

PAOLA SANGIOVANNI

BERNARDINO CAMPI A CREMA:
IL SUCCESSO ICONOGRAFICO DELLA
PIETÀ BRAIDENSE

Questo contributo vuole approfondire la vicenda artistica ed il successo iconografico della Pietà braidense, eseguita dal noto pittore cremonese Bernardino Campi, ipotizzandone le ragioni stilistiche, iconografiche e culturali.

In seguito ad una breve presentazione della provenienza artistico-culturale e della fortuna riscossa dall'artista entro i più prestigiosi circuiti di committenza (cremonese, milanese e mantovana), ho valutato le cause del relativo approdo alla "piazza!" cremasca elencandone brevemente le opere in tale sede affidategli. La personale attenzione si è rivolta infine esclusivamente all'opera sovracitata attraverso l'attenta analisi delle fonti scritte (e quindi delle vicissitudini contrattuali) e soprattutto tramite il confronto serrato delle numerose varianti o copie della Pietà, testimonianza "visiva" del decantato consenso.

Le ragioni di una scelta

La personale decisione di studiare ed approfondire la vicenda artistica ed umana del pittore cremonese Bernardino Campi e in particolare di concentrare l'attenzione sulla sua attività pittorica nella "piazza" cremasca, scaturisce dalla fama del tutto singolare che sin dalla seconda metà del Cinquecento, a partire dalla precisa ed estesa biografia del Lamo (1584), si è protesa nella letteratura artistica del Seicento e del Settecento, attraverso le parole (per citare solo i nomi più importanti) del Baldinucci, dello Zaist e del Lanzi¹. Tale fortuna letteraria rinasce e rinvigorisce, dopo un periodo di relativo silenzio, a partire dagli anni novanta del Novecento con i nuovi e pionieristici studi di Giulio Bora *in primis* e successivamente tramite gli approfondimenti di Robert Miller e Marco Tanzi: il mio contributo parte essenzialmente da questi studi fondamentali².

Desta tuttavia grande curiosità la presenza di un così abile e rinomato pittore come il Campi che, proveniente dal vivace e certamente fecondo ambiente artistico cremonese cinquecentesco, ottenne prontamente un grande consenso all'interno di

quei circuiti di committenza sempre più prestigiosi garanti per lui di un'appetibile visibilità e rinomanza. A tale gloria corrisponde in effetti una produzione artistica di carattere devozionale e privato assai feconda, largamente apprezzata dagli esponenti della nobiltà cremonese, milanese e mantovana, gravitante attorno l'ambiente imperiale³. Se da una parte possiamo infatti annoverare la fortuna ottenuta dalle opere di carattere sacro del Campi a quel clima spirituale dominante a partire dagli anni cinquanta del XVI secolo (il clima controriformistico), dall'altra riconduciamo gran parte dell'attività ritrattistica di Bernardino entro la temperie dello *State portrait* cinquecentesco diffusosi in quei contesti di aristocrazia e di potere orbitanti attorno lo Stato di Milano⁴. Soprattutto le opere d'impronta religiosa, attraverso un linguaggio piano, chiaro, pacato e di grandissimo impatto devozionale, capace di tradurre il soggetto in una dimensione familiare e domestica, tipicamente raffaelliana, incarnano (e talvolta anticipano) le principali direttive emesse dal Concilio di Trento a partire dal 1563; la produzione artistica del Campi mantiene tuttavia quelle raffinatezze e ricercatezze manieristiche che costituiscono la cifra basilare della propria formazione e del personale linguaggio artistico: la sua rimane una pittura che "punta al massimo della gradevolezza, basandosi essenzialmente sulla preziosità estremamente raffinata che sa proporre modelli di accattivante impatto devozionale" nella quale ritroviamo una "vivacità coloristica basata sui timbri smaltati e studiaticissima orchestrazione delle pose e dei gesti delle figure"⁵.

Verosimilmente fu in virtù di tali qualità artistiche che il pittore cremonese riuscì ad approdare alla committenza cremasca esordendo con un'opera religiosa eseguita per la chiesa dei Carmelitani Scalzi di Santa Caterina a Crema (1571-1574): la *Pietà con Santa Caterina d'Alessandria, i profeti Elia ed Eliseo e Gabriele Quintiano* (fig. I). Come ci conferma il Lamo: "[...] non tanto per le belle, e leggiadre figure, quanto per la somiglianza del ritratto, quella tavola piacque a chiunque la vedeva, e massimamente a' cremaschi"⁶. Con tali parole il biografo conferma il successo ottenuto dall'opera presso la cittadinanza, tale da fruttare al Campi un'ulteriore e prestigiosa commissione: le tre pale d'altare (di cui una mai eseguita) destinate alla basilica di Santa Maria della Croce⁷.

L'attività del pittore in città interessa tuttavia anche il settore della ritrattistica. Egli infatti eseguì per conto di notabili cremaschi alcuni ritratti: due per i fratelli Barbò e uno per il medico Marcello Caravaggi⁸. Tuttavia, data la mancanza degli esemplari, risulta difficile definirne le qualità e conoscerne la collocazione cronologica sia assoluta sia in rapporto di precedenza o di successione rispetto alle prestigiose commissioni di provenienza religiosa.

In questo contributo ho concentrato la mia attenzione soprattutto nei confronti dell'opera che costituisce l'esordio dell'artista nello scenario artistico cremasco: la *Pietà* braidense.



Figura 1.

Bernardino Campi

Pietà con Santa Caterina d'Alessandria, i profeti Elia ed Eliseo e Gabriele Quintiano. Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 453, Inv Gen. 4; Reg. Cron. 82. Cm 235x 160, olio su tela.

Iscrizione sul listello in fondo: R. DUS P. HONORIS GABRIEL DE PIZZA- MILIIS DE QUINTIANO. FILIUS ET PR. CONVENTUS MCREMA DE OBSS. A. FECIT FIERI ANNO AETATIS SVAE LXVIII PICTORE D. BERNARDINO DE CAMPO CREMONESE./ M.D.LXXIII

L'opera e la sua storia

Attraverso i documenti e le fonti letterarie è stato possibile ricostruire la fortuna critica del dell'opera in esame. Il dipinto, che pervenne alla Reale Accademia di Brera il 26 aprile 1811 (Inventario napoleonico, 1976, p. 9, n° 453,) è in discreto stato di conservazione e reca tuttavia diverse lacune e lesioni di superficie: ha subito una reintelatura e lo strato della vernice risulta scurito⁹.

Alessandro Lamo descrive la commissione di questa ancona, conferita dal priore Gabriele Pizzamigli di Quintiano a Bernardino Campi, per la Chiesa dei Carmelitani di Crema consacrata a Santa Caterina: questa fu verosimilmente l'occasione di "approdo" alla committenza cremasca da parte del noto artista cremonese¹⁰. Come rilevato da Robert Miller, esiste una sorta di "carta promissionis", recante la data del 9 ottobre 1572, la quale riferisce gli estremi del contratto risalente al 30 agosto del medesimo anno¹¹. Secondo i termini del documento, Gabriele Pizzamigli avrebbe commissionato a Bernardino un «un anchona a ollio», protetta da una tela recante le immagini di Cristo crocifisso, la Madonna, San Giovanni, la Maddalena¹². Per quanto concerne il pagamento della prestazione, al Campi sarebbero spettate 735 lire di cui 145 previste entro il marzo del 1573; a Giuseppe Veneziano invece, suo collaboratore ed esecutore materiale di un "adornamento de ligname", spettarono 255 lire, 55 delle quali furono promesse per il maggio del successivo anno¹³. Tuttavia dall'analisi del documento datato al 9 ottobre 1572 si nota che il pagamento definitivo venne posticipato al maggio del 1573 quando, probabilmente, dovettero subentrare ulteriori problemi che attardarono la conclusione dell'opera: nell'iscrizione è indicato infatti l'anno 1574¹⁴. Modificato l'assetto e l'iconografia originari dell'ancona, il Campi inserì in seguito il ritratto di un "frate in ginocchione dinanzi" (Gabriele Pizzamigli) inginocchiato dinanzi al corpo esanime di Cristo; la presenza invece dei due personaggi riconosciuti in qualità di profeti, Elia ed Eliseo, deve attribuirsi alla particolare devozione rivolta ad essi da parte dell'ordine religioso committente.

Diverse sono state le osservazioni formulate circa le caratteristiche stilistiche ed iconografiche dell'opera. Citata localisticamente dallo Zaist e dal Sacchi, la *Pietà* di Bernardino viene presentata positivamente dal catalogo della Pinacoteca di Brera nel 1908 dal Malaguzzi Valeri che ne dà una sintetica descrizione¹⁵. Adolfo Venturi invece evidenzia, con una certa genericità, il richiamo del gruppo centrale della composizione alla celeberrima *Pietà* di San Pietro di Michelangelo delineandone tuttavia il forte sentore parmigianesco¹⁶. L'espressione della drammatica condizione, seppur contenuta, espressa dal gruppo centrale, cede il posto alle consuete e raffinate ricerche aggraziate di Bernardino ben ravvisabili soprattutto nella figura sulla sinistra corrispondente a Santa Caterina¹⁷. L'eleganza mai affettata di tale perso-

naggio deriva da un prototipo femminile spesso ripreso dal Campi nella sua carriera artistica: ne costituiscono esempio la Santa Barbara della pala di Sant'Antonio Abate a Milano (1565) la Santa Caterina del disegno preparatorio e della pala di *Santa Cecilia e Santa Caterina* del 1566 destinata alla chiesa di San Sigismondo a Cremona; infine il disegno del capo dell'omonima santa ora conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana (Cod. F. 268 Inf. n. 50; Bora, 1971)¹⁸. Le parole del Lamo, già citate precedentemente, testimoniano il successo riscosso dalla *Pietà* dei Carmelitani di Bernardino Campi: l'ammirazione per tale opera valse all'artista cremonese l'occasione di ulteriori commissioni in città¹⁹.

Le testimonianze concrete del successo iconografico e stilistico dell'opera

Esiste tuttavia anche una testimonianza "visiva" e concreta del successo riscosso dalla *Pietà*: essa è documentata dalla diffusione di numerosissime varianti o copie. Fra le pale derivanti da tale prototipo attribuibili alla mano di Bernardino o alla sua bottega oppure a successivi pittori, se ne rammentano ben cinque esempi.

Il primo, una pala d'altare conservata nella chiesa parrocchiale della pieve romanica di Palazzo Pignano (fig. II), potrebbe costituire una seconda versione approntata dal Campi; non è tuttavia escluso possa trattarsi di una replica antica di bottega.

Una seconda versione di questa fortunata opera è situata invece nella chiesa parrocchiale di Origgio (fig. III). Il donatore di tale pala al momento rimane a noi sconosciuto: egli si fece raffigurare in luogo del priore Pizzamigli; possiamo tuttavia ipotizzare per ragioni stilistiche interne quali il colorito più opaco e talune incertezze nel disegno, che l'opera sia attribuibile a un collaboratore molto vicino a Bernardino.

Attribuito senza riserve al Campi da Vito Zani è l'ulteriore dipinto, ora appartenente a una collezione privata milanese, che riprende solamente il gruppo centrale della pala braidense²⁰. Proveniente dal mercato antiquario l'opera, datata al 1574 ed in buono stato conservativo, cita testualmente anche un ulteriore gruppo centrale, quello appartenente alla pala raffigurante la *Pietà coi santi Rocco e Bassiano* eseguita nello stesso anno per la chiesa di San Lorenzo a Lodi. Nell'*Inventario Napoleonico* relativo ai dipinti entrati a Brera durante i primi anni dell'Ottocento, accanto alla pala proveniente dalla chiesa di Santa Caterina a Crema viene menzionata una *Pietà* più piccola su tavola, ora andata perduta: lo Zani ipotizza potesse essere una replica, ridimensionata rispetto alla pala braidense, sequestrata dal convento annesso alla chiesa cremasca.

Un'ulteriore variante della fortunata pala spetta alla mano della allieva prediletta di Bernardino: Sofonisba Anguissola (fig. IV). Tale opera, replicante anch'essa solo il motivo centrale della ancona campesca, entrò a sua volta nella Pinacoteca di Brera



Figura 2. *Pietà con Santa Caterina d'Alessandria, i profeti Elia ed Eliseo e Donatore, Palazzo Pignano, Chiesa Parrocchiale.*

nel 1909 con l'attribuzione a Bernardino Campi: solo negli anni trenta venne riconosciuta la "maternità" alla pittrice cremonese²¹. Adolfo Venturi commentò in seguito attentamente le differenze stilistiche interne tra l'opera dell'Anguissola e il prototipo campesco anch'esso conservato a Brera:

“[...] la copia dell'opera del maestro è scrupolosa, fedele, ma par che Sofonisba risenta più di Bernardino l'influsso parmigianesco nelle mani affilate della Vergine, nel colore argentino, nella delicatezza del volto a punta, dei lineamenti piccini [...] Tutto diviene più blando, più fioco²²”.



Figura 3. *Pietà con Santa Caterina d'Alessandria, i profeti Elia ed Eliseo e Donatore, copia anonima, post 1574, Origgio, Chiesa Parrocchiale.*

In merito a tali considerazioni Valerio Guazzoni precisa come tale finezza e grazia dei toni stilistici della pittrice possano risalire alla relativa esperienza acquisita successivamente presso la bottega del Sojaro il quale dovette avvicinarla alla maniera correggesca²³.

Relativamente alla datazione dell'opera anguissoliana, ancor'oggi non rigorosamente definita, se ne possono esemplificare diverse e contrastate opinioni già concisamente riassunte dalla Bandera Bistoletti e in seguito dal Guazzoni²⁴. L'indiscussa dipendenza dal modello di Bernardino Campi ha fatto supporre, almeno inizial-



Figura 4. *Sofonisba Anguissola, Pietà, post 1560, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.*

mente, che l'esecuzione dell'opera potesse risalire al periodo di più stretta vicinanza di Sofonisba al maestro, e quindi fra gli anni quaranta e cinquanta del Cinquecento, durante il suo primo alunnato svoltosi a Cremona²⁵.

Tale ipotesi, difficilmente accettabile per una serie di ragioni stilistiche interne, è stata posta poi in discussione nel 1985 da E. Sambo la quale, presentando l'opera dell'Anguissola in occasione della mostra *I Campi* precisa: "il quadro di Bernardino Campi fu finito nel 1574 [...]; nel caso che questi avesse già dipinto altri esemplari della composizione, non potrebbero essere datati prima del 1560. Probabilmente



Figura 5. *Pietà con San Giovanni e Maddalena, copia anonima, Crema, Chiesa Parrocchiale di San Bernardino.*

Sofonisba eseguì dunque la *Pietà* in Spagna”, ove “si può pensare che avesse ricevuto da Bernardino una copia della *Pietà* di Brera.²⁶”

Valerio Guazzoni, concorde con questa ipotesi avanzata dalla Bandera Bistoletti e in riferimento alle riflessioni della Gregori, in merito all’ avvicinamento progressivo di Sofonisba alla maniera correggesca negli anni immediatamente successivi al periodo spagnolo, evidenzia come l’effettivo affinamento della sensibilità della pittrice giustificerebbe “[...] l’intimismo fragile e addolcito di questa variazione [approntata nella *Pietà* da lei replicata], sottilmente spiritualizzata rispetto al prototipo”²⁷.

L'ultimo esemplificativo esempio, a noi conosciuto, del fortunato riscontro ottenuto dall'opera di Bernardino è la replica oggi collocata nella chiesa parrocchiale di San Bernardino a Crema, proveniente dal piccolo Santuario mariano della Pietà e oggi sostituito da un eguale gruppo statuaria²⁸. Permangono in tale prototipo tutti gli elementi significativi della scena quali il corpo del Cristo morto adagiato nel grembo della Vergine, il lontano Calvario sullo sfondo e un esiguo numero di dolenti, limitato stavolta alle figure del San Giovanni e della Maddalena. Il timbro drammatico della composizione, dalla spiritualità e devozionalità fortemente seicentesca, di derivazione tridentina è esemplificata, come suggerisce Giorgio Zucchelli, "dallo sfondo [dal quale] emergono quattro figure che colpiscono la fantasia del devoto: l'abbandono del Cristo morto e dei dolenti che suscita vera partecipazione"²⁹. Anche lo studioso Cesare Alpini nota come la composizione della *Pietà* campese sia qui risolta "[...] in termini più sciolti e teatrali, tipici - assieme alla materia pittorica - del Seicento"³⁰. In virtù di tali elementi seicenteschi, probabilmente tutti cremonesi, lo studioso propone l'attribuzione a Tommaso Picenardi, pittore cremonese di retaggio tardo seicentesco, di cui ricorda un ulteriore e importante attività di copista. Tuttavia tale conferimento di paternità rimane unicamente un'ipotesi non ancora del tutto confermata o smentita: Cesare Alpini ricorda infatti che data la fedeltà d'esecuzione rispetto al prototipo di Bernardino "risulta difficile fare il nome di un preciso e certamente abile pittore"³¹.

NOTE

1. A. LAMO, *Discorso ...intorno alla...pittura dove ragiona della vita et delle opere... fatte dall'Eccell. e Nobile M. B. Campo*, Cremona, 1584, poi edito anche in appendice a G.B. ZAIST, *Notizie storiche di pittori,scultori et architetti cremonesi*, Cremona, 1774. Cfr. F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno. Da Cimabue in qua*, a c.di F. Ranalli, Firenze, 1974, vol. II, pp. 441 (I^a edizione 1681-1728). Cfr. G. B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, opera postuma di Giambattista Zaist data in luce da Anton Maria Panni, Cremona, 1774, vol. I, pp. 186-214; Cfr. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a c. di M. Cappucci, Firenze, 1970, vol. II., pp. 270-273. (I^a edizione 1795-1796).
2. Mi riferisco in particolar modo agli studi quali: G. BORA, *Disegni di manieristi lombardi*, catalogo della mostra (Milano Pinacoteca Ambrosiana), Vicenza, 1971; Id, G. BORA in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, (Milano, Palazzo Reale, 27.4.-20.7.1977), Milano,1977; Id, G. BORA, *Arte e decorazione: il cinquecento*, in *Santa Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo, 1982, pp. 69-102; Id, G. BORA, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione di S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo, 1990, pp. 90-145.

R. S. MILLER, *Bernardino Campi e Documenti*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a c. i M. GREGORI, Milano, 1985, pp. 154-170 e pp. 459-474; Id., *Ritratto di Catellano Cotta*, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone*, a c. di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, 2003, p. 113-14.

M. TANZI, *Inediti campeschi tra "vero" e "maniera"*, in «Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di M.L. Ferrari», II, 1981, p. 67-7.; Id, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, a c. di Marco Tanzi, Firenze, 1999, p.112-113.; Id, *I Campi*, Milano, 2004; Id, in *Giovan Battista Moroni. Il Cavaliere in Nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2.10.2005 – 15.01.2006), a c. di A. Di Lorenzo e A. Zanni, Milano, 2005, pp. 90-93.

3. Nato a Reggio Emilia nell'anno 1522, Bernardino compì la sua prima formazione a Cremona presso la bottega di arte orafa del padre Pietro Campi il quale, sin da giovanissimo, lo avviò all'esercizio del disegno. Dopo tale parentesi fondamentale fu per il giovane l'apprendistato presso la bottega del rinomato pittore cremonese del '500 Giulio Campi (Cremona 1508-1573); influente fu inoltre pregnante *climax* artistico preponderante nella Cremona degli anni quaranta del XVI secolo, che ha come sua massima espressione il cantiere di San Sigismondo, e nel quale predominano da una parte gli influssi manieristici del Tiziano e del Correggio (perpetuati dall'attività di Camillo Boccaccino e Bernardino Gatti), e dall'altra la corrente d'ispirazione veneteggianti (giunta dapprima mediante la presenza del Pordenone in città e in seguito grazie alle inclinazioni artistiche di Giulio Campi). Tali istanze vennero assorbite e in seguito superate da Bernardino in virtù dell'incontro con l'opera di Giulio Romano in Palazzo Tè a Mantova e le relative riletture fornite da Ippolito Costa e Girolamo da Treviso attivi nello stesso cantiere; successivamente, indispensabile per la formazione del suo linguaggio fu la scoperta dell'elegante interpretazione delle istanze Parmigianesche fornite da Camillo Boccaccino. Il periodo certamente più fecondo e fortunato per l'attività di Bernardino Campi corrispose al suo soggiorno milanese che, iniziato negli anni cinquanta del XVI secolo, si protrasse sino alla metà del decennio successivo. L'occasione d'approdo dell'artista sulla piazza milanese fu costituito dalla sua rinomata attività di ritrattista al servizio del circuito di personaggi influenti dell'aristocrazia locale e non, ai quali accostiamo i nomi di due celebri governatori dello Stato milanese: Ferrante Gonzaga e Francesco Ferdinando d'Avalos. Pur offrendo a quest'ultimo sino ai primi anni sessanta del secolo la sua attività, il Campi riuscì a mantenere rapporti di committenza con altre città quali la corte di Sabbioneta, di Guastalla e Genova. Alla fine del decennio risale il definitivo rientro in patria dell'artista cremonese, reduce dal fecondo e fortunato periodo milanese; esso non significò tuttavia per l'artista l'interruzione della sua attività: negli anni settanta si colloca infatti la presenza dell'artista a Crema. La sua morte viene collocata presumibilmente attorno al 1590, anno in cui secondo il Lanzi, "la pittura prese un nuovo aspetto in Cremona" (Cfr. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia...*, p. 273).
4. Per *State portrait* s'intende la stagione della ritrattistica ufficiale del Cinquecento italiano spesso definita ritratto di stato o addirittura "di regime", in quanto tendente a porre in rilievo una quantità di riferimenti fondamentali del potere e della maestà dei personaggi rappresentati; si tratta di una ritrattistica aulica che riguardava unicamente soltanto i grandi e i potenti della terra o personaggi notabili attorno ad essi gravitanti.
5. G. BORA, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione di S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo, 1990, p. 127.
6. A. LAMO, *Discorso...*, op. cit., p. 80. Questa è la giustificazione formulata dal Lamo: essa tuttavia non motiva la fama del dipinto attestata dalle repliche e dalle copie. Di fatto l'opera coniuga spunti devozionali grati alla *pietas* controriformistica ed eleganze tipicamente bernardiniane.
7. All'artista cremonese furono affidate tre delle quattro pale previste per ciascuno degli altari orbitanti attorno l'altare maggiore (dedicato alla Vergine e coronato dal *l'Assunzione* del pittore veneto Benedetto Diana). Il Campi tuttavia eseguì solo due delle opere a lui commissionate: una *Pietà*

e l'Adorazione dei Magi (1575-76). Della terza pala, una *Disputa al Tempio* conserviamo solo un disegno preparatorio, ora all'Albertina di Vienna; essa venne supplita dall'*Andata al calvario* del pittore cremasco Carlo Urbino (1525/30 – post 1585). La quarta cappella fu arricchita dell'ancora raffigurante l' *Adorazione dei pastori* di un altro artista cremonese, Antonio Campi.

8. A. LAMO, *Discorso...*, op. cit., p. 80; G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche*, 1848 (?), vol. I, p. 84-85 e 140-143; Roberto Borio di Tigliole, Carlo Maria Del Grande, *Blasonario cremasco. Nobili e Notabili Famiglie della città di Crema*, Montichiari, 1999, p. 46-47 e 77-78.
9. Il dipinto giunse a Brera nel 1811 salvato dalla soppressione della Chiesa di Santa Caterina a Crema e del relativo convento. Tale evento rientra nel progetto napoleonico di espugnazione, all'interno dei suoi domini italiani, di molti edifici di culto e annessi conventi.
10. A. LAMO, *Discorso...*, op. cit., p. 80.
11. R. S. MILLER, *Bernardino Campi e Documenti*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a c. i M. Gregori, Milano, 1985, pp. 154-170 e pp. 459-474.
12. *Ibid.* La tela di protezione è andata perduta.
13. *Ibid.* Stessa sorte toccò anche alla originaria cornice.
14. Probabilmente Bernardino Campi in corrispondenza del mutamento dei termini di contratto stipulato nell'ottobre del 1573 intervenne, modificandolo, un bozzetto dell'opera precedentemente eseguito. L'originario Sant'Alberto fu sostituito da altri due Santi nel contratto non menzionati quali i profeti Elia ed Eliseo.
15. F. MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della Reale Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1908, pp. 202- 203; F. Sacchi, op cit., p. 63; G.B. Zaist, op cit., p. 202.
16. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1933, vol. IX/ VI, pp. 913-917. Il rapporto ben evidenziato dal Venturi sussiste non solo con la *Pietà* di San Pietro ma anche con i relativi prototipi: le *Pietà* tedesche, dette "Vesperbilde", rappresentanti la Vergine seduta e il Figlio in grembo.
17. Tale ricerca di grazia vicina all'arte del Parmigianino costituisce la discriminante grazie alla quale Giulio Bora (1982, pp. 80-82) precisa il differente timbro drammatico ben più stridente nell' opera di eguale soggetto realizzata per la Basilica di Santa Maria della Croce a Crema nel 1575.
18. G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 76-83. Di tale disegno è conservata una replica nel Museo civico di Bassano (Inv. Riva I 48.71). Di Giampaolo segnala un ulteriore studio compositivo in possesso di Colnaghi a Londra; G. Bora sostiene inoltre che tale disegno possa corrispondere a un primo studio di Bernardino per la pala.
19. A. LAMO, *Discorso...*, op. cit., p. 80.
20. V. ZANI, scheda n° 15, in *Pietà dipinta. Tesori nascosti del Cinquecento e del Seicento da una collezione privata milanese*, Milano, 2000, p. 50.
21. A. MORASSI, *La Regia Pinacoteca di Brera, Roma*, 1932, p. 25; E. MODIGLIONI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Milano, 1935, p. 33. A partire da questi cataloghi viene riconosciuta la mano di Sofonisba Anguissola (Cremona 1565 – Palermo 1625) come l'artefice dell'opera. La pittrice cremonese è la più celebre e "diligente" fra gli allievi di Bernardino Campi. Pur non conoscendo i particolari di tale rapporto di discepolato (del quale clamorosamente in più occasioni ne tacque anche il Vasari), veniamo informati, ancora una volta da Lamo nei suoi *Discorsi...*, di un scambio epistolare fra i due artisti cremonesi; tale informazione è inoltre ribadita dallo stesso Baldinucci (Cfr. *Notizie...*, 1974, p. 443).
22. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1933, vol. IX/ VI, pp. 924-926.
23. A.A.V.V., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Cremona*, 1994, pp. 264-265. V. Guazzoni fa riferimento in questa sua considerazione ad alcune riflessioni già suggerite da Mina Gregori.
24. A.A.V.V., *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Milano, 1996, pp. 131-132.

25. M. HARASZTI-TAKÁCS, *The master of Mannerism*, Budapest, 1968, p. 58. Lo studioso propone la datazione fra gli anni quaranta e cinquanta del Cinquecento, e quindi prima del trasferimento dell'Anguissola in Spagna (avvenuto nel 1559).
26. Cfr. *I Campi e la cultura artistica del Cinquecento*, a c. di M. GREGORI, Milano, 1985, p. 177. Nell'ipotesi qui riportata, E. Sambo fa riferimento a osservazioni suggeritegli da Mina Gregori. Secondo tale congettura, sarebbe quindi chiaramente riconducibile allo stretto rapporto anche epistolare tra l'Anguissola e Bernardino un'eventuale scambio o semplice invio da parte del maestro all'allieva, di disegni o incisioni relativi alla *Pietà* braidense.
27. A.A.V.V., *Sofonisba Anguissola...*, *op. cit.*, 1994, pp. 264.
28. A.A.V.V., *La parrocchia di San Bernardino. Crema*, 1996, pp. 14-15. Cesare Alpini ricorda di aver visto inoltre frammenti di un'ulteriore replica presso il santuarietto o nella chiesa parrocchiale.
29. G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito. Le Chiese della città e del territorio cremasco. San Rocco di Vergonzana/ San Bernardino fuori le mura*, supplemento numero 12 de « *Il Nuovo Torrazzo* », n. 28, 2005, p. 211.
30. A.A.V.V., *La parrocchia di San Bernardino*, *op. cit.*, p. 14.
31. *Ibid*, p. 14.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *Pinacoteca di Brera: scuole lombarda, ligure e piemontese, 1535-1796*, Milano, 1989.
- A.A.V.V., *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Milano, 1996.
- A.A.V.V., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Cremona*, (Cremona, Santa Maria della Pietà, 17.09-31.12.1994), 1994.
- A.A.V.V., *La parrocchia di San Bernardino. Crema*, 1996.
- F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno. Da Cimabue in qua*, a c. di F. Ranalli, Firenze, 1974, vol. II, pp. 441- 448. (I^a edizione 1681-1728).
- G. BORA in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, (Milano, Palazzo Reale, 27.4.-20.7.1977), Milano, 1977.
- G. BORA, *Note cremonesi, II. L'eredità di Camillo e i Campi*, «Paragone», 311, 1976, pp. 49-74.
- G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980.
- G. BORA, *Arte e decorazione: il cinquecento*, in *Santa Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo, 1982, pp. 69-102. G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione di S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo, 1990, pp. 90-145.
- I segni dell'arte. Il cinquecento da Praga a Cremona*, a c. di G. BORA e MARTIN ZLATOHLÁVEK (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27.9.1997 / 11.1.1998), Milano, 1997, pp. 9-33.

- ROBERTO BORIO DI TIGLIOLE, CARLO MARIA DEL GRANDE, *Blasonario cremasco. Nobili e Notabili Famiglie della città di Crema*, Montichiari, 1999.
- R.R. COLEMAN, *Renaissance drawings from the Ambrosiana*, with contributions by Giulio Bora, Indiana : University of Notre Dame, 1984.
- A. FINO, *Seriana XXI*, in *Istoria di Crema. Raccolta dalli annali di M. Pietro Terni*, Crema, 1711.
- V. GUAZZONI, *Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi*, «Paragone», 453, 1987, pp. 22-42.
- I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a c. di M. GREGORI, (Cremona, Chiesa di Santa Maria della Pietà-Museo civico Ala Ponzone, 27.04/28.07.1985), Milano, 1985.
- Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a c. di M. GREGORI E LUISA BANDERA, Milano, 1990.
- A. LAMO, *Discorso ...intorno alla... pittura dove ragiona della vita et delle opere... fatte dall'Eccell. e Nobile M. B. Campo*, Cremona, 1584, poi edito anche in appendice a G.B. Zaist, *Notizie storiche di pittori,scultori et architetti cremonesi*, Cremona, 1774, p. 27-100.
- L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a c. di M. Cappucci, Firenze, 1970, vol. II., pp. 270-273. (I^a edizione 1795-1796).
- MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della Reale Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1908.
- M. TANZI, *Inediti campeschi tra "vero" e "maniera"*, in «Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di M.L. Ferrari»,II, 1981, p. 67-77.
- M. TANZI, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, a c. di Marco Tanzi, Firenze, 1999, p. 112-113.
- M. TANZI, *I Campi*, Milano, 2004.
- C. TELLINI PERINA, *Costa Ippolito*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1974, vol. XXX, p. 208-210.
- P. TERNI, *Historia di Crema. 570-1557*, a c. di M. e C. Verga, Crema, Milano, 1964.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966, (I^a edizione 1568).
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1933, vol. IX/ VI, pp. 913-917.
- G. B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, opera postuma di Giambattista Zaist data in luce da Anton Maria Panni, Cremona, 1774, vol. I, pp.186-214.
- S. ZAMBONI, voce *Bernardino Campi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XVII, 1974, pp. 506-9.
- V. ZANI, scheda n° 15, in *Pietà dipinta. Tesori nascosti del Cinquecento e del Seicento da una collezione privata milanese*, Milano, 2000, p. 50.
- G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito. Le Chiese della città e del territorio cremasco. Santa Maria della Croce*, supplemento numero 11 de «*Il Nuovo Torrazzo*», n. 42, 2003,p. 232-243.
- G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito. Le Chiese della città e del territorio cremasco. San Rocco di Vergonzana/ San Bernardino fuori le mura*, supplemento numero 12 de «*Il Nuovo Torrazzo* », n. 28, 2005, p. 187-224.