNÝ 1999

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

KOSSOFF 1966

F. Kossoff, *Lelio Orsi and the Walk to Emmaus*, in «Master Drawings», 4, 1966, pp. 415-418.

KURZ 1937

O. Kurz, *Giorgio Vasari's "Libro de' disegni"*, in «Old Master Drawings», XI, 1937, 45 e 47, pp. 1-44.

La chiesa 1884

La chiesa dei S.S. Giorgio e Pietro in Cremona. Relazione storico-artistica, Cremona, Tipografia Montaldi, 1884.

La chiesa 2008

La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo, Arti grafiche Amilcare Pizzi, 2008.

LADERCHI 1839

C. Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili. Continuazione e fine della seconda parte*, Ferrara, Tipi Negri alla Pace, 1839.

La Galleria 1991

La Galleria Sabauda. Guida del primo settore. Collezioni dinastiche: da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I. 1550 c. - 1630, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993.

La Galleria 1993

La Galleria Sabauda. Guida del quarto settore. Le collezioni del principe Eugenio e di pittura fiamminga e olandese, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993.

La leggenda 1996

La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi, catalogo della mostra, a cura di G. Agostini, J. Bentini, A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editroiale, 1996.

La Loggia 1993

La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio, I. Dall'apertura della piazza alla posa della prima pietra del palazzo della Loggia (1433-1492), Brescia, Grafo, 1993.

La Loggia 1995

La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio, II. La costruzione del palazzo (1492-1574). Dalla cultura bramantesca agli interventi di Sansovino, Palladio e Tiziano, a cura di V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, Brescia, Grafo, 1995.

LAMO 1584

A. Lamo, *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, & opere in molti luoghi, & à diversi Prencipi, & Personaggi fatte dall'eccel. & Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese*, Cremona, appresso Christoforo Draconi, 1584.

LANCELOTTI 1636

S. Lancelotti, *L'hoggidi overo gl'ingegni non inferiori a' passati*, Venezia, appresso gli Gueriglii, 1636.

LANCETTI 1819

V. Lancetti, *Biografia cremonese ossia dizionario storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona dai tempi più remoti fino all'età nostra*, I, Milano, presso Giuseppe Borsani Tipografo e Negoziante di Carta, 1819.

LANCETTI 1831

V. Lancetti, *Della vita e degli scritti di Marco Girolamo Vida*, Milano, per Giuseppe Crespi, 1831.

LANDOLFI 2000

F. Landolfi, *Il "San Francesco che riceve le stigmate": un tema campesco nella pittura lombarda tra Cinque e Seicento*, in Vincenzo Campi. *Scene dal quotidiano*, catalogo della mostra, a cura di F. Paliaga, Milano, Skira, 2000, pp. 113-125.

LANZENI 2003

L. Lanzeni, *Due "Crocifissioni" di Giovan Paolo Lomazzo già nella chiesa milanese di San Giovanni in Conca*, in «Proporzioni», 4, 2003, pp. 39-78.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1809], a cura di M. Capucci, I-III, Firenze, Sansoni 1968-1974.

La Pinacoteca 1997

La Pinacoteca. Origine e Collezioni, a cura di V. Guazzoni, Cremona, Turris Editrice, 1997.

La Pinacoteca 2003

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

L'art Maniériste 1977

L'art maniériste. Formes et symboles. 1520 - 1620, catalogo della mostra, a cura di F. Bergot, Rennes, Musée des Beaux-Arts des Rennes, 1977.

LATUADA 1737-1738

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, I-V, Milano, Giuseppe Cairoli, 1737-1738.

LE BLANC 1856

C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Paris, Chez P. Jannet, Libraire-Editeur, 1856.

LECHI 1974a

F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, III. *Il Cinquecento nella città*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1974.

LECHI 1974b

F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, IV. *Il Cinquecento nel territorio*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1974.

L'École 1972

L'École de Fontainebleau, catalogo della mostra, a cura di M. Laclotte, S. Béguin, Paris, Editions des Musees Nationaux, 1972.

Le collezioni 1995

Le collezioni di Carlo Emanuele di Savoia, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 1995.

Lelio 1987

Lelio Orsi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1987.

LEONCINI 1987

L. Leoncini, *Storia e fortuna del cosiddetto «Fregio di S. Lorenzo»*, in «Xenia. Semestrale di Antichità», 14, 1987, pp. 59-110.

Le stanze 1994

Le stanze del Cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994.

Le stanze 1997

Le stanze dei Magio. L'appartamento meridionale di Palazzo Affaitati, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Linograf, 1997.

Le tavole 1997

Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi), a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1997.

Lettere 2004

Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro II, edizione nazionale delle opere, a cura di P. Procaccioli, IX.II, Roma, Salerno Editrice, 2004.

LEVI 1985

H. Levi, *L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu*, in «Archives de l'Art français», XXVII, 1985, pp. 9-85.

LEVI D'ANCONA

M. Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in italian painting*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1977.

LEYDI 1989

S. Leydi, *Le cavalcate dell'ingegnere. L'opera di Gianmaria Olgiati, ingegnere militare di Carlo V*, Modena, Panini, 1989.

LEYDI 1990

S. Leydi, *I Trionfi dell'«Acquila Imperialissima»*. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna, in «Schifanoia», 9, 1990, pp. 9-55.

LEYDI 1999

S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999.

LEYDI 2003

S. Leydi, *Regesto dei documenti*, in Vincenzo Foppa, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia. Museo della città, 3 marzo – 30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano, Skira, 2003, pp. 297-323.

LEYDI 2016

S. Leydi, *Mobili milanesi in acciaio e metalli preziosi nell'età del Manierismo*, in *Fatto in Italia. Dal Medioevo al Made in Italy*, catalogo della mostra, a cura di A. Guerrini, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016, pp. 121-137.

L'incanto 2014

L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, catalogo della mostra, a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2014.

LITTA 1838-1841

P. Litta, *Famiglie Celebri italiane. Pallavicino*, Milano, Giusti, 1838-1841.

L'OCCASO 2007

S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in «Prospettiva», 128, 2008, pp. 62-79.

L'OCCASO 2012a

S. L'Occaso, *Anselmo Guazzi. Un allievo di Giulio Romano*, Mantova, Il Rio Arte, 2012.

L'OCCASO 2012b

S. L'Occaso, *La Caduta di Icaro in Palazzo Ducale a Mantova: Luca Da Faenza o Fermo Ghisoni? Note critiche dopo il restauro*, Mantova, Società per il Palazzo Ducale, 2012.

L'OCCASO 2013

S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2013.

L'OCCASO 2014

S. L'Occaso, *Rinaldo Mantovano, allievo di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, atti del convegno (Mantova, 28-31 maggio 2009), a cura di U. Bazzotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 285-304.

L'OCCASO 2015

S. L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova, Il Rio Arte, 2015.

LODI 1629

E. Lodi, *Breve istoria di Meda, e traslatione de' santi Aimo e Vermondo della nobilissima famiglia de' Corij milanesi con la loro vita*, Milano, per Gio. Battista Alciati, 1629.

LODI ante 1656

D. Lodi, *Chiese della città e dei sobborghi di Lodi, I* [ante 1656], in «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», XI, 1892, pp. 65-100, 129-158.

LOMAZZO ante 1564

G.P. Lomazzo, *Libro dei sogni* [ante 1564], in *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I, Firenze Marchi e Bertolli, 1973, pp. 1-240.

LOMAZZO 1584

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 7-589.

LOMAZZO 1587

G.P. Lomazzo, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*

[1587], a cura di A. Ruffino, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006.

LOMAZZO 1589

G.P. Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch* [1589], a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993.

LOMAZZO 1590

G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* [1590], in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, I, Firenze, Marchi e Bertolli, 1973, pp. 241-373.

LONGHI 1910-1911

R. Longhi, *I preparatori del naturalismo* [1910-1911], in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano, Electa, 1995, pp. 11-32.

LONGHI 1916

R. Longhi, Recensione di *Le pitture del Castello Sforzesco di Milano, 1916* [1916], in *Scritti giovanili. 1912-1922*, I, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 318-321.

LONGHI 1917

R. Longhi, Recensione di *G. Nicodemi, Daniele Crespi, 1915* [1917], in *Scritti giovanili. 1912-1922*, I, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 353-357.

LONGHI 1918

R. Longhi, Recensione di *M. Marangoni, Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di «natura morta», 1917* [1918], in *Scritti giovanili. 1912-1922*, I, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 419-421.

LONGHI 1927

R. Longhi, *Un San Tommaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento* [1927], in *Saggi e ricerche 1925-1928*, II, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 113-127

LONGHI 1928-1929

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi* [1928-1929], in «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 81-143.

LONGHI 1951

R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* [1951], in *Studi Caravaggeschi. 1943-1968*, I, Firenze, Sansoni, 1999, pp. 59-135.

LONGHI 1952a

R. Longhi, *Editoriale*, in «Paragone», 27, 1952, pp. 3-7.

LONGHI 1952b

R. Longhi, *Il Caravaggio* [1952], in *Studi Caravaggeschi. 1943-1968*, I, Firenze, Sansoni, 1999, pp. 159-223.

LONGHI 1968

R. Longhi, *Il Caravaggio* [1968], in *Studi Caravaggeschi. 1943-1968*, I, Firenze, Sansoni, 1999, pp. 242-291.

L'Oratorio 2002

L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo, a cura di M.G. Bernardini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

L'Ospedale 2001

L'Ospedale di Cremona. Medicina, Arte, Storia, a cura di G.L. Daccò, M. Rossetto, Milano, Leonardo Arte, 2001.

LUCCHESI RAGNI 1993

E. Lucchesi Ragni, *Vincenzo Foppa e la figura Trayani imperatoris*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, I. *Dall'apertura della piazza alla posa della prima pietra del palazzo della Loggia (1433-1492)*, Brescia, Grafo, 1993, pp. 251-260.

LUCCHESI RAGNI, STRADIOTTI 2007

E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, *Brescia nell'età della Maniera. Testimonianze in città e nella Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 11-25.

L'ultimo priore 2012

L'ultimo priore. Dipinti cremonesi dal Cinquecento al Settecento, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Delmiglio, 2012.

MACCABELLI 2015

A. Maccabelli, *La chiesa di San Sigismondo e il monastero San Giuseppe in Cremona*, Gorle, Editrice VELAR, 2015.

MACCARINELLI 1748 e 1751

F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia* [1748 e 1751], a cura di C. Boselli, Brescia, Tipolito Fratelli Geroldi, 1967 (supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»).

MADERNA 2001

L. Maderna, *San Vittore in Meda. La piccola Sistina della Brianza*, Milano, Chimera Editore, 2001.

MAGRINI 1994

M. Magrini, *Giunte all'Abecedario Pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal conte Giacomo Carrara*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 19, 1994, pp. 275-318.

MAIRONI DA PONTE 1820

G. Maironi da Ponte, *Dizionario odeporico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, II, Bergamo, dalla Stamperia Mazzoleni, 1820.

MAJOLI, ORSI 1998

L. Majoli, O. Orsi, *La collezione Costabili: formazione, vendita e dispersione*, in E. Mattaliano, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 17-29.

MALAGUZZI VALERI 1899

F. Malaguzzi Valeri, recensione di *Luca Beltrami "Soncino e Torre Pallavicina"*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXII, 1899, p. 225.

MALAGUZZI VALERI 1901

F. Malaguzzi Valeri, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», XXVIII, 1901, pp. 307-350.

MALAGUZZI VALERI 1906

F. Malaguzzi Valeri, *Milano*, I-II, Bergamo, Istituto Italiano d'Art Grafiche – Editore, 1906.

MALAGUZZI VALERI 1908a

F. Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia artistica della chiesa di S. Maurizio in Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXV, 1908, pp. 325-339.

MALAGUZZI VALERI 1908b

F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908.

MALAGUZZI VALERI 1911

F. Malaguzzi Valeri, s.v. *Campi, Antonio*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 5, Leipzig, E. A. Seemann, 1911, pp. 466-469.

MALVASIA 1678

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, I-II, Bologna, per l'Erede di Domenico Barbieri, 1678.

MANCINI 2005

G. Mancini, *Nicolò dell'Abate: dagli esordi alla prima maturità tra Modena e Parma*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2005, pp. 46-55.

MARANI 1996

P.C. Marani, *Nota su Tanzio da Varallo e su alcune sue possibili fonti lombarde*, in *Il Seicento lombardo. Giornata di studi*, a cura di M. Gregori e M. Rosci, Milano, Artema, Compagnia di Belle Arti, 1996, pp. 5-10.

MARIANI CANOVA 1984

G. Mariani Canova, *Paris Bordon: profilo biografico e critico*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra, a cura di E. Manzato, Milano, Electa, 1984, pp. 28-50.

MARIETTE 1851-1853

J.P. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. de Chennevières, A. de Montaiglon, I, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1853.

MARINELLI 1998

S. Marinelli, *L'eredità di Giulio Romano*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Verona, Cariverona, 1998, pp. 25-29.

MARINO 1970

L. Marino, *Giuseppe Quadrio e la sua opera per la cappella della Madonna della Cintura in San Marco di Milano*, in «Arte lombarda», xv, 1970, 2, pp. 99-102.

MARUBBI 1989a

M. Marubbi, *Ancone e soase nell'opera dei Piazza*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 341-347.

MARUBBI 1989b

M. Marubbi, *L'officina dei Piazza tra comprimari e presenze esterne*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 321-331..

MARUBBI 1995

M. Marubbi, *Una proposta lodigiana per Giovanni da Monte*, in «Archivio storico lodigiano», CXIV, 1995, pp. 179-188.

MARUBBI 1997

M. Marubbi, *Giulio e Antonio Campi e la decorazione dell'abside del Duomo di Lodi*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 65-74, 479-490.

MARUBBI 2001

M. Marubbi, *Le "Storie del Testamento Nuovo": cronaca di un cantiere*, in *La*

cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, pp. 84-161.

MARUBBI 2010

M. Marubbi, *Proposte per il catalogo di Girolamo della Valle Leoni*, in «Parma per l'Arte», XVI, 2010, 1-2, pp. 141-152.

MASSARI 1983

S. Massari, *Giulio Bonasone*, I-II, Roma, Edizioni Quasar, 1983.

MASSARI 2009

S. Massari, *La cappella invernale. I dipinti*, in *L'osservanza di Bologna. Convento e chiesa di San Paolo in monte*, a cura di D. Biagi Maino, G. Gandolfi, Bologna, Fondazione del Monte, 2009, pp. 100-114.

MATTALIANO 1998

E. Mattaliano, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Venezia, Marsilio, 1998.

MATTIOLI ROSSI 1985

L. Mattioli Rossi, *La dispersione del patrimonio artistico cremonese*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milano, Electa, 1985, pp. 431-436.

MAZZA 2001

A. Mazza, *La Galleria dei Dipinti Antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena*, Cesena, Fondazione Cassa di risparmio di Cesena, 2001.

MEDIOLI MASOTTI 1986

P. Mediolì Masotti, *Tommaso Agostino Vairani editore del Platina. Notizie e documenti*, in *Bartolomeo Sacchi il Platina (Piadena 1421 – Roma 1481). Atti del Convegno internazionale di studi per il V centenario (Cremona, 14-15 novembre 1981)*, a cura di A. Campana, P. Mediolì Masotti, Padova, Editrice Antenore, 1986, pp. 49-62.

MEIJER 1993

B.W. Meijer, *Lambert Sustris in Pauda: fresco's en tekeningen*, in «Oud Holland», 107, 1993, pp. 3-16.

MELZI D'ERIL 1973

G. Melzi d'Eril, *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano, Edizioni Virgilio, 1973.

MERLO 1985

G. Merlo, *Dalle soppressioni alle collezioni*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milano, Electa, 1985, pp. 451-453.

MERULA 1627

P. Merula, *Santuario di Cremona, nel quale si contengono non solo le Vite de' Santi di tutte le Chiese, e di quelli, i cui Corpi in alcune di esse si riposano, ma anche le Reliquie, e cose notabili di ciascuna di esse. Con l'origine de' Monasteri, Hospedali, e Luoghi Pii di detta Città*, Cremona, Per Bartolomeo, & Heredi di Baruccino Zanni, 1627.

MEZZETTI 1977

A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1977.

MIGLIORE 2002

D. Migliore, *I Lions cremonesi per l'arte. Il restauro della "Visitazione" di Antonio Campi*, in «Cremona Produce», XXXV, 2002, 3, p. 35.

Milano 1844

Milano e il suo territorio, I-II, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1844.

Milano 1967

Milano e laghi, Milano, Touring Club Italiano, 1967.

MILLER 1997

R. Miller, *Documenti per Camillo Boccaccino e un'aggiunta al Giornale di San Sigismondo*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 35-47, 474-478.

MISCHIATI 1991

O. Mischiati, *Documenti inediti sulla pittura a Cremona nella prima metà del Cinquecento*, in «Paragone», 493-495, 1991, pp. 101-133.

MIZIOLEK 2001

J. Miziolek, «*Exempla*» di giustizia. Tre tavole di cassone di Alvise Donati, in «Arte Lombarda», 132, 2001, pp. 72-88.

MOLTENI 2012

M. Molteni, *Il Prattico e il Pictor. Prime note sulle Osservazioni nella pittura di Cristoforo Sorte*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, Pàtron Editore, 2012, pp. 267-285.

MOMESSO 2007

S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2007.

MONBEIG GOGUEL 1997-1998

C. Monbeig Goguel, Recensione di Barbara Agosti, Giovanni Agosti, Carl Brandon Strehlke, Marco Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi Olivari)*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 4, 1997-1998, pp. 47-49.

MONBEIG GOGUEL 1998

C. Monbeig Goguel, *Il disegno in Francesco Salviati*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998, pp. 31-46.

MONBEIG GOGUEL 2001

C. Monbeig Goguel, *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir: interpretations, chronologie, attributions*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris, 1998*, a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, Rome, École Française de Rome, 2001, pp. 15-68.

MONDINI 1933

G. Mondini, *La villa Pallavicino a Torre Pallavicina*, in «Cremona», v, 1933, pp. 557-559.

MONGAN, SACHS 1946

A. Mongan, P.J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, I-II, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1946.

MONGERI 1872

G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società cooperativa fra tipografi, 1872.

MONTANARI 2005

D. Montanari, *Quelle terre di là dal Mincio. Brescia e il contado in età veneta*, Brescia, Grafo edizioni, 2005.

MONTANARI 2016

D. Montanari, *Sommersi e sopravvissuti: patriziato e istituzioni municipali nella Brescia del Cinquecento*, in *Brescia nel secondo Cinquecento: architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di Storia Bresciana», 4, 2016, pp. 7-52.

MONTEVERDI 1940-1941

M. Monteverdi, *I pittori Campi da Cremona. Questioni cronologiche*, Milano, Ulrico Hoepli, 1940-1941.

MORANDI 1984

M. Morandi, *Antonio Campi e gli affreschi di Torre Pallavicina*, in «Cremona produce», xvii, 1984, 2, pp. 57-59.

MORANDOTTI 1984

A. Morandotti, *San Paolo Converso in Milano*, Milano, Società Milanese per l'Arte, [1984].

MORANDOTTI 1991

A. Morandotti, *Il revival leonardesco nell'era di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 166-182.

MORANDOTTI 1993

A. Morandotti, *Il Morelli Circle e il collezionismo di disegni antichi a Milano* [1993], in *Il collezionismo in Lombardia*.

Studi e ricerche tra '600 e '800, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 255-274.

MORANDOTTI 1996a

A. Morandotti, *Magnasco a Milano: la realtà della città e il panorama del collezionismo privato fra "vecchia" e "nuova" nobiltà* [1996], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 23-50.

MORANDOTTI 1996b

A. Morandotti, *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione* [1999], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 77-148.

MORANDOTTI 1999

A. Morandotti, *Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Mündler* [1999], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 243-254.

MORANDOTTI 2001

A. Morandotti, *Milano tra età spagnola e dominio austriaco* [2001], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 243-254.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

MORIGIA 1592

P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia, appresso i Guerra, 1592.

MORTARI 1992

L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma, Leonardo, De Luca, 1992.

MORTIMER 1974

R. Mortimer, *Harvard college library. Department of printing and graphic arts. Catalogue of books and manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

MOSCHINI 1932

V. Moschini, *Disegni del tardo '500 e del '600 all'Accademia di Venezia*, in «Bollettino d'arte», II, 1932, pp. 70-83.

MULAZZANI 1989

G. Mulazzani, *Gli affreschi*, in *Il Palazzo Vertemate Franchi di Piuro*, a cura di G. Mulazzani, Milano, Federico Motta Editore, 1989, pp. 75-109.

MUONI 1871

D. Muoni, *L'antico stato di Romano di Lombardia ed altri comuni del suo mandamento. Cenni storici, documenti e registi*, Milano, Tip. Letteraria C. Molinari e C., 1871.

MURATORI 1725

L.A. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum, quorum potissima pars nunc primum in lucem prodit ex Ambrosianae, Estensis, aliarumque insignium bibliothecarum codicibus*, VII, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1725.

Museo 1998

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo secondo, Milano, Electa, 1998.

Museo 2011

Museo Diocesano, Milano, Electa, 2011.

MUSICCO 2014-2015

E. Musicco, *Studi sul pittore milanese Girolamo ciocca*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2014-2015 (relatore M. Bona Castellotti).

MUSSINI 2003

M. Mussini, *Parmigianino e l'incisione*, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, a cura di M. Mussini, G.M. De Rubeis, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 15-41.

NAGLER 1858

G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, I, München, Georg Franz, 1858.

NEGRI 1934

L. Negri, recensione di *Perotti Aurelia, I Pittori Campi da Cremona, Prefazione di Giorgio Nicodemi*, in «Archivio Storico Lombardo», LXI, 1934, pp. 604-605.

NICOLI CRISTIANI 1807

F. Nicoli Cristiani, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara*, Brescia, per Spinelli e Valotti, 1807.

Nicolò 2005

Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

NOVA 1980

A. Nova, *Occasio pars virtutis: considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in «Paragone», 365, 1980, pp. 29-63.

NOVA 1985

A. Nova, *Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, pp. 409-430.

NOVA 1998

A. Nova, *Santa Maria dell'Anima. Cappella dei Margravi*, in *Francesco Salviati. Affreschi romani*, a cura di A. Coliva, Milano, Electa, 1998, pp. 42-53.

Novità 1997

Novità sui fratelli Campi e sui loro eredi, a cura di F. Paliaga, G. Sortino, G. Toninelli, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 492-494.

OBERHUBER 1963

K. Oberhuber, *Parmigianino und sein kreiss. Zeichnungen und Druckgraphik aus eigenem Besitz*, Wien, Im Selbstverlag der Albertina, 1963.

OBERHUBER 1966

K. Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman*, in «Master Drawings», IV, 1966, pp. 170-182.

OLSEN 1961

H. Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Amsterdam, Erasmus, 1961 (ed. originale: Copenhagen, 1961).

Oltre i Piazza 2010

Oltre i Piazza. La cappella del Rosario in S. Domenico e altri episodi dell'arte a Lodi tra fine '500 e metà '600, a cura di F. Cavalieri, M. Cominichini, Lodi, Bolis Edizioni, 2010 («Quaderni del Museo civico di Lodi», 1).

OLSZEWSKY 1981

E.J. Olszewsky, *The Draftsman's Eye. Late italian renaissance schools and styles*, catalogo della mostra, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1981.

Omaggio 1977

Omaggio a Tiziano, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, Electa Editrice, 1977.

ORETTI 1775

M. Oretti, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio [1775]* a cura di C. Boselli, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957*, Brescia, Tipografia Fratelli Geroldi, 1958, pp. 133-180.

ORTELIUS 1579

A. Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antverpiae, apud Cristophorum Platinum, 1579.

PAGLIA 1660-1701

F. Paglia, *Il Giardino della pittura [1660-1701]*, in *Il Giardino della Pittura (Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8)*, a cura di C. Boselli, I-II, Brescia, Tipolito Fratelli Geroldi, 1967, pp. 29-715

(supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»).

PAGLIA 1692-1694

F. Paglia, *Il Giardino della Pittura del Territorio Bresciano. Libro secondo* [1692-1694], a cura di C. Boselli, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1958*, Brescia, Tipografia Fratelli Geroldi, 1960, pp. 85-162.

PAGLIA 1713

F. Paglia, *Il Giardino della pittura* [1713], in *Il Giardino della Pittura (Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8)*, a cura di C. Boselli, I-II, Brescia, Tipolito Fratelli Geroldi, 1967, pp. 717-868 (supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»).

Palazzi 2016

Palazzi bresciani del secondo Cinquecento. Una nuova schedatura critica, a cura di I. Giustina, E. Sala, in *Brescia nel secondo Cinquecento: architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di Storia Bresciana», 4, 2016, pp. 265-331.

PANNI 1762

A.M. Panni, *Distinto rapporto delle dipinture, che tovansi nelle Chiese della Città, e Sobborghi di Cremona*, Cremona, nella Stampa del Ricchini, 1762.

Paolo 2005

Paolo Farinati 1524-1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura, catalogo della mostra, a cura di G. Marini, P. Marini, F. Rossi, Venezia, Marsilio, 2005.

Parmigianino 2003

Parmigianino e il manierismo europeo, catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

Parmigianino tradotto 2003

Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento, a cura di M. Mussini, G.M. De Rubeis, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

PASSAMANI 1967

B. Passamani, *Chiaroscuri italiani dei secoli XVI, XVII, XVIII*, catalogo della mostra, Bassano, Stamperia Vicenzi, 1967.

PASSAMANI 1986

B. Passamani, *Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano, CARIPLO, 1986, pp.203-216.

PATTANARO 1999

A. Pattanaro, *La vocazione raffaellesca di Girolamo da Carpi e il confronto con Giulio Romano*, in «Nuovi Studi», 7, 1999, pp. 77-104.

PATTANARO

2011

A. Pattanaro, *I pittori di Ercole II a Belriguardo: modelli giulieschi e tradizione vitruviana*, in «Prospettiva», 141/142, 2011, pp. 100-123.

PAVESI 2007

M. Pavesi, *La decorazione cinquecentesca della loggia e il primo Manierismo a Brescia*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, I. Dall'età romana al Cinquecento, a cura di C. Bertelli, Brescia, Rotary Club Brescia, 2007, pp. 301-315.

PAVESI 2010

M. Pavesi, *Un gentiluomo fra le carte dell'Ambrosiana: Prospero Visconti*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana, Manoscritti italiani antichi e moderni*. Milano, 15-18 maggio 2007, a cura di M. Ballarini, G. Barbarisi, C. Berra, G. Frasso, Bologna, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, 2010, II, pp. 797-820.

PAVESI 2011

M. Pavesi, *Un dipinto di Antonio Campi alla Pinacoteca Vaticana*, in «Arte lombarda», 161/162, 2011, pp. 40-48.

PERETTI 1998

G. Peretti, *La pittura a Mantova nell'età di Ercole*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Verona, Cariverona, 1998, pp. 32-51.

PERINA 1965

C. Perina, *Pittura*, in *Mantova. Le Arti*, III. *Dalla metà del secolo xvi ai nostri giorni*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1965, pp. 323-667.

PEROTTI 1932

A. Perotti, *I pittori Campi da Cremona*, Milano, Hoepli, 1932.

PIAZZA 2016

F. Piazza, *Tra decorazione e illusione: architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristoforo e Stefano Rosa*, in *Brescia nel secondo Cinquecento: architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di Storia Bresciana», 4, 2016, pp. 189-208.

PIAZZA 2017

F. Piazza, s.v. *Rosa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2017, pp. 402-405.

PIAZZA 2018

F. Piazza, *Tiziano e le tele della Loggia di Brescia: cronaca di una disavventura*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 178-185.

Pavia 1981

Pavia. *Pinacoteca Malaspina*, Pavia, Comune di Pavia, 1981.

PECCHIAI 1926

P. Pecchiai, *Guida dell'Ospedale Maggiore di Milano e degli istituti annessi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1926.

PICCIAU 2003

M. Picciau, s.v. *Guerrini, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2003, pp. 669-671.

Pinacoteca 1989

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796, Milano, Electa, 1989.

Pinacoteca 1992

Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano, Electa, 1992.

Pinacoteca 2006

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, Marsilio, 2006.

Pinacoteca 2014

Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni con R. D'Adda, Venezia, Marsilio, 2014.

Pinacoteca Ambrosiana 2006

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo secondo – Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento, Milano, Electa, 2006.

PINELLI 1990

A. Pinelli, *Il "picciol vetro" e il "maggior vaso". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1990, pp. 622-651.

PIROVANO 1822

F. Pirovano, *Milano Nuovamente Descritta*, Milano, Giovanni Silvestri, 1822.

PITTALUGA 1928

M. Pittaluga, *L'incisione italiana nel cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928.

Pittori 2004

Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano, Electa, 2004.

Pittura 1986

Pittura del Cinquecento a Brescia, Milano, CARIPLO, 1986.

Pittura 1989

Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1989.

Pittura 1990

Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1990.

Pittura 1993

Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1993.

Pittura 1993

Pittura in Alto Lario e Valtellina, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1995.

Pittura 1998

Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo, a cura di M. Gregori, Milano, CARIPLO, 1998.

POLITI 1979-1985

G. Politi, *Antichi Luoghi Pii di Cremona. L'archivio dell'Istituto elemosiniere (secoli XIII-XVIII)*, I-II, Cremona, Biblioteca Statale di Cremona, 1979-1985.

POLITI 1976

G. Politi, *Aristocrazie e potere politico nella Cremona di Filippo II*, Milano, Sucarco Edizioni, 1976.

POLITI 1985

G. Politi, *Imitazione d'una discendenza: l'«Assunta» di Bernardino Campi e il suo committente*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, pp. 33-39.

POLLARD 1974

G. Pollard, s.v. *Cambio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1974, pp. 140-144.

POPE-HENNESSY 1965

J.W. Pope-Hennessy, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection: reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars*, London, Phaidon Press, 1965.

POPHAM 1971

A.E. Popham, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, I-III, New Haven, Yale University Press, 1971.

POPHAM, WILDE 1949

A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, The Phaidon Press, 1949.

PORTIOLI 2013

N. Portioli, *Palazzo Aldegatti in Mantova*, Mantova, Il Rio Arte, 2013.

POUNCEY 1959

P. Pouncey, recensione di *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino. Catalogo a cura di Aldo Bertini*, in «The Burlington Magazine», 101, 1959, p. 297.

Prosa 1744

Prosa, e rime degli arcadi della colonia cremonese in morte del dottor Francesco Arisi già Vice-custode della medesima, col nome di Eufemo Batio, Cremona, nella Stamperia di Pietro Ricchini, 1744.

Primaticcio 2005

Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia, catalogo della mostra, Milano, 5 Continents, 2005.

Primatice 2004

Primatice: maître de Fontainebleau, catalogo della mostra, a cura di D. Cordellier, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004.

Pubbliche pitture 1786-1789

G. Molossi, *Pubbliche pitture della città di Lodi [1786-1789]*, a cura di F. Cavalieri, M. Cominichini, in *Oltre i Piazza. La cappella del Rosario in S. Domenico e altri episodi dell'arte a Lodi tra fine '500 e metà '600*, a

cura di F. Cavalieri, M. Cominichini, Lodi, Bolis Edizioni, 2010 («Quaderni del Museo civico di Lodi», 1), pp. 183-204.

PUERARI 1948

A. Puerari, *Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo in Cremona*, catalogo della mostra, Cremona, Industria grafica editoriale Pizzorni, 1948.

PUERARI 1951

A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze, Sansoni, 1951.

PUERARI 1953

A. Puerari, *Due dipinti di Vincenzo Campi*, in «Paragone», 37, 1953, pp. 41-45.

PUERARI 1970

A. Puerari, *Antonio Campi scrittore*, in «Colloqui cremonesi», IX, 1970, pp. 71-87.

PUERARI 1976a

A. Puerari, *Cronaca e storia negli storiografi dell'arte cremonese*, in *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi opera postuma di Giambattista Zaist pittore ed architetto cremonese data in luce da Anton Maria Panni. Il discorso d'Alessandro Lamo intorno alla scoltura e pittura. Il parere di Bernardino Campo sopra la Pittura. Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona compilato da Anton Maria Panni pittore ed architetto cremonese. La virtù ravvivata de' cremonesi insigni parte quarta e uomini insigni cremonesi libro secondo, parte terza di Giuseppe Bresciani*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976, pp. I-LXXX.

PUERARI 1976b

A. Puerari, *Museo civico "Ala Ponzone". Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona, Libreria del Convegno, 1976.

PUTTEVILS 2016

J. Puttevils, *Trading Silks and Tapestries in Sixteenth-Century Antwerp*, in *Europe's Rich Fabric. The Consumption, Commercialisation, and Production of Luxury Textiles in Italy, the Low Countries and*

Neighbouring Territories (Fourteenth–Sixteenth Centuries), a cura di B. Lambert, K.A. Wilson, Farnham, Ashgate, 2016, pp. 131-155.

Quadreria 1999

Quadreria dell'Arcivescovado, Milano, Electa, 1999.

QUAGLIAROLI 2013-2014

S. Quagliaroli, *Arte e Riforma tridentina nella Piacenza del vescovo Paolo Burali d'Arezzo (1568-1576)*, tesi di specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2013-2014 (relatore A. Morandotti).

RANGONI GÀL 2008

F. Rangoni Gàl, *Frà Desiderio Scaglia, cardinale di Cremona. Un collezionista inquisitore nella Roma del Seicento*, Gravedona, Nuova Ed. Delta, 2008.

Realismo 2007

Realismo y espiritualidad. Campi, Anguissola, Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI-XVIII, catalogo della mostra, Alaquàs, Ayuntamiento de Alaquàs, 2007.

REBECCHINI 2002

G. Rebecchini, *Private collectors in Mantua. 1500-1630*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

REBECCHINI 2003

G. Rebecchini, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano 2. Giovan Battista Scultori e il monumento di Girolamo Andreasi (con una precisazione per Prospero Clemente)*, in «Prospettiva», 110/111, 2003, pp. 130-139.

REBECCHINI 2007

G. Rebecchini, *Qualche precisazione e un punto fermo per Ippolito Costa (1506-1561)*, in «Prospettiva», 128, 2007, pp. 58-61.

Regesto 1985

Regesto dei documenti, a cura di R.S. Miller, in *I Campi e la cultura artistica cremonese*

del Cinquecento, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, pp. 456-481.

REGESTO 2001

Regesto dei documenti cinquecenteschi per le "Storie del Testamento Nuovo", a cura di M. Marubbi, in *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, pp. 191-206.

RENZI 2013-2014

G. Renzi, *Per un profilo di Antonio Sacchiense*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2013-2014 (relatore G. Agosti).

RENZI 2017

G. Renzi, *A margine degli anni milanesi di Bernardino Campi*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 182-199.

RENZI in corso di stampa

G. Renzi, *Due Procaccini in Toscana e un episodio di storia del collezionismo*, in «Prospettiva», in corso di stampa.

RESTITUZIONI 2006

Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati, a cura di C. Bertelli, Vicenza, Terra Ferma, 2006.

RÉVEIL, DUCHESNE AINÈ 1831

E. Réveil, J. Duchesne Ainè, *Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières del'Europe. Dessinéet gravé a l'eau forte par Réveil; avec des notices descriptives, critiques et historiques, par Duchesne Ainè*, X, Paris, Audot, éditeur, 1831.

RICARDI 1988

F. Ricardi, *Le ante d'organo del Duomo di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», CXIV, 1988, pp. 77-98.

RIDOLFI 1648

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato, ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle Historie, delle Favole, e delle Moralità da quelli dipinte*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648.

RIEGEL 1998

N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration. 1430-1563*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.

RIME 1720

Rime per le nozze del signor conte Giacomantonio Sanvitali colla signora Maria Isabella Cenci, Parma, per Giuseppe Rosati, 1720.

RIME 1587

Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra: nuovamente raccolte e poste in luce, Bergamo, Per Comino Ventura e Compagni, 1587.

RIME 1752

Rime per le felicissime nozze di Sua Eccellenza il Sig. Conte Don Scipione Rossi di San Secondo grande ereditario di Spagna nobile patrizio veneto &c con sua eccellenza la Signora Contessa donna Clara Camilla Martinengo, a cura di A.M. Storci, Parma, nella Stamperia di Giuseppe Rosati, 1752.

ROBOLOTTI 1858

F. Robolotti, *Cremona e sua provincia*, in *Grande illustrazione del lombardo-veneto ossia storia delle città dei borghi comuni castelli ecc. fino ai tempi moderni*, a cura di C. Cantù, III, Milano, presso Corona e Caimi editori, 1858, pp. 377-740.

RODELLA 2008

G. Rodella, *Le vicende conservative degli affreschi. Un percorso attraverso le fonti bibliografiche e documentari*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo, Arti grafiche Amilcare Pizzi, 2008, pp. 178-207.

ROMANI 1982

V. Romani, *Lelio Orsi a Roma: fra maniera raffaellesca e maniera michelangiolesca*, in «Prospettiva», 29, 1982, pp. 41-61.

ROMANI 1984

V. Romani, *Lelio Orsi*, Modena, Aedes Muratoriana, 1984.

ROMANI 1997

V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Verona, Bertoncetto Artigrafiche, 1997.

ROMANI 2000

V. Romani, *Tra tecnica e stile: osservazioni sul disegno veneziano del Rinascimento*, in *Dal Pordenone a Palma il giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, a cura di C. Furlan, Milano, Electa, 2000.

ROMANI 2013

V. Romani, s.v. *Orsi, Lelio, detto di Maestri, de Magistris*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2013, p. 607.

ROMANI 2014

V. Romani, *Una stagione del giovane Paolo Veronese: 1551-1554*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le allegorie ritrovate*, catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 13-27.

ROMANI 2015

V. Romani, *Paris Bordon*, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano, Villa I Tatti in collaboration with Officina Libraria, 2015, pp. 165-166.

ROMANO 1970

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi, 1970.

ROMERI 2016

M. Romeri, *Gaudenzio Ferrari nell'età di Federico Borromeo e di Carlo Emanuel I: Milano e Torino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano. 1580-1714. Atti del convegno di studi*. Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino, Fondazione Luigi Einaudi. 28-29 maggio 2015, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016, pp. 182-197.

RONCORONI 1974

G. Roncoroni, *La figura di Francesco Ciceri attraverso l'epistolario volgare*, in «Archivio Storico Ticinese», LIX-LX, 1974, pp. 289-352.

RONEN 1977

A. Ronen, *The Chariot of the Sun: Variations on a Theme by Giulio Romano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 21, 1977, pp. 100-106.

M. Rosci, *Storie del popolo lombardo: realtà di S. Carlo e metafora aristocratica di Federico Borromeo*, in *Il Seicento lombardo*, I. *Saggi introduttivi*, Milano, Electa, 1973, pp. 47-59.

ROSSI 1620

O. Rossi, *Elogi storici di bresciani illustri*, Brescia, per Bartolomeo Fontana, 1620.

ROSSI 1914

I. Rossi, *La Chiesa di San Maurizio in Milano. Il monastero maggiore e le sue due torri*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1914.

ROSSI 1977

F. Rossi, *Maffeo Olivieri e la bronzistica bresciana del '500*, in «Arte Lombarda», 47/48, 1977, pp. 115-134.

ROSSI 1988

F. Rossi, *Accademia Carrara*, I. *Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Bergamo, Accademia Carrara, 1988.

ROTA 2016-2017

P. Rota, *Gli appunti di viaggio di Giacomo Carrara (1758)*, tesi di laurea, Università

Statale di Milano, a.a. 2016-2017 (relatore G. Agosti).

RUGGERI 1976

U. Ruggeri, *Maestri lombardi e lombardo-veneti del Rinascimento*, Firenze, Istituto Alinari, 1976.

RUGGERI 1982

U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*, Milano, Electa, 1982.

RUSSO 2011

A. Russo, *Un disegno per il portale di palazzo Vidoni a Cremona*, in «Arte Lombarda», 161/162, 2011, pp. 32-39.

SACCHI 1872

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, Tipografia Ronzi e Signori, 1872.

SACCHI 1884

[F. Sacchi], *Per le fauste nozze della gentil Signorina Teresina Signori col Signor Natale Bolter questa breve illustrazione di due preziosi autografi degli insigni Artisti Cremonesi Giulio Campi e Giuseppe Sacchi dedica l'autore al distinto tipografo amico e condiscipolo Giuseppe Signori*, Cremona, Tip. Ronzi e Signori, 1884.

SACCHI 1897

F. Sacchi, *L'Austriados di Sigismondo Guindani e una favoletta di Antonio Campi. Spigolature d'archivio e di biblioteca*, Cremona, Tipografia della «Provincia», 1897.

SACCHI 1989

R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 26-52.

SACCHI 1994

R. Sacchi, *Fonti a stampa e letterarie 1550-1625*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 403-411.

SACCHI 2005

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano, LED Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2005.

SACCHI 2015

R. Sacchi, *Tornare su Gaudenzio* [2015], in *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 129-171.

SACCHI 2016

R. Sacchi, *Su Gaudenzio Ferrari, Tiziano e Giovanni Demio alle Grazie*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento. Atti del Convegno di Studi (Milano, 22-24 maggio 2014)*, a cura di S. Buganza, M. Rainini, Firenze, Nerbini, 2016, pp. 459-484.

SACCHI 2017

R. Sacchi, *Per la biografia (e la geografia) di Francesco Melzi*, in «ACME», LXX, 2017, 2, pp. 145-161.

SALGARO 2012a

S. Salgaro, «Conoscere i luoghi senza leggere le lettere de' loro nomi». *Cristoforo Sorte cartografo*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, Pàtron Editore, 2012, pp. 305-352.

SALGARO 2012b

S. Salgaro, *Cristoforo Sorte. Per un profilo biografico*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, Pàtron Editore, 2012, pp. 203-242.

SALSI 1986

C. Salsi, *Note sugli incisori detti «i Valesio»*, in «Rassegna di studi e di notizie», XIII, 1986, pp. 497-699.

SANGIORGI 1982

F. Sangiorgi, *Committenze milanesi a Federico Barocci e alla sua scuola nel carteggio Vincenzi della Biblioteca Universitaria di Urbino*, Urbino, Accademia Raffaello, 1982.

SANNAZZARO 1987

G.B. Sannazzaro, s.v. *Antonio di Padova, chiesa di S.*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, I, Milano, NED, 1987, pp. 181-182.

SANTAGIULIANA, SANTAGIULIANA 1965

T. Santagiuliana, I. Santagiuliana, *Storia di Treviglio*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1965.

SANTAGOSTINO 1671

A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* [1671], a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1980.

Scambi 2016

Scambi artistici tra Torino e Milano. 1580-1714. Atti del convegno di studi. Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino, Fondazione Luigi Einaudi. 28-29 maggio 2015, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano, Scalpendi Editore, 2016

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura* [1657], I-II, a cura di R. Lepore, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

SCARABELLI 1841

L. Scarabelli, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi, Tipografia di C. Wilmant e figli, 1841.

SCARAMUCCIA 1674

L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello da Urbino* [1674], a cura di G. Giubbini, Milano, Labor, 1965.

SCHWEITZER 1900

E. Schweitzer, *La scuola pittorica cremonese (ricordo dell'Esposizione d'arte sacra in Cremona)*, in «L'Arte», III, 1900, I-IV, pp. 41-71.

SCHULZ 1961

J. Schulz, *A forgotten chapter in the early history of quadratura painting: the fratelli*

Rosa, in «The Burlington Magazine», 103, 1961, pp. 90-102.

SCHULZ 1962

J. Schulz, *Cristoforo Sorte e il Palazzo Ducale di Venezia* [1962], in *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990, pp. 65-77.

SCHULZ 1976

J. Schulz, *Nuove mappe e disegni di paesaggio di Cristoforo Sorte* [1976], in *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990, pp. 79-95

SCHÜTZE 1992

S. Schütze, *Arte Liberalissima e Nobilissima. Die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LV, 1992, pp. 319-352.

SCIOLLA 1989

G.C. Sciolla, *L'arte*, in *Lodi. La storia. Dalle origini al 1945*, II, Lodi, Banca Popolare di Lodi, 1989, pp. 109-292.

SCOTTI 1995

A. Scotti, *Cremona nobilissima: architettura e città tra Cinquecento e Seicento*, in «Bollettino Storico cremonese», n. s., II, 1995, pp. 173-184.

SCOTTO 1665

F. Scotto, *Itinerario, ouero Noua descrizione de' viaggi principali d'Italia di Francesco Scotto, nella quale si ha piena notitia di tutte le cose piu notabili, & degne d'esser vedute*, Venezia, presso Gio. Pietro Brignonci, 1665.

Sensi 1747

Sensi di giubilo esposti in prosa, ed in verso per le acclamatissime nozze de nobilissimi signori marchesi Ferdinando Cavriani e donna Rosa Bentivoglio d'Aragona, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, Regio Ducale Stampatore, 1747.

SERLIO 1537

S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, ionico, dorico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venezia, per Francesco Marcolini da Forlì, 1537.

SERVOLINI 1930

L. Servolini, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli 16^o, 17^o e 18^o*, Lecco, Bottega d'arte, 1930.

SETTIS 1995

S. Settis, *Traiano a Hearst Castle: Due cassoni estensi*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 1995, 6, pp. 31-82.

SHEARMAN 1959

J. Shearman, *Sul Giulio Romano di Frederick Hart [1959]*, in *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Milano, Electa, 2007, pp. 141-155.

SHEARMAN 1983

J. SHEARMAN, *The early italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Sofonisba 1994

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano, Leonardo Arte, 1994.

SOGLIANI 2002

D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

SOLDINI 2007

N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Miano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschky, 2007.

SORTE 1580

C. Sorte, *Osservazioni nella pittura [1580]*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960, pp. 271-301.

SPINI 1585

P. Spini, *Il Suplimento delle Historie Bresciane*, in E. Capriolo, *Delle Historie bresciane*, Brescia, appresso Pietro Maria Marchetti, 1585, pp. 257-344.

Splendori 2015

Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano, catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano, 24Ore Cultura, 2015.

STOPPA 2008

J. Stoppa, *I Campi scultori nella chiesa delle Sante Margherita e Pelagia*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro*, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo, Arti grafiche Amilcare Pizzi, 2008, pp. 138-147.

Storia 2006

Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707), a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, Bolis, 2006.

STRASSER 2010

N. Strasser, *Dessins italiens de la Renaissance au siècle des Lumières*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2010.

STRINATI 1976

C. Strinati, *Marcantonio del Forno nell'oratorio del Gonfalone a Roma*, in «Antichità viva», 1976, 3, pp. 14-22.

STRINATI 1992

C. Strinati, *L'Oratorio del Gonfalone*, in *Conversazioni sotto la volta. La nuova volta della cappella Sistina e il Manierismo romano fino al 1550*, a cura di A. Aletta, Roma, Sinuos Editrice, 1992, pp. 77-85.

STRINATI 2002

C. Strinati, *Storie della Passione*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a

cura di M.G. Bernardini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 44-49.

SUIDA 1949

W. Suida, *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota, John & Mable Ringling Museum of Art, 1949.

Sul Tesin 2002

Sul Tesin piantàro i tuoi laureti, catalogo della mostra, Pavia, Edizioni Cardano, 2002.

SYSON 1996

L. Syson, *Zanetto Bugatto, Court Portraitist in Sforza Milan*, in «The Burlington Magazine», 138, 1996, pp. 300-308.

TACCOLINI 2000

M. Taccolini, *Per il pubblico bene. La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

Taddeo 2007

Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome, catalogo della mostra, a cura di J. Brooks, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.

TAGLIASECCHI 1984

C. Tagliasecchi, *La donazione di A. Campi al Consiglio generale*, in «Cremona produce», XVII, 1984, 2, pp. 60-62.

TAEGIO 1559

B. Taegio, *La Villa*, Milano, Francesco Moscheni, 1559.

TAGLIASECCHI 1984

C. Tagliasecchi, *La donazione di Antonio Campi al Consiglio Generale*, in «Cremona produce», XVII, 1984, 2, pp. 60-62.

TANZI 1979

M. Tanzi, *Disavventure campesche*, in «Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari», I, 1979, pp. 255-257.

TANZI 1981

M. Tanzi, *Inediti campeschi tra «vero» e «maniera»*, in «Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari», II, 1981, pp. 67-77.

TANZI 1986

M. Tanzi, *Risarcimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in «Bollettino d'arte», 37-38, 1986, pp. 75-94.

TANZI 1991a

M. Tanzi, *Gli esordi di Bernardino Campi e gli affreschi di Pizzighettone*, in A. Fontanini, V. Gheroldi, M. Tanzi, *Bernardino Campi a Pizzighettone. La Crocifissione in San Bassiano e il suo restauro*, Cremona, Tipolitografia Persegani, 1991, pp. 5-14.

TANZI 1991b

M. Tanzi, *Lattanzio Gambara nel Duomo di Parma*, in *Lattanzio Gambara nel Duomo di Parma*, a cura di M. Tanzi, Torino, Allemandi, 1991, pp. 15-56.

TANZI 1991c

M. Tanzi, *Malosso e "dintorni": dipinti e disegni*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 67-74.

TANZI 1991d

M. Tanzi, *Problèmes crémonais: peintures et dessins*, in *Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes, 9 et 10 Novembre 1990*, a cura di P. Ramade, Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1991, pp. 37-42.

TANZI 1992

M. Tanzi, *La Madonna del Duomo. Atto primo – 1992 (con la Lia)*, in *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 89-105.

TANZI 1992

M. Tanzi, *Ipotesi per un perduto «San Girolamo» di Giulio Campi*, in «Prospettiva», 67, 1992, pp. 79-82.

TANZI 1994

M. Tanzi, *Cremona 1560-1570: novità sui Campi*, in «Bollettino d'Arte», 83, 1994, pp. 55-64.

TANZI 1996a

M. Tanzi, *Cremona, ultimo quarto del Cinquecento: frammenti «minori» per un tentativo di ricostruzione*, in «Artes», 4, 1996, pp. 37-43.

TANZI 1996b

M. Tanzi, *Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese*, in «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XLV, 1996, pp. 159-172.

TANZI 1996c

M. Tanzi, recensione di *Kresby z Cremony 1500-1580, Umění renesance a manyrismu v lombardkém městě, Praga, Galleria Nazionale, 20 settembre-12 novembre 1995*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 139-145.

TANZI 1997

M. Tanzi, *Nella Cremona dei lumi*, in *Le stanze dei Magio. L'appartamento meridionale di Palazzo Affaitati*, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Linograf, 1997, pp. 11-18.

TANZI 1998a

M. Tanzi, *Dal Rinascimento alla Maniera*, in *Le Chiese di Cremona*, a cura di G.B. Magnoli, Cremona, Fondazione Arvedi, 1998, pp. 132-138.

TANZI 1998b

M. Tanzi, *Lungo la Paullese I (Cremona 1997: epilogo di una civiltà artistica)*, in B. Agosti, G. Agosti, C. B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 97-123.

TANZI 1999a

M. Tanzi, *Casalmaggiore primo amore* [1999], in *La Zenobia di don Álvaro*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 129-160.

TANZI 1999b

M. Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999.

TANZI 2001

M. Tanzi, *Il capolavoro rudolfino di Paolo Piazza*, in «Prospettiva», 103/104, 2001, pp. 151-158.

TANZI 2004a

M. Tanzi, *I Campi*, Milano, 5 Continents, 2004.

TANZI 2004b

M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in «Prospettiva», 113/114, 2004, pp. 117-161.

TANZI 2005

M. Tanzi, *Misto-Cremona, I*, in «Kronos», 9, 2005, pp. 115-156.

TANZI 2006

M. Tanzi, *Malosso per Giambattista Marino*, in «Kronos», 10, 2006, pp. 123-132.

TANZI 2008

M. Tanzi, *Un «San Girolamo» di Antonio Campi*, Milano, Altomani & Sons, 2008.

TANZI 2009a

M. Tanzi, *Gli angeli da Cerri*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. D. Galante Garrone, A. Quazza, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2009, pp. 186-187.

TANZI 2009b

M. Tanzi, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva», 134-135, 2009, pp. 25-51.

TANZI 2013

M. Tanzi, *Un «Cristo nell'orto» di Antonio Campi*, in «Kronos», 15, 2013, pp. 219-224.

TANZI 2015

B. Tanzi, *Colombino Rapari. Arti figurative e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*, Cremona, Edizioni Delmiglio, 2015.

TANZI 2016a

M. Tanzi, *Gli sposi bergamaschi*, Cremona, Marco Tanzi, 2016.

TANZI 2016b

M. Tanzi, *Introduzione*, in *Selezione di Antichi Maestri*, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Delmiglio, 2016, pp. 3-25.

TANZI 2017a

B. Tanzi, *Sofonisba sotto l'ala di Colombino*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari, A. Agresti, Roma, etgraphiae, 2017, pp. 73-79.

TANZI 2017b

M. Tanzi, *Antonio Campi: il Ritratto di prelato n. 182 della Galleria Spada*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari, A. Agresti, Roma, etgraphiae, 2017, pp. 81-87.

TANZI 2018

M. Tanzi, *Gli amori milanesi di Camillo Boccaccino*, in *Attorno agli amori. Camillo Boccaccino sacro e profano*, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, E. Daffra, Milano, Skira, pp. 31-81.

TANZI, BELLINGERI 1997

M. Tanzi, L. Bellingeri, *Due novità per il catalogo di Giulio Campi*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 49-64.

TELLINI PERINA 1998

C. Tellini Perina, *La pittura a Mantova nell'età di Vincenzo*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Verona, Cariverona, 1998, pp. 176-207.

TELLINI PERINA 2004

C. Tellini Perina, *I Campi e il loro lascito*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte*, Cremona, «Annuario dell'Associazione degli ex alunni del Liceo-Ginnasio "D. Manin"», 2004, pp. 95-100.

TELLINI PERINA 2005

C. Tellini Perina, *La committenza privata all'ombra dei Gonzaga*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, Verona, Fondazione Cariverona, 2005, pp. 84-110.

TEMPESTINI 1979

A. Tempestini, s.v. *Cattapane, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1979, pp. 512-513.

TESSADORI 2017

E. Tessadori, *Per il Sojaro a Vigevano*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 55-57.

TESTORI 1985

G. Testori, *Introduzione*, in *Disegni lombardi dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Milano, Edizioni Inaz-Paghe, 1985, pp. s.n.

The achievement 1985

The achievement of a connoisseur. Philip Pouncey. Italian Old Master Drawings, catalogo della mostra, a cura di J. Stock, D. Scrase, Cambridge, Fitzwilliam Museum Cambridge, 1985.

The Illustrated Bartsch 1979

The Illustrated Bartsch. Italian artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau, 33, I-II, a cura di H. Zerner, New York, Abaris Books, 1979.

The Illustrated Bartsch 1983

The Illustrated Bartsch. Italian Chiaroscuro woodcuts, 48, a cura di C. Karpinski, New York, Abaris Books, 1983.

The Illustrated Bartsch 1985

The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century, 28, a cura di S. Boorsch, J. Spike, New York, Abaris Books, 1985.

The Illustrated Bartsch 1995a

The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century, 28. *Commentary*, a cura di M. Cirillo Archer, New York, Abaris Books, 1995.

The Illustrated Bartsch 1995b

The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Agostino Carracci, 39. *Commentary*, I, a cura di B. Bohn, New York, Abaris Books, 1995.

The Illustrated Bartsch 1996

The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci, 39. *Commentary*, II, a cura di B. Bohn, New York, Abaris Books, 1996.

The Travel Diaries 1855-1858

The Travel Diaries of Otto Mündler [1855-1858], a cura di C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», LI, 1985, pp. 71-254.

TIETZE-CONRAT 1939

E. Tietze-Conrat, *A master drawing by Antonio Campi*, in «Art in America», 27, 1939, pp. 160-163.

TIETZE-CONRAT 1954

E. Tietze-Conrat, *Notes on portraits from Campi's "Cremona fedelissima"*, in «Raccolta Vinciana», 17, 1954, pp. 251-260.

TIETZE, TIETZE-CONRAT 1942

H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *On several drawings erroneously attributed to Titian*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXII, 1942, pp. 115-121.

TIRABOSCHI 1815

G.C. Tiraboschi, *La famiglia Picenardi ossia Notizie storiche intorno alla medesima*, Cremona, presso Giuseppe Feraboli, 1815.

TOMIATO 2011

M. Tomiato, *Collezioni e collezionisti a Torino nell'Ottocento*, in *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, a cura di G. Romano,

Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, pp. 173-176, 193-210.

TOMORY 1976

P. Tomory, *Catalogue of the Italian paintings before 1800*, Sarasota, The John & Mable Ringling Museum of Art, 1976.

TORDELLA 1998

P.G. Tordella, *Giovan Battista Bertani. Miti classici e rivisitazioni giuliesche in disegni per committenze ducali mantovane*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42, 1998, pp. 311-357.

TORRE 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674.

TORRE 1714

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Per gl'Agnelli Cult. & Stamp., 1714.

TOSINI 2008

P. Tosini, *Girolamo Muziano 1532-1592. Dalla maniera alla Natura*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2008.

TURNER 1994

N. Turner, *The Study of Italian Drawings. The contribution of Philip Pouncey*, catalogo della mostra, London, British Museum Press, 1994.

VAIRANI 1796

T.A. Vairani, *Inscriptiones cremonenses universae. Pars I. Inscriptiones Urbis*, Cremona, Laurentius Manini, 1796.

VALERIO 1970-1971

A.P. Valerio, *Annibale Fontana*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1970-1971 (relatrice A.M. Brizio).

VALSECCHI 1971

M. Valsecchi, *Nuove giunte al Peterzano*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, Alfieri, 1971, pp. 172-183.

VALSERIATI 2016a

E. Valseriati, *I Deputati alle pubbliche fabbriche e gli architetti comunali (1538-*

1597), in *Brescia nel secondo Cinquecento: architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di Storia Bresciana», 4, 2016, pp. 93-126.

VALSERIATI 2016b

E. Valseriati, *Tra Venezia e l'impero. Dissenso e conflitto politico a Brescia nell'età di Carlo V*, Milano, Franco Angeli, 2016.

VANNUGLI 1989

A. Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989.

VASARI 1550 e 1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazione del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, I-VI, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987.

VENTURI 1957

F. Venturi, *Un amico di Beccaria e Verri: profilo di Giambattista Biffi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXI, 1957, pp. 37-76.

VERGA 1818

E. Verga, *La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte*, in «Archivio storico lombardo», 45, 1918, pp. 267-295.

VERMAGI 1773

C. Vermagi, *Osservazioni sulle pitture di Cremona*, in *Almanacco pittorico di cremona per l'Anno 1774. Colle Lunazioni, Feste di Precetto, Quarantore, Tariffa delle Monete, e tempo delle Fiere. In oltre coll'Arrivo, e Partenza delle Poste disteso con maggiore esattezza; ed in fine la serie Cronologica de' nostri Vescovi*, Cremona, dalla Società Tipografica, [1773], p.s.n.

VEY 1958

H. Vey, *A catalogue of the drawings by European masters in the Worcester Art Museum*, Worcester, published by the Trustees, 1958.

VIGANÒ 1897

R. Viganò, *Luoghi romiti: Piuro (Chiavenna)*, in «Emporium», v, 1897, pp. 470-475.

VILLATA 2010

E. Villata, *La tela dell'"Assunta al Bigorio": precisazioni e meditazioni sulle opere del convento ticinese*, in «Arte & storia», 47, 2010, pp. 58-64.

VILLATA 2016

E. Villata, *Minimalismo della "terribilità". I disegni del Pordenone in Ambrosiana*, catalogo della mostra, Roma, Bulzoni editore, 2016.

Ville 1983

Ville della provincia di Bergamo, a cura di C. Perogalli, M.G. Sandri, V. Zanella, Milano, Rusconi Immagini, 1983.

Vincenzo 2000

Vincenzo Campi. Scene dal quotidiano, catalogo della mostra, a cura di F. Paliaga, Milano, Skira, 2000.

Vincenzo 2003

Vincenzo Foppa, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano, Skira, 2003.

VINCO

M. Vinco, *Francesco Badile: un nome e due biografie per il Maestro di San Giorgio di Valpolicella*, in «Annuario Storico della Valpolicella», 2013-2014, pp. 91-100.

VISIOLI 2009

M. Visioli, *Giambattista Biffi: collezionismo ed erudizione artistica a Cremona alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti. Atti del Convegno. Ferrara, 9-11 novembre 2006*, a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 381-404.

VISIOLI 2010

M. Visioli, «*Quasi un vivo simulacro della Patria nostra*»: la pianta di Cremona di Antonio Campi, 1582-1583, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folini, 2010, pp. 253-276.

Visions 1968

Visions & Revisions, catalogo della mostra, Providence (Rhode Island), Museum of Art, 1968.

Vita 1985

Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento. Mostra di documenti e arredi sacri, catalogo della mostra, Cremona, Tip. Padana, 1985

VOLPATO 2012

G. Volpato, *Acque e colori negli scritti di Cristoforo Sorte*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, Pàtron Editore, 2012, pp. 501-530.

VOLTINI 1960

F. Voltini, *La chiesa di Santa Margherita in Cremona: breve guida*, Cremona, Soc. Tip. Editrice "Cremona nuova", 1960.

VOLTINI 1981

F. Voltini, *La chiesa di San Sigismondo in Cremona*, Cremona, Camera di commercio industria artigianato agricoltura, 1981.

VOLTINI 1989

F. Voltini, *Le opere e i giorni della Cattedrale*, in *Cremona. La Cattedrale*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi Editore, 1989, pp. 9-65.

WARD NEILSON 2000

N. Ward Neilson, recensione di *Disegni Cremonesi del Cinquecento*, in «Master Drawings», 38, 2000, pp. 470-471.

WARDROPPER 1983

I. Wardropper, *Le voyage italien de Primate en 1550*, in, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1981-1983, pp. 27-31.

WEIGEL 1850

R. Weigel, *Kunstskatalog*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1850.

ZAIST 1774

G.B. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, a cura di

A.M. Panni, I-II, Cremona, nella Stamperia di Pietro Ricchini, 1774.

ZAMBELLI 1963

P. Zambelli, s.v. *Baldini, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1963, pp. 481-482.

ZAMBONI 1778

B. Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia, per Pietro Vescovi, 1778.

ZAMBONI 1974a

S. Zamboni, s.v. *Campi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1974, pp. 500-503.

ZAMBONI 1974b

S. Zamboni, s.v. *Campi, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1974, pp. 506-509.

ZAMBONI 1974c

S. Zamboni, s.v. *Campi, Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1974, pp. 510-512.

ZAMBONI 1974d

S. Zamboni, s.v. *Campi, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1974, pp. 512-515.

ZAMBONI 1974e

S. Zamboni, s.v. *Campi, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1974, pp. 527-530.

ZAMPERINI 2012

A. Zamperini, *Tra i Badile e i Brusasorci: Cristoforo Sorte, i richiedenti veronesi e le*

botteghe degli amici, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, Pàtron Editore, 2012, pp. 413-441.

ZANI 1817-1822

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti. Parte seconda*, I-IX, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1817-1822.

ZANI 1817-1824

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti. Parte prima*, I-XIX, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1817-1824.

ZERI 1953

F. Zeri, *Bernardino Campi: una «Crocefissione»* [1953], in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino, Allemandi, 1994, pp. 101-103.

ZERNER 1969

H. Zerner, *L'École de Fontainebleau: Gravures*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969

ZLATOHLÁVEK 2014

M. Zlatohlávek, *An unknown drawing by Antonio Campi for a vanished fresco in the cathedral in Lodi*, in «Ars linearis», 4, 2014, pp. 127-130.

ZORZI 1953

G. Zorzi, *Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574*, in «Arte veneta», 7, 1953, pp. 123-151.

ZUCCARI 1605

F. Zuccari, *Lettera a principi, et signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura, scritta dal cavaglier Federico Zuccaro nell'Academia Insensata detto il Sonnacchioso, con un Lamento della Pittura, opera dell'istesso* [1605], in *Scritti d'arte*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961, pp. 103-129.

ABSTRACT

Il presente lavoro è dedicato alla figura di Antonio Campi (1522/1523-1587), pittore, scultore, architetto, cosmografo e storico cremonese, con particolare riferimento alla giovinezza dell'artista: gli anni più difficili da ricostruire nel percorso del pittore che, fino almeno al 1560, lavora nella bottega di famiglia, guidata dal fratello Giulio. Il primo capitolo tratteggia una panoramica della fortuna critica e collezionistica di Antonio, dalla menzione vasariana fino ai dibattiti novecenteschi. Il secondo capitolo affronta una ricostruzione storica e stilistica della giovinezza dell'artista. Dopo avere delineato un quadro di contesto per la Cremona in cui Antonio muove i primi passi, l'attenzione si focalizza su alcune imprese condotte dall'artista tra quinto e sesto decennio, spesso insieme al fratello. L'analisi del linguaggio del pittore e della sua evoluzione è tesa alla messa a punto di una verosimile cronologia della sua attività e alla comprensione dell'orizzonte culturale di Antonio, dominato dai riferimenti di Giulio Romano e Parmigianino. Particolare attenzione è dedicata al tema dell'utilizzo delle stampe, come strumento di lavoro e aggiornamento per l'artista. L'ultima sezione del capitolo affronta infine la produzione di Antonio Campi durante gli ultimi Cinquanta, attraverso i cantieri di Torre Pallavicina, Meda, Cadignano, San Sigismondo. L'artista amplia i propri riferimenti stilistici, guardando ai modelli di Fontainebleau e Roma. Approfondite riflessioni sono dedicate proprio al problema di un eventuale viaggio romano dell'artista. L'ultima parte della tesi è costituita da un ampio regesto che, con più di trecento voci, raduna tutte le notizie certe sulla vita dell'artista: i documenti, le fonti letterarie, le opere firmate. In appendice si pubblica la trascrizione della biografia inedita dedicata ad Antonio da Desiderio Arisi all'inizio del Settecento: una fonte preziosa per la ricostruzione del suo percorso.

My dissertation is an investigation on Antonio Campi, a Cremonese painter, sculptor, architect, cosmographer and historian, with a special focus on the artist's youth. Antonio's earlier years are the hardest to account for, since at least until 1560, the artist works in the family workshop, led by his brother Giulio. The first chapter sketches an overview of the reception of Campi's work among critics and collectors, from Vasari's reference to Antonio, to the 20th century debates. The second chapter proposes a historical and stylistic reconstruction of the artist's youth: after outlining the main features of the contextual background of Cremona at that time, I focus on the artist's works in the 40s and 50s, often realized with his brother. The analysis of Antonio's language, especially in its evolution, aims at formulating a convincing account of the timeline of Campi's works, as well as getting a better understanding of the artist's cultural environment, heavily influenced by Giulio Romano and Parmigianino. This thesis devotes a great deal of attention to the use of prints, which for Antonio represented not only work tools, but also a refresher device to keep up with the latest inventions and innovations. The last section of this chapter addresses Campi's production in the late 40s, ranging from Torre Pallavicina, Meda, Cadignano, San Sigismondo. Antonio broadens his stylistic references, by looking at Fontainebleau and Rome and I particularly address the question as to whether Campi did or did not visit Rome. The last part of this dissertation is a comprehensive chronological list of more than 300 document summaries which contains all the reliable data we have on the artist: documents, literary references, signed works. Finally, the Appendix consists in the transcription of the early 18th century unpublished biography of Antonio Campi by Desiderio Arisi: an important source for a reconstruction of the artist's life and work.

TAVOLE



Fig. 1. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari (?)*, Cremona, Sant'Ilario



Fig. 2. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo, Santa e donatore (?)*, ubicazione sconosciuta



Fig. 3. Giulio Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Domenico e Francesco* (pala Roncaroli), Roma, Palazzo Farnese



Fig. 4. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari (?)*, Cremona, Sant'Ilario



Fig. 5. Giulio Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Domenico e Francesco* (pala Roncaroli), Roma, Palazzo Farnese



Fig. 6. Parmigianino, *Madonna di Santa Margherita*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 7. Giulio Campi, *San Giorgio e la principessa*, Cremona, Sant'Agata



Fig. 8. Giulio Bonasone (da Parmigianino), *Circe*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 9. Giulio Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Domenico e Francesco (pala Roncaroli)*, Roma, Palazzo Farnese



Fig. 10. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari (?)*, Cremona, Sant'Ilario



Fig. 11. Camillo Boccaccino, *Madonna con il Bambino e i Santi Michele arcangelo e Vincenzo Ferrer*, Cremona, Pinacoteca civica Ala Ponzzone



Fig. 12. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari* (?), Cremona, Sant'Ilario



Fig. 13. Bernardino Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Francesco e Benedetto* (pala Coldioli), Cremona, Pinacoteca civica Ala Ponzzone



Fig. 14. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari* (?), Cremona, Sant'Ilario



Fig. 15. Monogrammist NDB (da Parmigianino), *Madonna con il Bambino e Santi*, Vienna, Albertina Grafische Sammlung



Fig. 16. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari* (?), Cremona, Sant'Ilario



Fig. 17. Giulio Bonasone (da Parmigianino), *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Bernardino da Feltre*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings

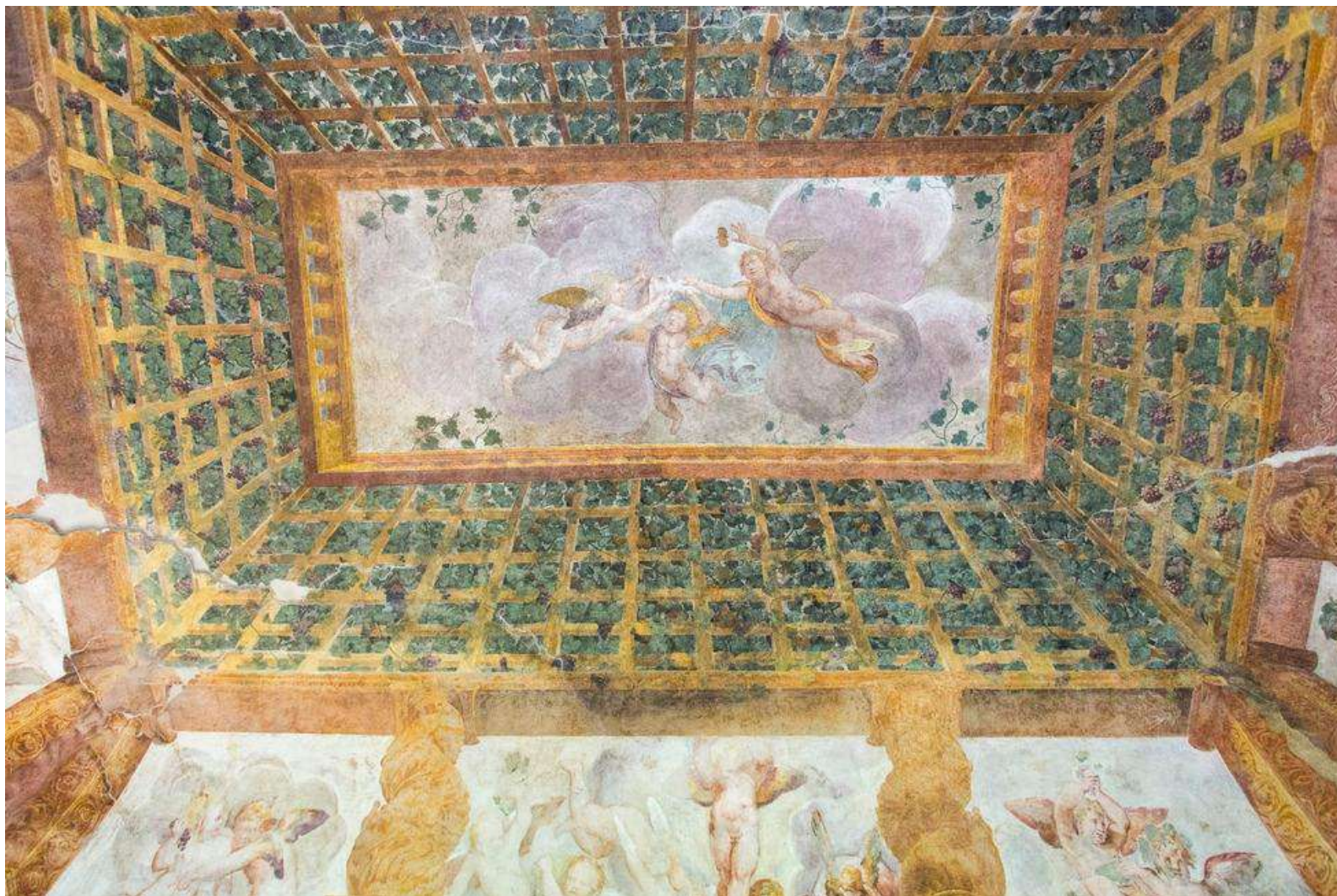


Fig. 18. Cristoforo Sorte, Giulio Campi e collaboratori (?), *Volta della sala della Rustica*, particolare, Mantova, Palazzo Ducale, Rustica



Fig. 19. Cristoforo Sorte e Giulio Campi (?), *Volta della sala della Rustica*, particolare, Mantova, Palazzo Ducale, Rustica



Fig. 20. Giulio Campi (?), *Volta della sala della Rustica*, particolare, Mantova, Palazzo Ducale, Rustica

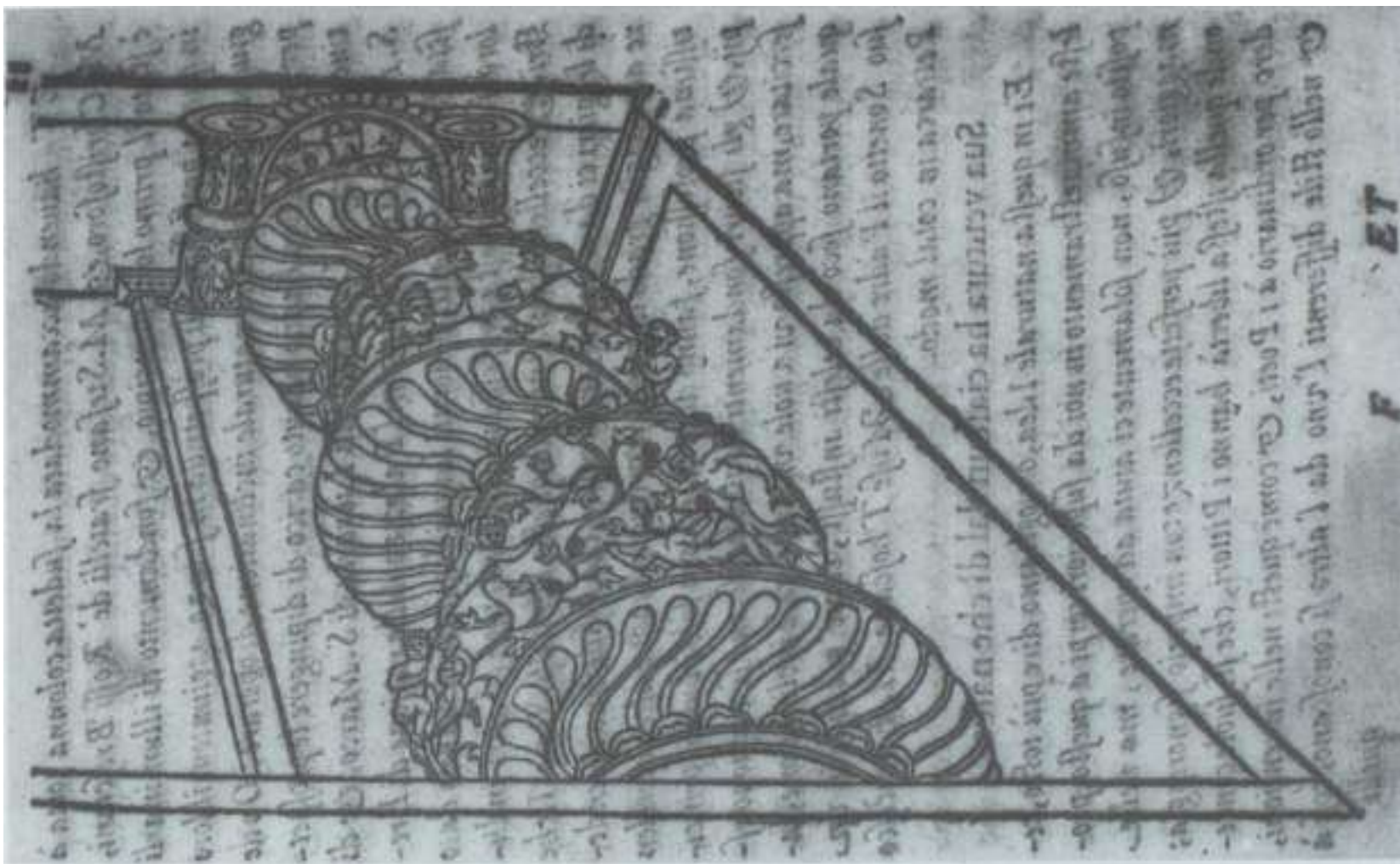


Fig. 21. *Colonna tortile decorata con putti e racemi vegetali*, in C. Sorte, *Osservazioni nella pittura* (Venezia, appresso Gio. Ant. Rampazetto, 1594)

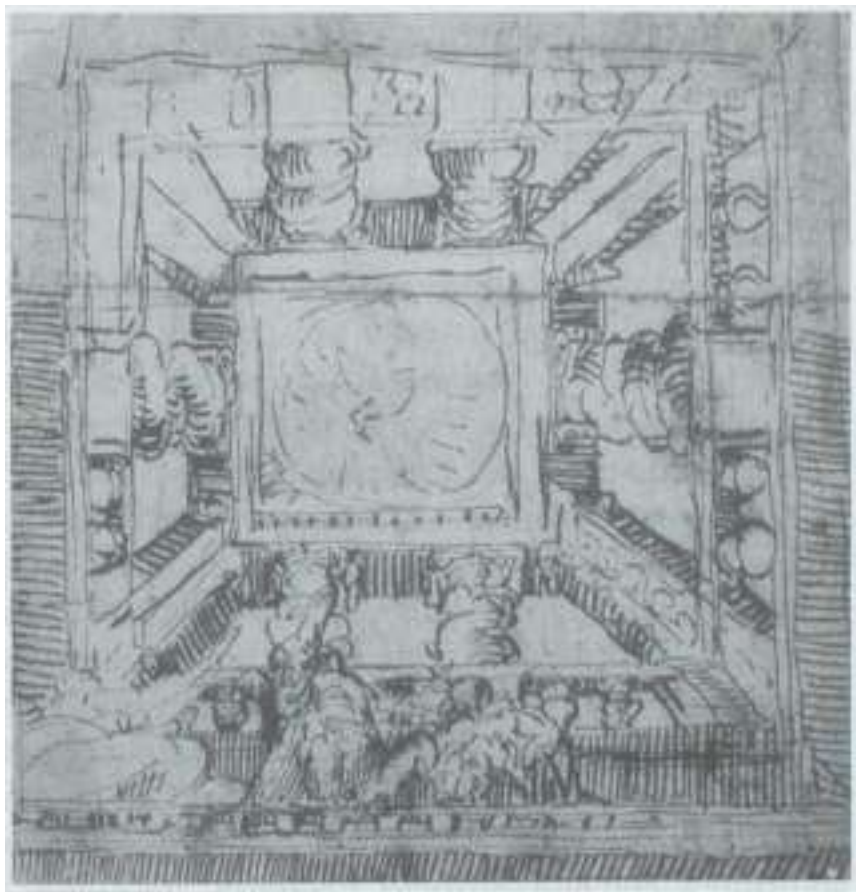


Fig. 22. Giulio Campi, *Studio per una Pentecoste*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 23. Giulio Campi, *Pentecoste*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 24. Antonio Campi, *Elia sul carro di fuoco*,
Cremona, San Pietro al Po, sagrestia



Fig. 25. Giulio Campi, *Profeta David* (per San Sigismondo), Vienna, Albertina Grafische Sammlung



Fig. 26. Giulio Bonasone (da Giulio Romano), *Venere e Amore ricevono ghirlande*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 27. Giulio Campi, *Giustizia*, Parigi, Bibliothèque Nationale



Fig. 28. Giulio Campi, *Prudenza*, Parigi, Bibliothèque Nationale



Fig. 29. Da Giulio Campi (?), *Progetto di arco trionfale*, Parigi, Bibliothèque Nationale



Fig. 30. Giulio Campi, *Giustizia*, Parigi, Bibliothèque Nationale



Fig. 31. Giulio Campi, *Figura femminile incatenata*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 32. Giulio Campi, *Figura maschile incatenata*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 33. Giulio Campi, *Figura incatenate e trofeo di armi*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 34. Giulio Campi, *Semina* (?), Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 35. Giulio Campi, *Tosatura delle pecore* (?), Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 36. Giulio Campi, *Raffigurazione allegorica della città di Piacenza*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 37. Giulio Campi, *Adorazione dei Magi* (per Santa Margherita), Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 38. Giulio Romano, *Modestia di Tiberio*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 39. Giulio Campi, *Trasfigurazione* (per Santa Margherita), Windsor, The Royal Collection



Fig. 40. Giulio Campi, *Resurrezione di Lazzaro* (per Santa Margherita), Windsor, The Royal Collection

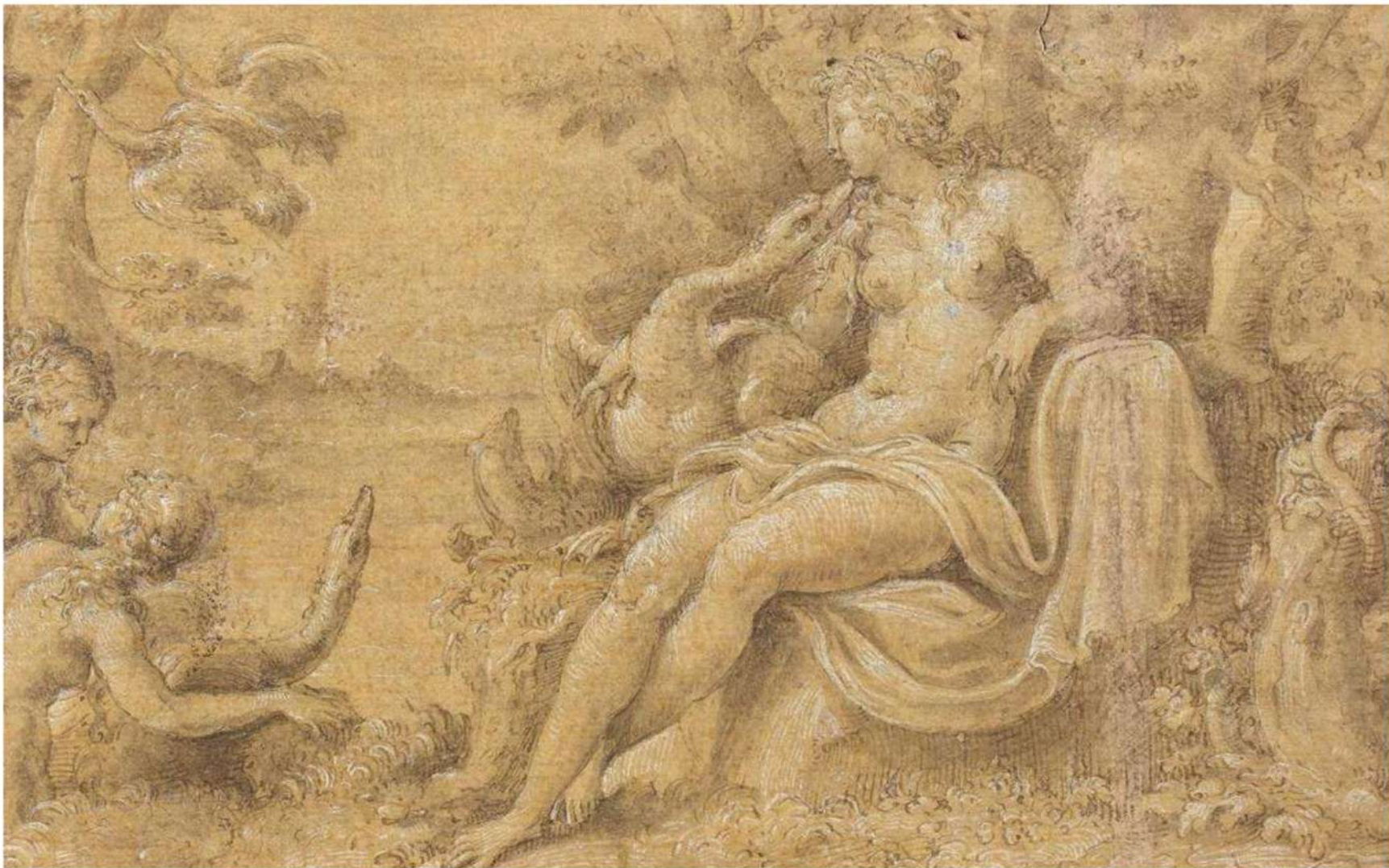


Fig. 41. Giulio Campi, *Giove e Leda* (per Palazzo Aldegatti a Mantova), ubicazione ignota



Fig. 42. Giulio Campi, *Giove e Astrea* (per Palazzo Aldegatti a Mantova), New York, Metropolitan Museum

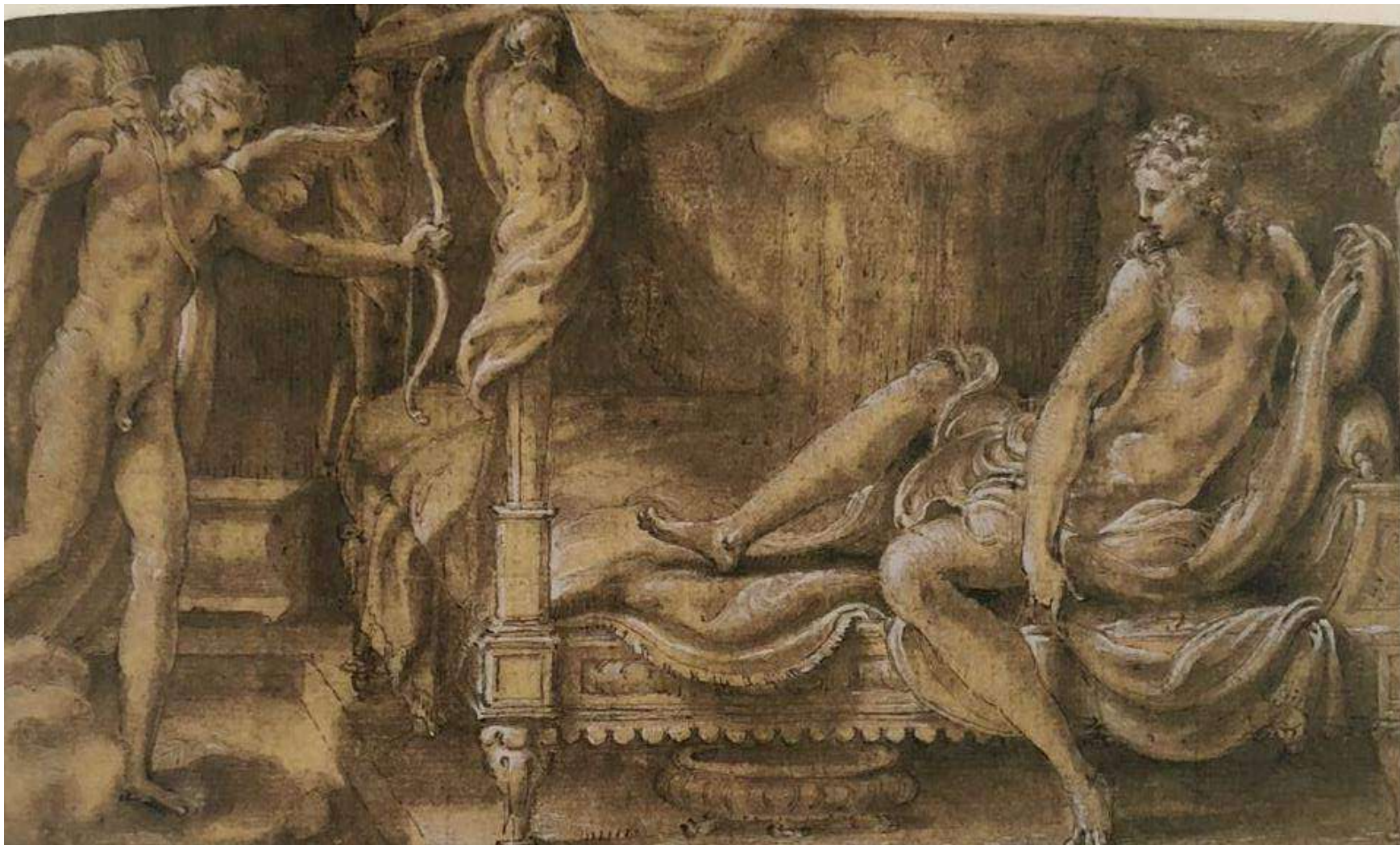


Fig. 43. Giulio Campi, *Giove e Danae* (per Palazzo Aldegatti a Mantova), Ginevra, collezione Jean Bonna



Fig. 44. Antonio Campi, *Giona e la balena*, Cremona, Sante Margherita e Pelagia



Fig. 45. Domenico Sicco (da Giulio Romano), *Giona e la balena*, Cremona, Sigismondo



Fig. 46. Giulio Bonasone (da Giulio Romano), *Plutone agli inferi*, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 47. Antonio Campi, *Susanna e i vecchioni*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

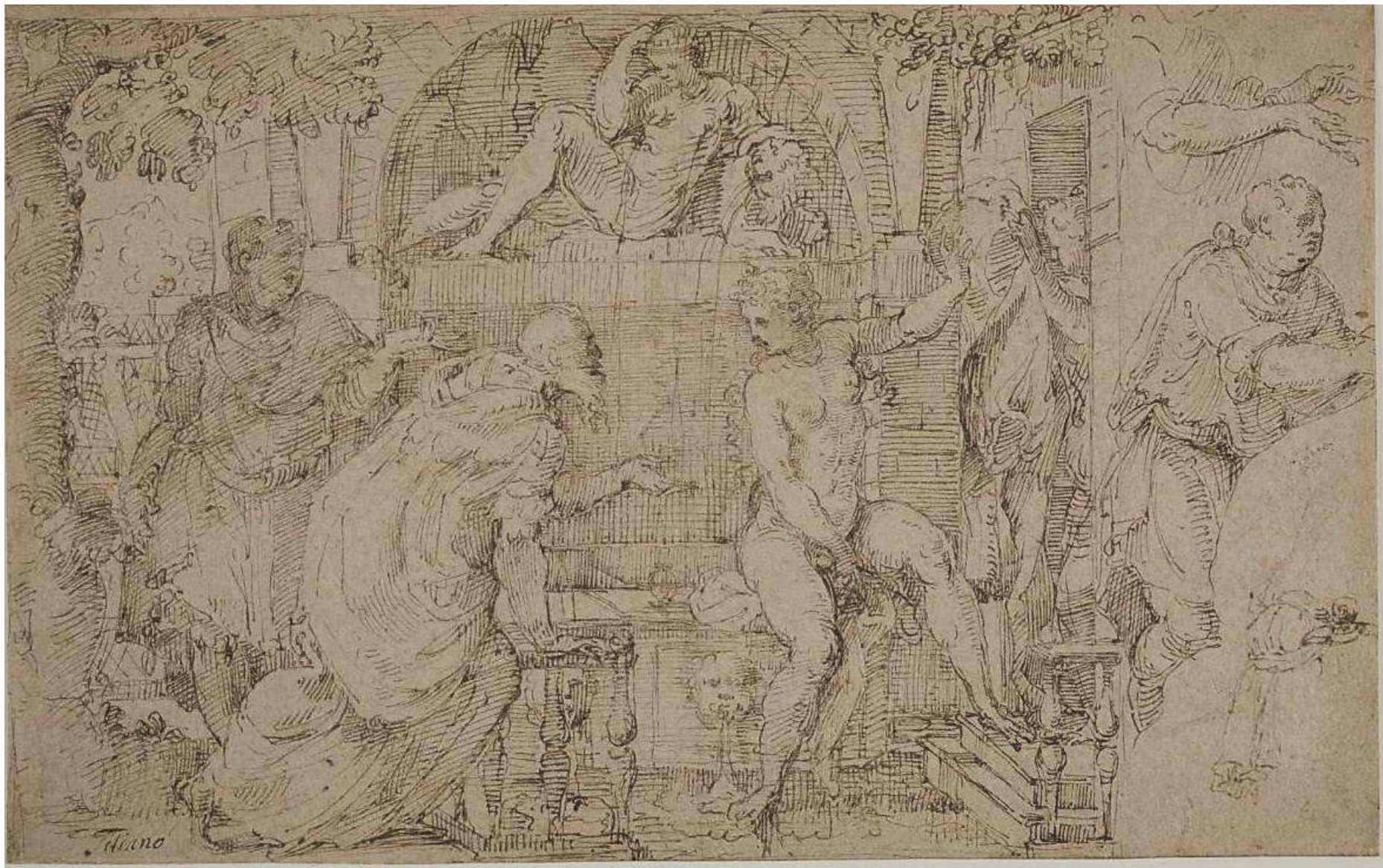


Fig. 48. Giulio Campi, *Susanna e i vecchioni*, Worcester, Worcester Art Museum



Fig. 49. Antonio Campi, *Giustizia di Traiano*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 50. Antonio Campi, *Esecuzione di Tito Manlio Torquato*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 51. Antonio Campi, *Esecuzione di Tito Manlio Torquato*, Oxford, Christ Church Picture Gallery



Fig. 52. Giulio Campi, *Suicidio di Caronda*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 53. Giulio Campi, *Elemosina di Filippo il macedone*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 54. Giulio Campi, *Giudizio di Salomone*, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Fig. 55. Giulio (e Antonio?) Campi, *Accecamento di Zaleuco*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 56. Giulio Campi, *Accecamento di Zaleuco*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 57. Giulio e Antonio Campi (?), *Tribunale di Cambise*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 58. Antonio Campi, *Giustizia di Traiano*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 59. Antonio Campi, *Susanna e i vecchioni*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 60. Antonio Campi, *Susanna e i vecchioni*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 61. Antonio Campi, *Sacra famiglia con le sante Agnese e Maddalena (?)*, particolare, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 62. Antonio Campi, *Andata al Calvario*, particolare, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 63. Antonio Campi, *Susanna e i vecchioni*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 64. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Girolamo e Giovanni Guidaldo Piperari (?)*, particolare, Cremona, Sant'Ilario



Fig. 66. Antonio Campi, *Raccolta della manna*, Cremona, Sante Margherita e Pelagia



Fig. 65. Antonio Campi, *Susanna e i vecchioni*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 67. Antonio Campi, *Raccolta della manna*, particolare, Cremona, Sante Margherita e Pelagia



Fig. 68. Antonio Campi, *Susanna e i Vecchioni*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 69. Antonio Campi, *Busto maschile e testa del cosiddetto Vitellio*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 70. Antonio Campi, *Testa del cosiddetto Vitellio*, Modena, Galleria Estense



Fig. 71. Antonio Campi (?), *Accecamento di Zaleuco*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 72. Antonio Campi, *Teste all'antica*, ubicazione ignota



Fig. 73. Antonio Campi, *Testa del Laocoonte*, Praga, Galleria Nazionale



Fig. 74. Antonio Campi, *Teste all'antica e tre figure*, Parigi Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 75. Giulio Campi, *Studi per il Tribunale di Cambise*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (*recto*)



Fig. 76. Giulio Campi, *Studi per il Tribunale di Cambise*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (*verso*)



Fig. 77. Giulio Campi, *Studi per l'Accecamento di Zaleuco e il Tribunale di Cambise*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (recto)



Fig. 78. Giulio Campi, *Studi per il Tribunale di Cambise*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (verso)



Fig. 79. Antonio Campi, *Teste all'antica e tre figure*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques (*recto*)



Fig. 80. Giulio o Antonio Campi, *Studi per il Suicidio di Caronda*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques (*verso*)



Fig. 81. Giulio Campi (?), *Sacrificio di Litra*, Bruxelles, collezione privata



Fig. 82. Giulio Campi (?), *Sacrificio di Litra*, Madrid, Museo Cerralbo



Fig. 83. Antonio Campi, *Giustizia di Traiano*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 84. Bottega di Giulio Romano, *Tre soldati a cavallo*, Marsiglia, Musée des beaux-arts di Marsiglia



Fig. 85. Giulio Campi, *Crocifissione*, particolare, collezione privata



Fig 86. Parmigianino, *San Giovanni Evangelista predica alla folla*, Parigi Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 87. Antonio Campi, *Giustizia di Traiano*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 88. Francesco Salviati, *Compianto*, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 89. Francesco Salviati, *Compianto*, particolare, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 90. Antonio Campi, *Giustizia di Traiano*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 91. Francesco Salviati, *Compianto*, particolare, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 92. Antonio Campi, *Giustizia di Traiano*, particolare, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

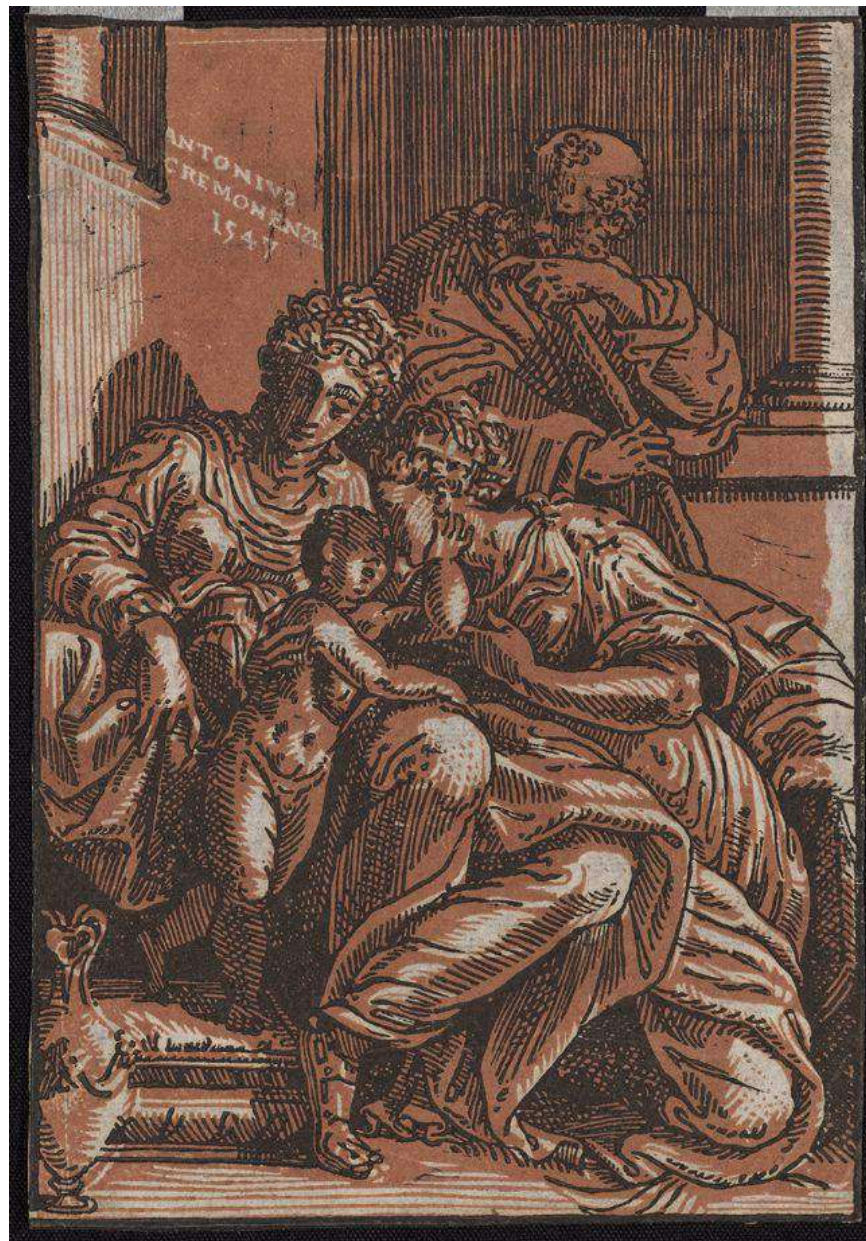


Fig. 93. Antonio Campi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, San Francisco, Fine Art Museums, Achenbach Foundation



Fig. 94. Antonio Campi, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 95. Antonio Campi, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 96. Nicola Vicentino, *Fuga di Clelia*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 97. Antonio Campi, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 98. Nicola Vicentino (da Camillo Boccaccino), *Madonna con il Bambino e Santi (pala di Santa Marta)*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 99. Antonio Campi, *Allegoria della Musica*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings

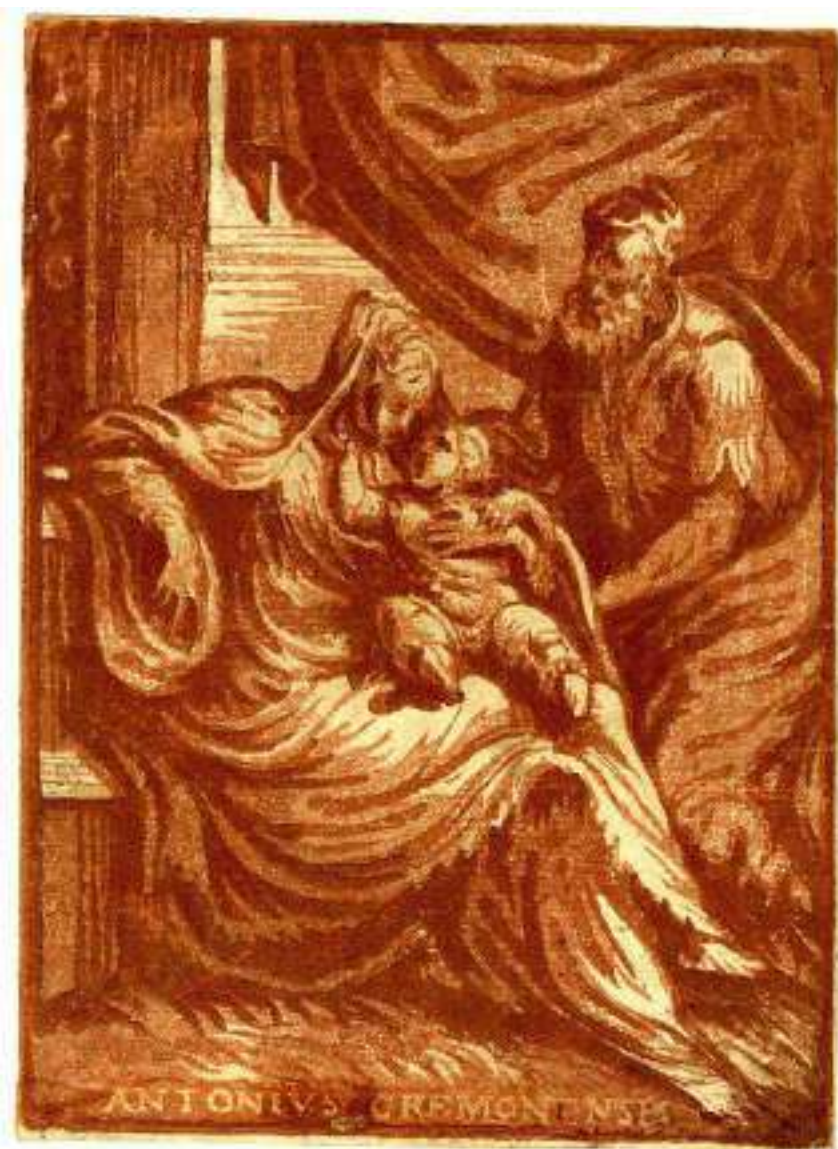


Fig. 100. Antonio Campi, *Sacra famiglia*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 101. Camillo Boccaccino, *Sacra famiglia*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 102. Camillo Boccaccino, *Sacra famiglia*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 103. Camillo Boccaccino, *Sacra famiglia*, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum



Fig. 104. Sofonisba Anguissola, *Sacra famiglia*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 105. Camillo Boccaccino, *Sacra famiglia*, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum



Fig. 106. Girolamo Bedoli, *Sacra famiglia e angeli*, Napoli, Accademia di Belle Arti



Fig. 107. Antonio Campi, *San Giovanni Battista*,
Londra, The British Museum, Department of Prints
and Drawings



Fig. 108. Parmigianino, *San Giovanni Battista*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings

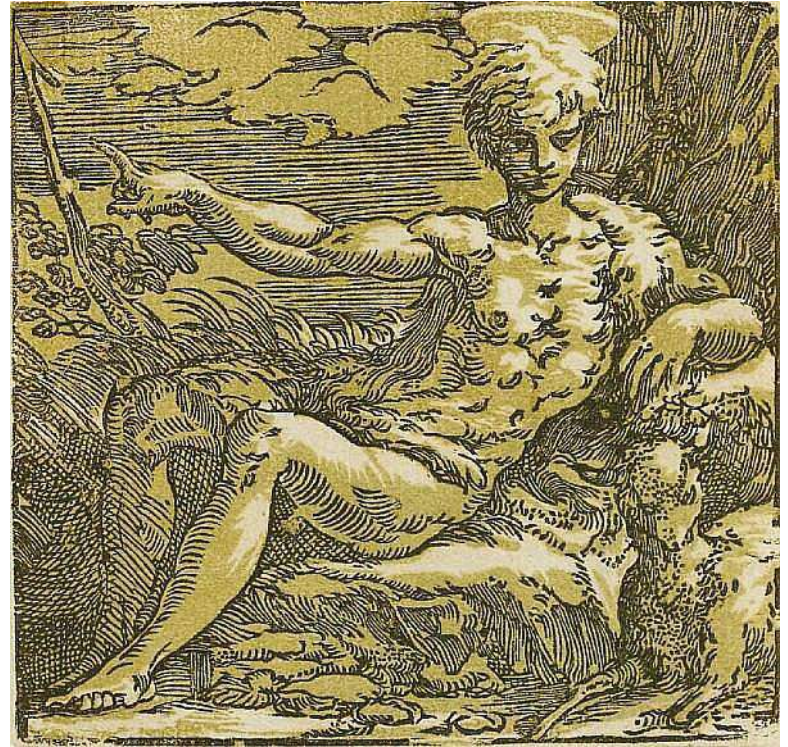


Fig. 109. Antonio da Trento (da Parmigianino), *San Giovanni Battista*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 110. Antonio Campi, *Giudizio di Salomone*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 111. Antonio Campi, *Giudizio di Salomone*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 112. Antonio Campi, *Giudizio di Salomone*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 113. Antonio Campi, *Giudizio di Salomone*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 114. Antonio Campi, *Giudizio di Salomone*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig 115. Parmigianino, *Diogene*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

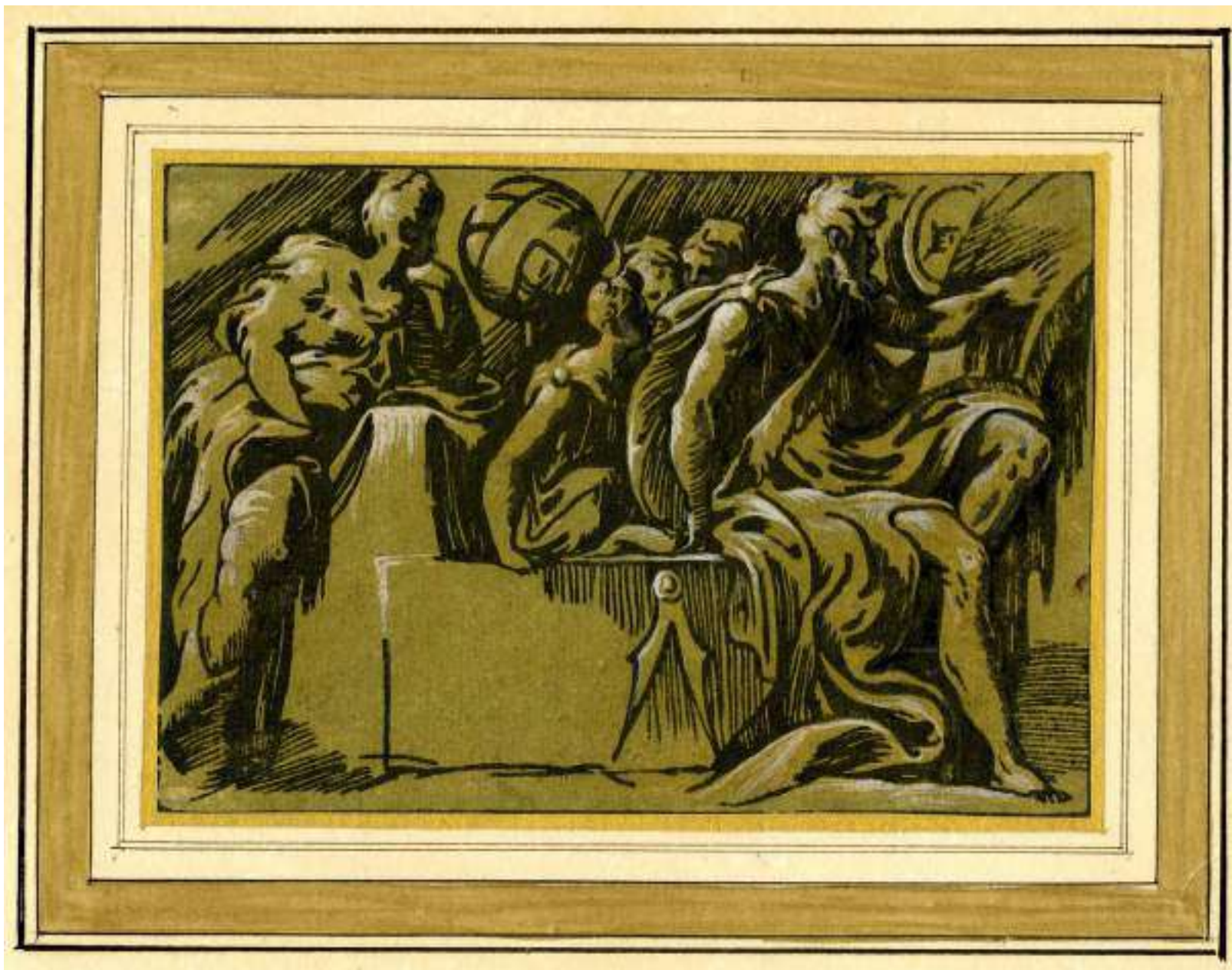


Fig. 116. Antonio da Trento (?; da Parmigianino), *Allegoria dell'Astronomia*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 117. Antonio Campi, *Muzio Scevola*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 118. Antonio Maria Zanetti (da Antonio Campi?), *Muzio Scevola*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 119. Antonio da Trento (?; da Parmigianino), *Muzio Scevola*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 120. Antonio Campi, *Studi per il Muzio Scevola (recto)*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Fig. 121. Giovanni Jacopo Caraglio (da Parmigianino), *Adorazione dei pastori*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 122. Antonio Campi, *Adorazione dei pastori*, ubicazione ignota (già collezione Costabili)



Fig. 123. Antonio Campi, *Adorazione dei pastori*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 124. Antonio Campi, *Adorazione dei pastori*, ubicazione ignota (già collezione Costabili)



Fig. 125. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino*, ubicazione ignota



Fig. 126. Parmigianino, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet



Fig. 127. Antonio Campi, *Studi per una Madonna con il Bambino e una Presentazione al Tempio* (?), Milano, Castello Sforzesco (*recto*)



Fig. 128. Antonio Campi, *Studi per un soldato* (?), Milano, Castello Sforzesco (*verso*)



Fig. 129. Antonio Campi, *Studi per una Madonna con il Bambino e una Presentazione al Tempio* (?), particolare, Milano, Castello Sforzesco



Fig. 130. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino*, ubicazione ignota



Fig. 131. Antonio Campi, *Studi per una Madonna con il Bambino e una Presentazione al Tempio (?)*, particolare, Milano, Castello Sforzesco



Fig. 132. Da Parmigianino, *Madonna del dente*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 133. Antonio Campi, *Studi per un soldato* (?), Milano, Castello Sforzesco



Fig. 134. Antonio Campi, *Fulminazione dei giganti*, particolare, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino



Fig. 135. Enea Vico (da Francesco Salviati), *Conversione di Saulo*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 136. Antonio Campi, *Nascita del Battista*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 137. Antonio Campi, *Predica del Battista*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 138. Antonio Campi, *Cristo in casa di Marta e Maddalena*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 139. Antonio Campi, *Estasi di Maddalena*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 140. Antonio Campi, *Nascita del Battista*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



Fig. 141. Antonio Campi, *Nascita del Battista*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 142. Antonio Campi, *Parnaso*, ubicazione ignota



Fig. 143. Antonio Campi, *Angeli*, particolare, Cremona, San Sigismondo



Fig. 144. Da Parmigianino, *Cupido*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 145. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Lugano-Ginevra-Zurigo, PKB Private Kredit Bank



Fig. 146. Antonio Campi, *Marie al sepolcro*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz

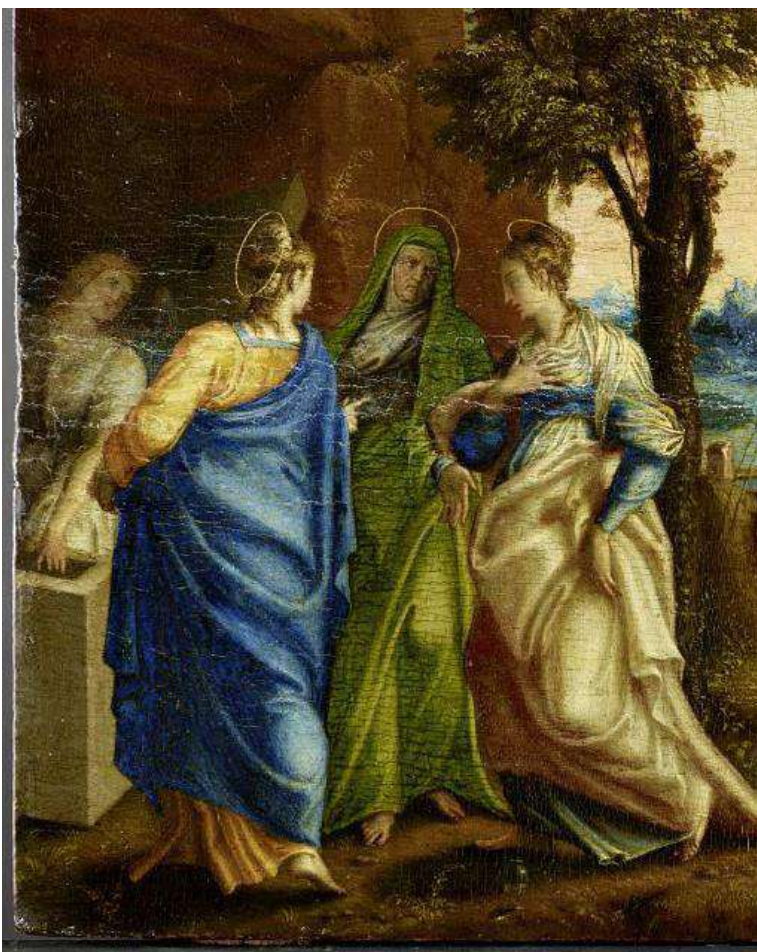


Fig. 147. Antonio Campi, *Marie al Sepolcro*,
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung
Preußischer Kulturbesitz



Fig. 148. Antonio Campi, *Marie al Sepolcro*,
Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 149. Antonio Campi, *Crocifissione e scene della Passione*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 150. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con i Santi Maria Maddalena, Apollonia, Giacomo, Giovannino e un angelo (Madonna della colomba)*, Cremona, San Pietro al Po



Fig. 151. Antonio Campi, *Studi per la Madonna della colomba*), ubicazione ignota



Fig. 152. Antonio Campi, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, particolare, Lugano-Ginevra-Zurigo, PKB Private Kredit Bank



Fig. 153. Antonio Campi, *Madonna della colomba*), particolare, Cremona, San Pietro al Po



Fig. 154. Antonio Campi, *Marie al sepolcro*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin—Stiftung Preußischer Kulturbesitz

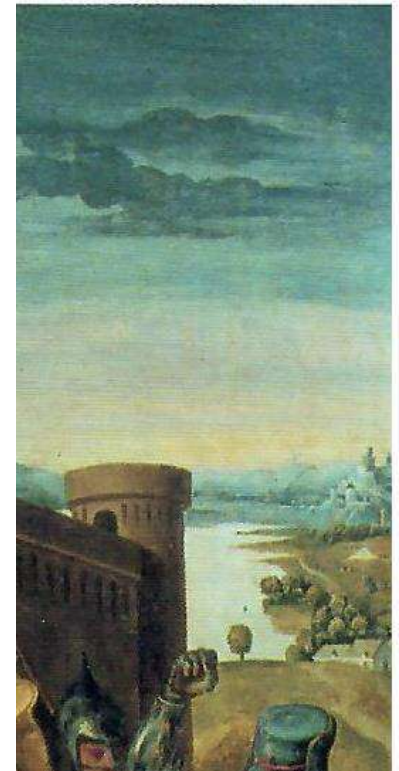


Fig. 155. Antonio Campi, *Andata al Calvario*, particolare, Torino, Galleria Sabauda

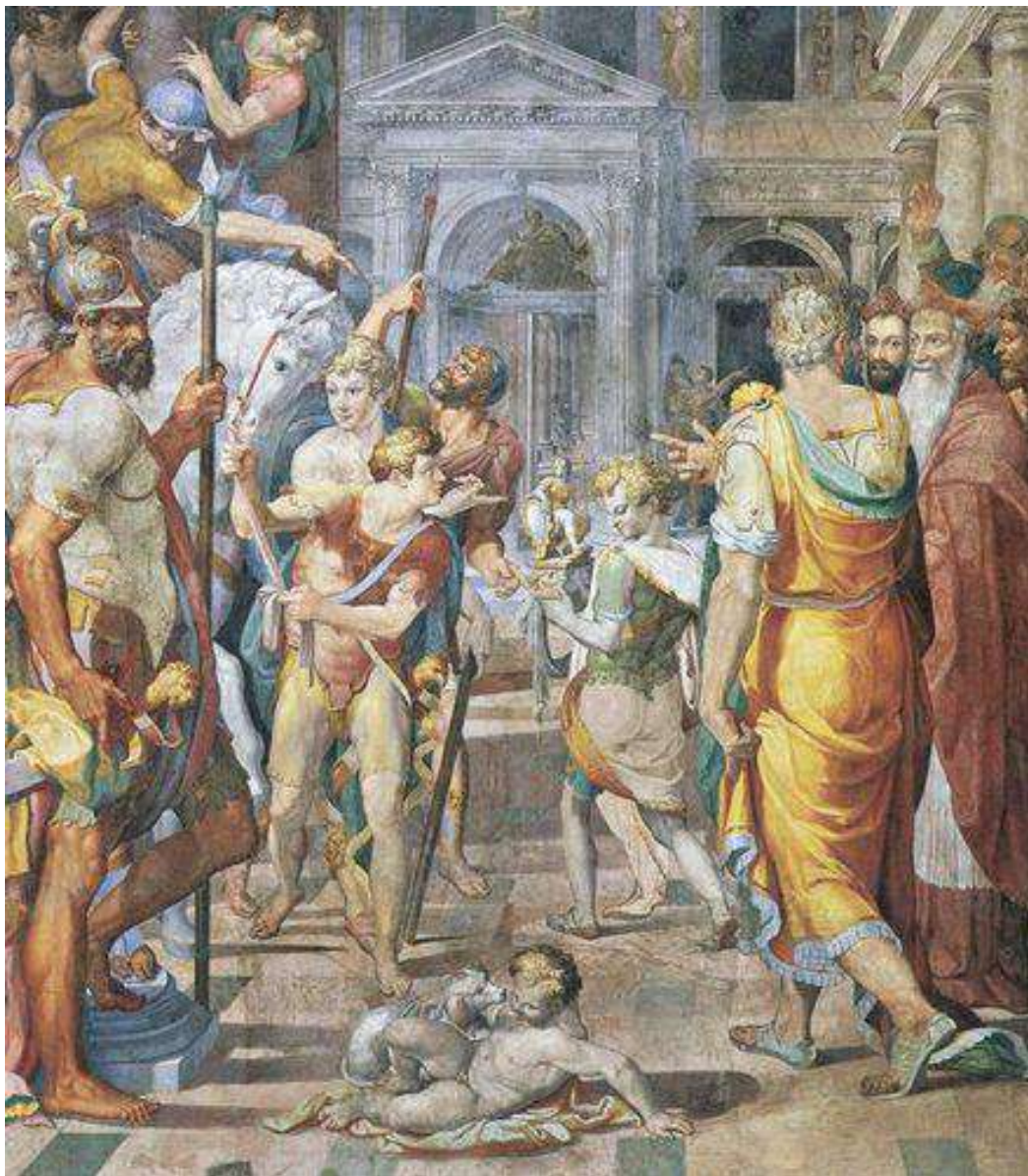


Fig. 156. Livio Agresti, *Ambasciatori di Eugenio III ricevuti da Pietro d'Aragona*, 1561, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala Regia



Fig. 157. Livio Agresti, *Soldato*, Vienna, Albertina Grafische Sammlung



Fig. 158. Giulio Campi, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Milano, San Paolo Converso



Fig. 159. Federico Barocci, *San Giuseppe* (per il Casino di Pio IV), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Fig. 160. Giulio Campi, *Santi Giacomo e Filippo*, Cremona, San Sigismondo



Fig. 161. Antonio Campi, *Apollo sul carro del Sole*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 162. Antonio Campi, *Studio per Apollo e per una lesena*, Praga, Galleria Nazionale



Fig. 163. Antonio Campi, *Apollo sul carro del Sole*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 164. Da Antonio Campi (?), *Apollo sul carro del Sole e Selene*, ubicazione ignota



Fig. 165. Antonio Campi, *Giove e Leda*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino



Fig. 166. Antonio Campi, *Giove e Danae*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 167. Antonio Campi, *Giove e Semele*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 168. Antonio Campi, *Giove ed Europa*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 169. Antonio Campi, *Giove e Leda*, particolare, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 170. Antonio Campi, *Giove e Leda*, Ginevra, collezione Jean Bonna



Fig. 171. Antonio Campi, *Putti*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 172. Antonio Campi, *Putti*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 173. Antonio Campi, *Decorazioni a grottesche*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 174. Antonio Campi, *Cornice decorata*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala inferiore



Fig. 175. Antonio Campi, *Giove e Semele*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 176. Antonio Campi, *Anfitrite e Nettuno e Nettuno sul carro* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 177. Antonio Campi, *Diana e Apollo e Scorticamento di Marsia* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 178. Antonio Campi, *Vulcano e Venere e Marte e Venere* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore

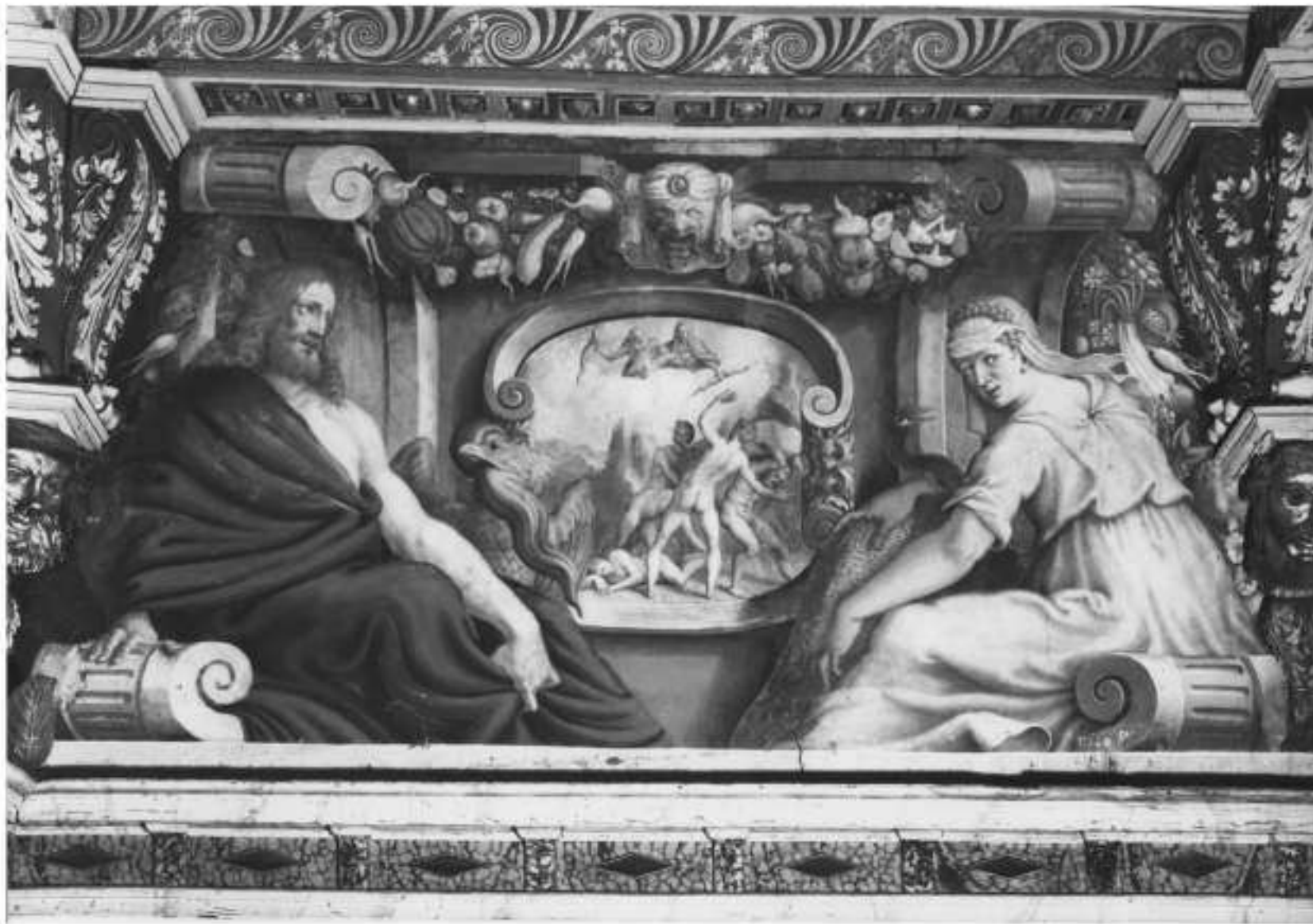


Fig. 179. Antonio Campi, *Giove e Giunone e Fulminazione dei giganti* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 180. Antonio Campi, *Anfitrite e Nettuno e Nettuno sul carro* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 181. Antonio Campi, *Saturno e Cerere e Scena di agricoltura* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore

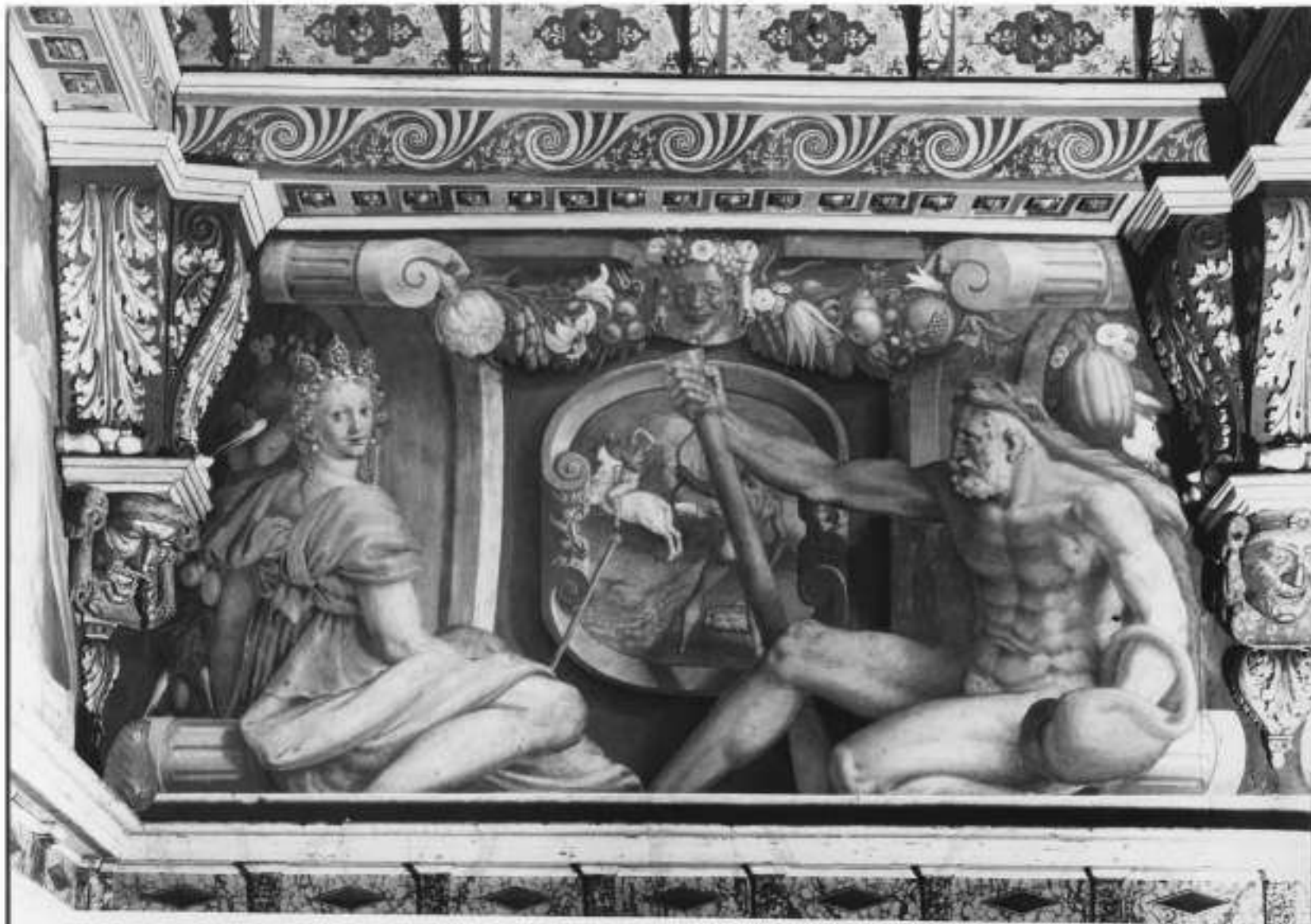


Fig. 182. Antonio Campi, *Deianira ed Eracle e Uccisione del centauro Nesso* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 183. Antonio Campi, *Proserpina e Plutone e Ratto di Proserpina* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 184. Antonio Campi, *Marte e Minerva e Zuffa di cavalieri* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore

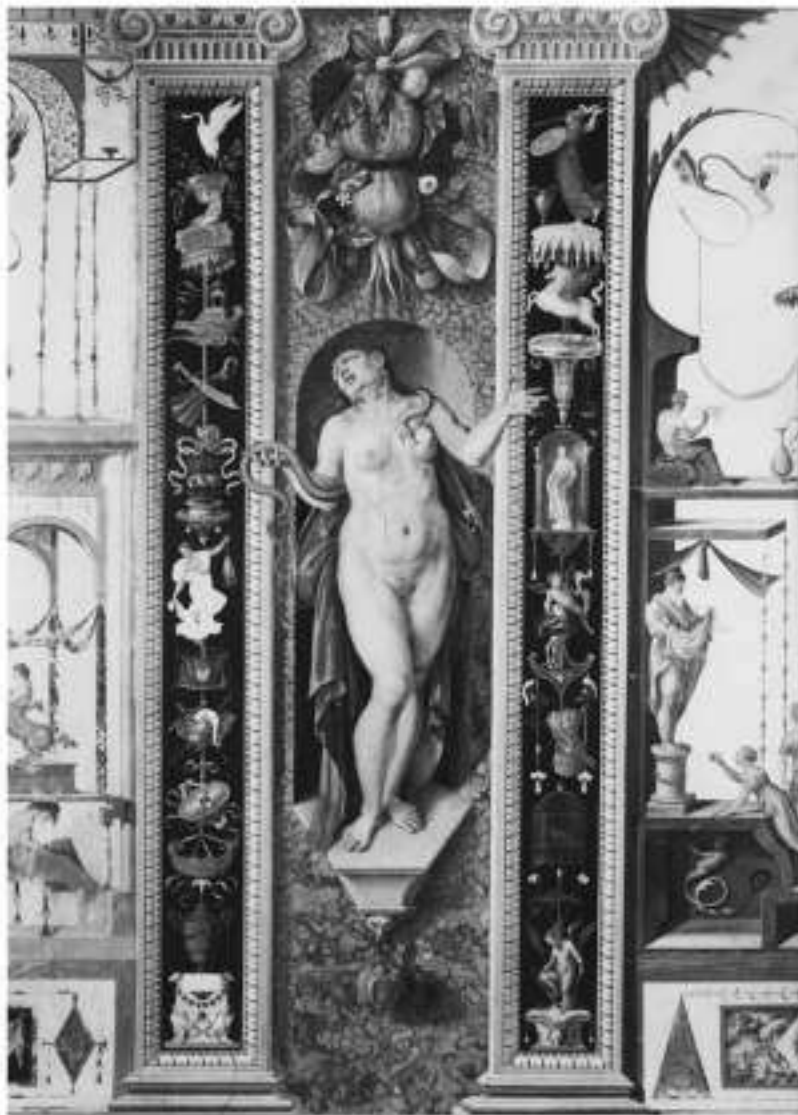


Fig. 185. Antonio Campi, *Cleopatra* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 186. Antonio Campi, *Festone vegetale* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 187. Antonio Campi, *Camino con satiri ed Eracle* (nel 1974), Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 188. Antonio Campi, *Parete di Lucrezia*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 189. Antonio Campi, *Parete di Lucrezia*, particolare, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 190. Antonio Campi (da Polidoro), *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro*, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 191. Giovanni Battista Galestruzzi (da Polidoro), *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (dalla facciata di Palazzo Milesi), Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 192. Antonio Campi, *Diana e Apollo e Scorticamento di Marsia* (nel 1974), particolare, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 193. Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 194. Pittore del 1795, *Parete di Cleopatra*, particolare, Torre Pallavicina, Palazzo Pallavicino, sala superiore



Fig. 195. Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Niccolò Jommelli*



Fig. 196. Antonio Campi, *Testa all'antica*, Praga, Galleria Nazionale (*recto*)

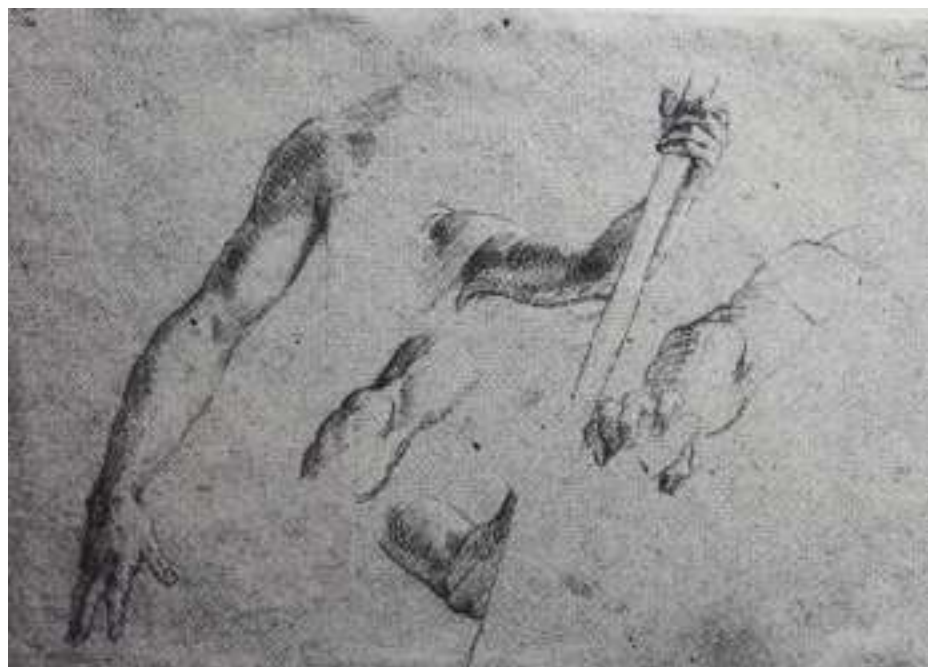


Fig. 197. Antonio Campi, *Studi di braccia*, Praga, Galleria Nazionale (*verso*)



Fig. 198. Antonio Campi, *San Pietro*, Segovia, Cattedrale



Fig. 199. Antonio Campi, *Cristo nell'orto*, ubicazione ignota (già Torre Pallavicina)



Fig. 200. Antonio Campi, *Cristo davanti a Caifa*, ubicazione ignota (già Torre Pallavicina)



Fig. 201. Antonio Campi,
Andata al Calvario, Torino,
Galleria Sabauda



Fig. 202. Antonio Campi,
Resurrezione, Torino, Galleria
Sabauda



Fig. 203. Antonio Campi, *Madonna con il Bambino e i Santi Vittore e Caterina, un Santo vescovo e i Santi Aymo e Raimondo (?)*, Meda, villa Antona Traversi



Fig. 204. Antonio Campi,
Marie, Meda, San Vittore



Fig. 205. Antonio Campi,
Cristo deposto, Meda, San Vittore



Fig. 206. Antonio Campi, *Marie*, Meda, San Vittore



Fig. 207. Antonio Campi, *Marie*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 208. Antonio Campi, *Schizzo per un Compianto*,
Teplice, Museo Regionale



Fig. 209. Antonio Campi, *Cristo deposto*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

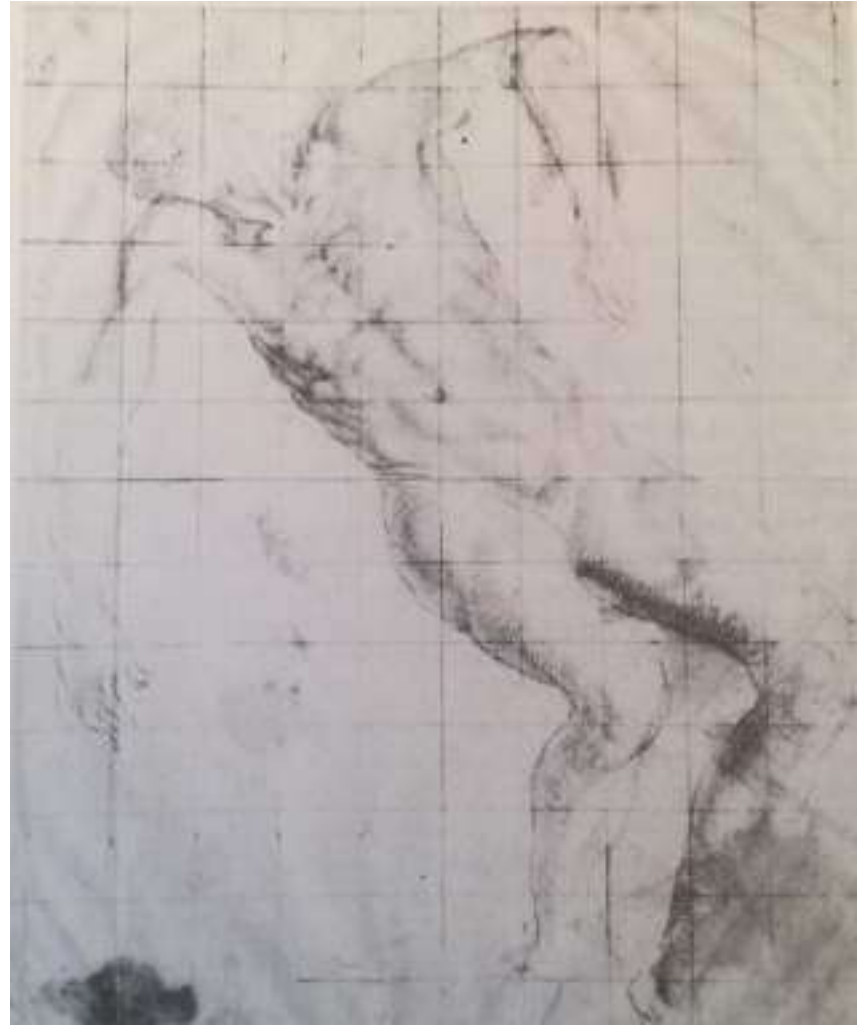


Fig. 210. Antonio Campi, *Cristo deposto*, Praga, Galleria Nazionale



Fig. 211. Antonio Campi, *Cristo deposto*,
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

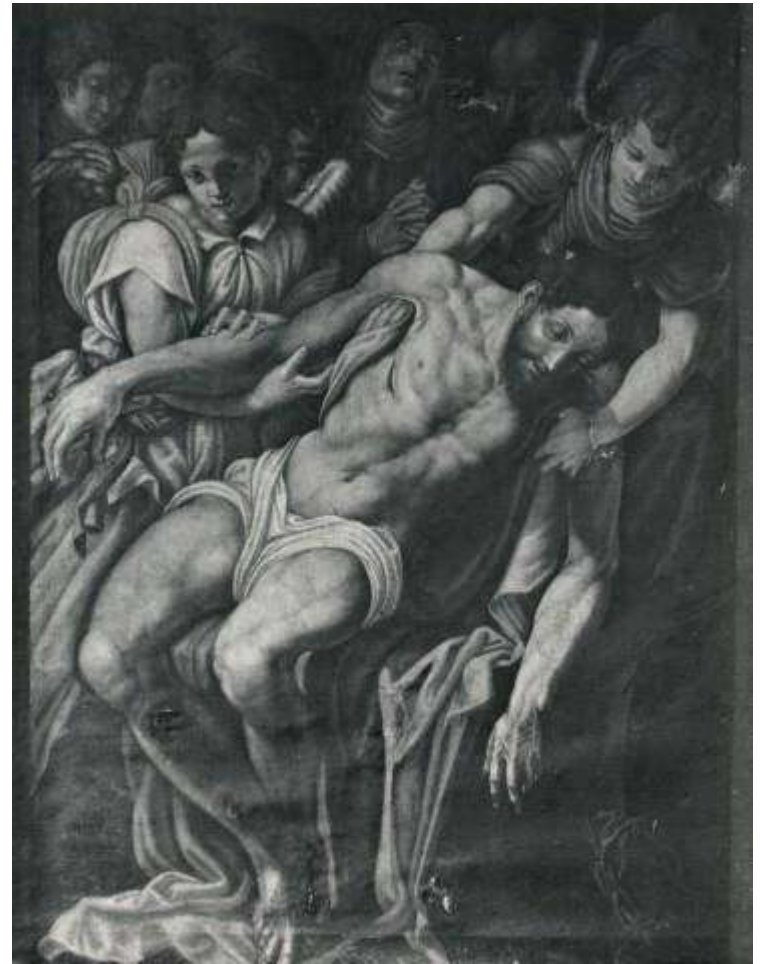


Fig. 212. Vincenzo Campi, *Pietà*, Bordolano,
Chiesa parrocchiale



Fig. 213. Antonio Campi, *Studio per Apollo e per una lesena*, Praga, Galleria Nazionale (recto)



Fig. 214. Antonio Campi, *Studio di torso e mano*, Praga, Galleria Nazionale (verso)



Fig. 215. Bottega Campi (?), *Prometeo* (?),
Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 216. Bottega Campi (?), *Pesca miracolosa* (?), Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 217. Bottega Campi (?), *Supplizio di Tantalos*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 218. Bottega Campi (?), *Rito di abbondanza* (?), Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 219. Bottega Campi (?), *Supplizio di Sisifo*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 220. Antonio Campi, *Volta della sala delle Parche*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 221. Antonio Campi, *Fede*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 222. Antonio Campi, *Speranza*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 223. Antonio Campi, *Uomo addormentato con angelo*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 224. Antonio Campi, *Uomo addormentato con angelo*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 225. Antonio Campi, *Carità*, particolare, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 226. Antonio Campi, *Parche*, Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 227. Pierre Milan (da Primaticcio ?), *Olimpo*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 228. Antonio Campi, *Parche*, particolare Cadignano, Palazzo Maggi



Fig. 229. Pierre Milan (da Primaticcio ?), *Olimpo*, particolare, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 230. Prospero Fontana, *Cerere*, Bologna, Palazzo Bocchi



Fig. 231. Pierre Milan (da Primaticcio ?), *Olimpo*, particolare, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 232. Pierre Milan (? da Rosso Fiorentino), *Ninfa di Fontainebleau*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings



Fig. 233. Antonio Campi,
Resurrezione di Cristo, Milano,
Santa Maria presso San Celso



Fig. 234. Antonio Campi, *San Girolamo*, Milano, Altomani & sons



Fig. 235. Antonio Campi, *Resurrezione di Cristo*, Milano, Santa Maria presso San Celso



Fig. 236. Taddeo Zuccari, *Resurrezione di Eutico* (per la cappella Frangipane), New York, Metropolitan Museum



Fig. 237. Antonio e Giulio Campi (?), *Battesimo di Paolo*, Milano, San Paolo Converso



Fig. 238. Antonio Campi, *Resurrezione di Patroclo*, Milano, San Paolo Converso



Fig. 239. Antonio e Giulio Campi (?), *Battesimo di Paolo*, Milano, San Paolo Converso



Fig. 240. Taddeo Zuccari, *Resurrezione di Eutico* (per la cappella Frangipane), New York, Metropolitan Museum



Fig. 241. Giovanni Antonio Sacchi, *Compianto*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings (*recto*)



Fig. 242. Giovanni Antonio Sacchi e Antonio Campi (?), *Figura in piedi e corpo in scorcio*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings (*verso*)

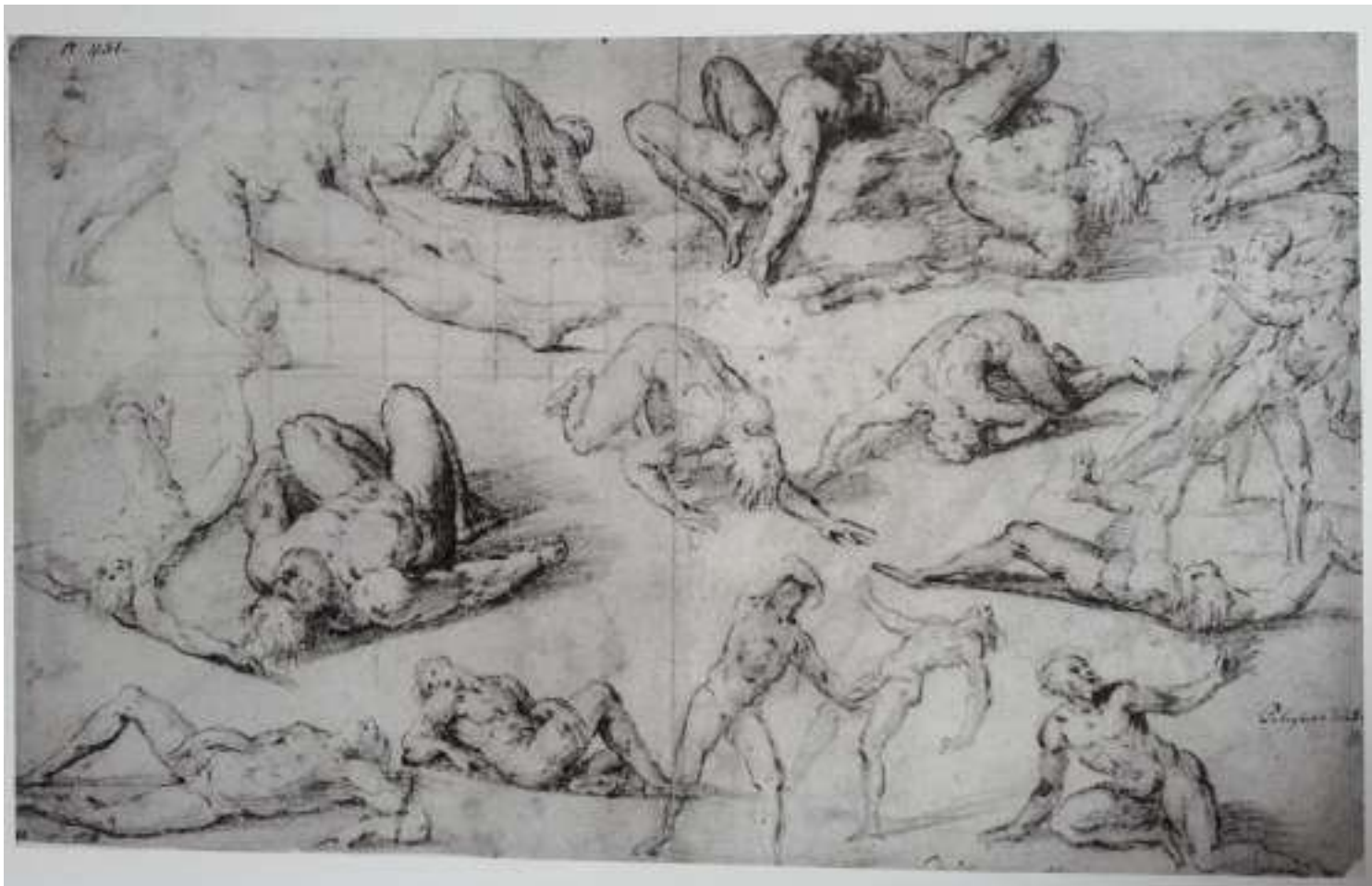


Fig. 243. Antonio Campi (8), *Studi di figure*, ubicazione ignota



Fig. 244. Antonio Campi, *Conversione di Saulo*, Milano, San Paolo Converso



Fig. 245. Antonio Campi, *Conversione di Saulo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

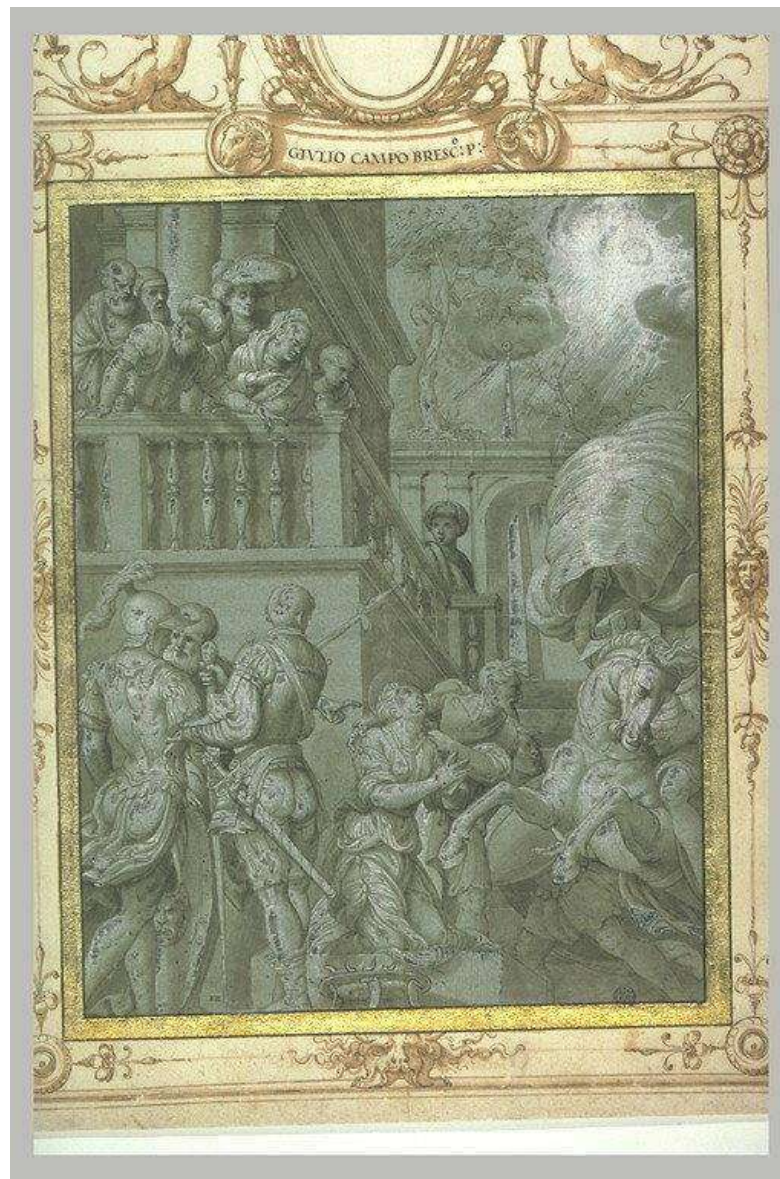


Fig. 246. Da Giulio Campi, *Martirio di Sant'Agata*, Parigi, Musée du Louvre, Département de arts graphiques



Fig. 247. Antonio Campi, *Martirio di San Paolo*,
Milano, San Paolo Converso



Fig. 248. Antonio Campi, *Ritrovamento della Croce*, ubicazione ignota (da Milano, Santa Caterina alla chiusa)



Fig. 249. Antonio Campi, *Uomo di fatica*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana