

CAIRANO

Vito Zani

Compianto su Cristo morto



Gasparo Cairano
Il Compianto su Cristo morto

Vito Zani

Gasparo Cairano

Compianto su Cristo morto

CARLO ORSI

settembre 2022

Catalogo a cura di:
Ferdinando Corberi

Fotografie di:
Arrigo Coppitz

Restauro dell'opera:
Studio Techne, Firenze

Ringraziamenti:
Mario Colella, Stefano Lusardi, Renata Massa,
Cinzia Piglione, Francesca Tasso, Luca Tosi,
Alberto Zaina.

Indice:

Descrizione, aspetti tecnici, materiali e conservativi
p. 10

Inquadramento culturale e stilistico
p. 13

*Compianti e Pietà di pietra: sulle tracce di un tesoro della
devozione bresciana*
p. 22

*«Cum certis imaginibus in forma pietatis»: un fastigio per
il Mausoleo Martinengo*
p. 32

*Gasparo Cairano e il problema del Compianto per il
Mausoleo Martinengo*
p. 42

Bibliografia
p. 45

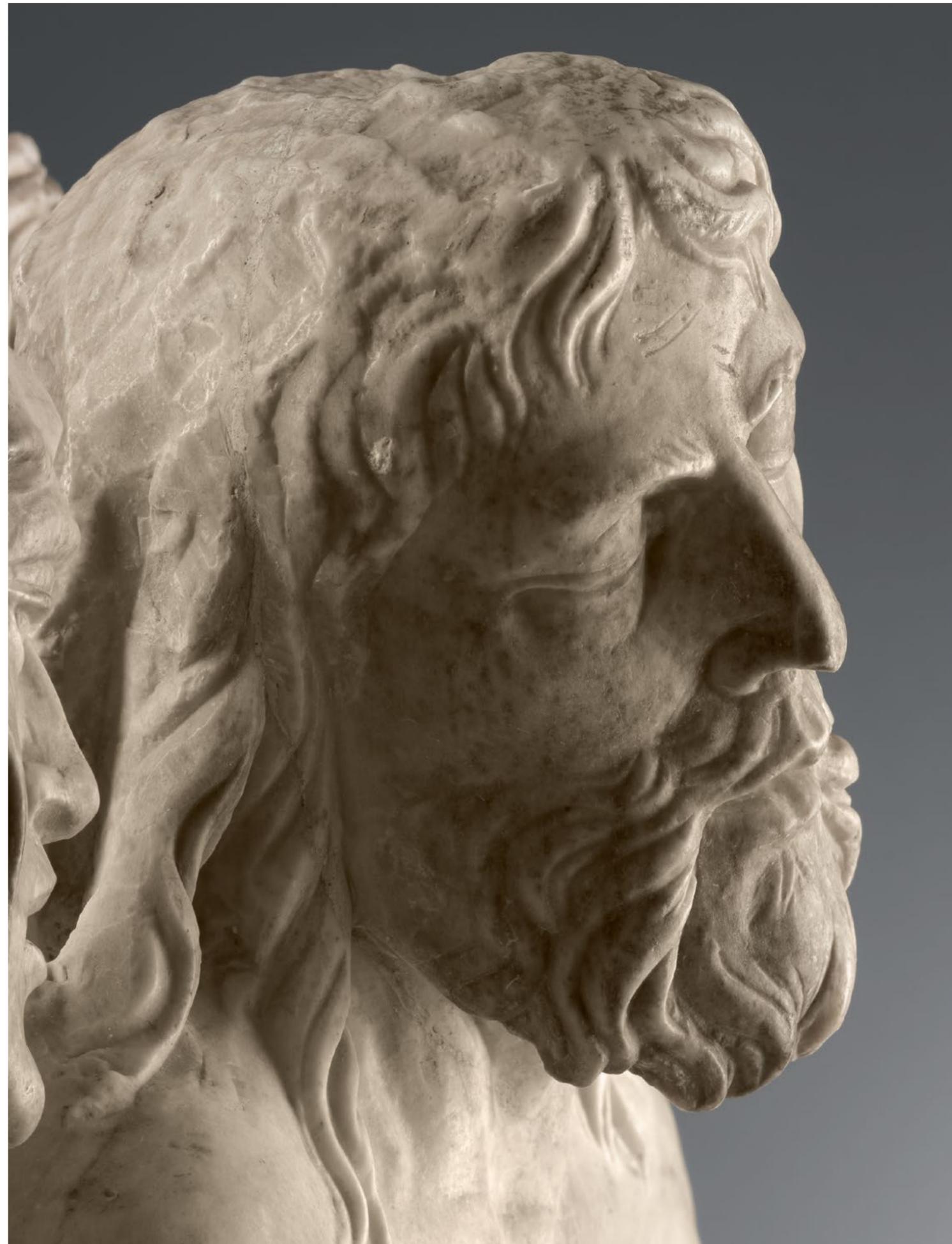
Gasparo Cairano

(documentato dal 1489 al 1513, morto entro il 1517)

*Compianto con Maria, San Giovanni Evangelista e
Giuseppe di Arimatea (o Nicodemo?)*

1505 circa

Marmo alabastrino, 47,5 x 65 x 22,5 cm





Descrizione, aspetti tecnici, materiali e conservativi

L'inedito rilievo propone un'originale versione del canonico e diffuso tema dei *Compianti* a mezze figure, nello schema che vede al centro il Cristo Deposto, attorniato da un numero variabile di personaggi in altrettanto variabili attitudini di dolore, costernazione o disperazione¹.

Qui, l'esanime corpo di Cristo è affiancato da Maria e San Giovanni Evangelista, oltre che sostenuto a tergo da un'altra figura di cui si scorge il solo capo barbuto e inturbantato, identificabile in Giuseppe d'Arimatea o in Nicodemo e che, per comodità, verrà qui indicata col nome del primo².

La testa di Gesù, con le labbra dischiuse, è reclinata verso la Madre affranta in un pianto di rassegnazione, che a sua volta avvicina a lui lo sguardo ribassato come in un dialogo silente, accarezzandogli il braccio da cui doveva pendere di peso la mano inerte. Con un gesto ugualmente amorevole, l'altro braccio è appena sfiorato dalle mani di San Giovanni Evangelista, colto però come Giuseppe d'Arimatea da moti d'animo affatto diversi, ben evidenziati dalla tensione gestuale e dall'espressione corrugata, quasi rabbiosa, che sembra proiettare un fremito di dolore verso l'esterno del proscenio.

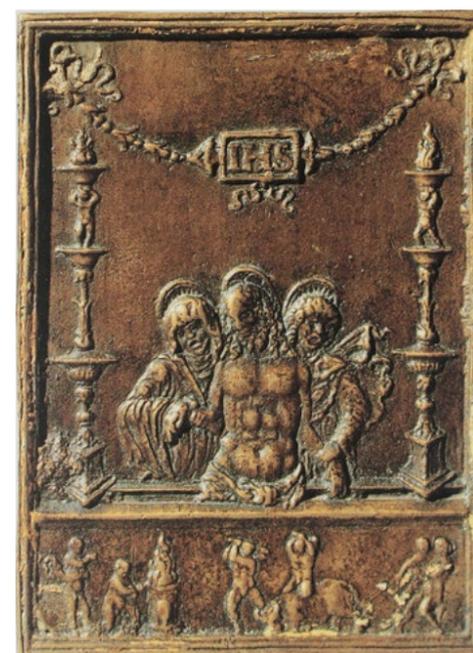
Pur avendo preservato per intero gli elementi di questo ricercato palinsesto espressivo – imperniato sul contrasto tra estroversione ed introversione dei sentimenti e sulle loro diverse connotazioni affettive –, il rilievo accusa alcune marginali lacune.

Già si è osservata quella della mano del braccio sospeso di Gesù, mentre altre si rilevano sulle terminazioni laterali inferiori della composizione e presso la spalla sinistra di San Giovanni, ma sono tutte mancanze restituibili idealmente grazie al confronto con un analogo e noto rilievo uscito dalla medesima bottega (fig. 3), presumibilmente alcuni anni dopo. A parte il classico motivo della mano pendente del Cristo deposto, esso mostra nelle restanti corrispondenze brani di panneggi sventolanti, volti a pareggiare la simmetria della composizione e ad accentuare l'impatto dinamico dell'azione³.

Dal confronto, anche con altri rilievi di soggetto analogo ma di diversa composizione, si desume invece che la mancanza della mano del braccio disteso di Cristo non sia conseguente a una perdita, bensì connaturata alla conformazione

originaria del manufatto, in rapporto al piano d'appoggio che doveva ospitarlo. Quest'ultimo, infatti, doveva anche alludere al sepolcro di Gesù sopra il quale è ambientata la scena, ed è proprio dietro al bordo del sepolcro stesso che si intendeva nascosta la mano di Gesù, all'altezza delimitata dal margine inferiore del rilievo. Non si può escludere, ma è tuttavia improbabile, che il gruppo scultoreo poggiasse direttamente su un blocco intermedio, deputato a rappresentare materialmente il sepolcro.

L'inedito *Compianto* è sommariamente appiattito sul piano d'appoggio e sul retro, attraverso una trama piuttosto uniforme di scalpellature, distribuite anche nella parte alta delle teste e delle spalle delle figure, a riprova di come l'opera fosse



destinata in origine a una collocazione tanto elevata da impedire la visione di quelle parti non rifinite. Considerando poi che sul retro del rilievo non risultano i consueti perni metallici per il fissaggio al muro, né gli scassi per ospitarli, si può facilmente desumere che tale collocazione fosse in un interno, visibile soltanto da lontano e non raggiungibile fisicamente, e che sarebbe stato sufficiente uno strato di malta sotto il piano d'appoggio per garantire stabilità al gruppo scultoreo.

Del resto, che l'opera abbia effettivamente trascorso l'intera vita al riparo dalle insidie meteorologiche – così come da contatti o sfregamenti – pare dimostrato dalla freschezza del modellato e dalla patina con cui le sue parti figurate sono giunte fino a noi. Non è infatti rilevabile alcun danno da consumazione, a fronte delle lacune di cui si è sopra dato conto, tutte derivate da eventi traumatici, forse

Figg. 1,2: Galeazzo Mondella detto il Moderno (attr.), *Pietà*, Brescia, Museo di S. Giulia; Bernardino Dalle Croci (attr.), *Bottonone da piviale* (nel castone un esemplare argenteo della placchetta alla fig. 2), Londra, Victoria and Albert Museum

¹ Sul tema vedi Dionigi, Ferro 2020, pp. 44-46; inoltre Gusmini 2020, pp. 22-25, 35-40.

² Questi due personaggi sono facilmente confondibili poiché non rispettivamente connotati da precise convenzioni di rappresentazione (Dionigi, Ferro 2020, pp. 44-45).

³ Si ravvisa inoltre che parte del bicipite destro della figura di Gesù è ricostruita in marmo di Carrara, mentre l'avambraccio di Maria è ora ricostruito in stucco con polvere di marmo che sostituisce, tramite calco, un antico rifacimento in alabastro opaco tendente al giallo-bruno. Infine, si osserva qualche scheggiatura su alcune estremità più esposte, come il bavero della veste di San Giovanni, la punta del naso di Cristo, alcune altre più piccole sulla fronte e sull'addome della stessa figura, nonché su tutte le capigliature maschili. Non è invece addebitabile a un danno, bensì a un difetto connaturato alla materia, il solco che attraversa la testa di Giuseppe d'Arimatea in corrispondenza dell'orbita oculare sinistra, determinato da una vena della pietra.



⁴ Su questo materiale si veda il contributo di Vola, Alciati, Di Majo e Fiora (2011), che ne hanno riscontrato l'uso in scultura per la realizzazione di parti della chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo già in tardo Trecento e, nella stessa città ma un secolo dopo, per alcune partiture sulla facciata della Cappella Colleoni, ad opera di Giovanni Antonio Amadeo. All'uso artistico di questa pietra, con la segnalazione di ulteriori opere bresciane, vedi Massa 2016. L'uso di marmi alabastrini per la scultura figurativa d'interni era del resto praticato anche altrove ed è testimoniato da esempi particolarmente importanti, di dimensioni monumentali, come l'ancona di Mino da Fiesole con la *Madonna col Bambino tra i Santi Leonardo e Lorenzo*, commissionata nel 1464 per la chiesa di S. Lorenzo a Firenze, ma passata nel 1470 all'Abbazia di S. Maria della stessa città, la cosiddetta Badia Fiorentina, dove è tutt'oggi conservata; solo gli ultimi restauri, condotti circa una ventina d'anni fa, hanno permesso di appurare che l'opera è in alabastro e non in marmo, come si credeva (Sartori 2006, pp. 10-12).

una caduta o la maldestra rimozione dell'opera da una sede a cui era assicurata.

Il manufatto, tra la primavera e l'estate del 2022, è stato sottoposto presso lo studio di restauro Techne di Firenze a un intervento di consolidamento e a una leggera pulitura della superficie marmorea, che ha rispettato il vissuto della sua mirabile patina storica.

In tale occasione si è potuto riscontrare la consistenza piuttosto tenera della pietra, caratterizzata da un'alta concentrazione di gesso, che gli operatori dello studio Techne hanno ipotizzato identificabile nel marmo alabastrino detto Volpinite dal paese di estrazione, Costa Volpino, presso il lago d'Iseo⁴. È un materiale ricco di gesso, assai vulnerabile al dilavamento della pioggia e perciò utilizzato assai raramente per gli esterni, se non per partiture architettoniche.

L'ipotesi che anche qui si tratti di Volpinite è empiricamente confermabile da svariati confronti, da cui deriva anche una seria riflessione sull'effettiva probabilità che gran parte delle sculture figurative realizzate nei secoli passati per gli interni delle chiese bresciane sia in realtà nella tenera Volpinite, spesso scambiata per il robusto marmo di Botticino.

Nell'equivoco è spesso incorso anche il sottoscritto, ad esempio a proposito dell'opera tipologicamente più prossima al presente *Compianto*, ossia il citato gruppo



di uguale soggetto del Museo d'arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, attribuito anch'esso a Gasparo Cairano⁵, che recenti indagini hanno escluso essere in marmo di Botticino, senza riuscire tuttavia a determinarne precisamente la materia, che appare in realtà la stessa del presente rilievo.

Si affronteranno però nelle sezioni seguenti i confronti tra le due opere ed altre ancora, la cui comune paternità artistica sembra denunciata, non meno che dai dati di stile, dall'evidenza del successo produttivo che simili manufatti dovettero conoscere nella bottega di Gasparo Cairano, oltre che dagli stessi aspetti tecnici rapportabili all'uso consuetudinario di tali materiali più docili allo scalpello e dunque più veloci da lavorare (figg. 27-29).

Inquadramento culturale e stilistico

Nel *mare magnum* dei *Compianti*, la composizione del presente gruppo scultoreo pare collocarsi entro l'onda lunga della fortuna dei celebrati modelli di Giovanni Bellini, il quale, com'è noto, affrontò in numerose occasioni il tema della *Pietà* a mezzefigure, rielaborando in forma moderna un'iconografia ereditata dalla tradizione delle icone orientali⁶.

Nel nostro caso sembrano entrare in gioco la famosa *Pietà* di Brera e quella del Palazzo Ducale di Venezia⁷, ma può essere che lo scultore del *Compianto* ne conoscesse anche – o solamente – la derivazione rappresentata da una placchetta bron-

Alla pagina a fianco:
Fig. 3: Gasparo Cairano, *Compianto*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco © Comune di Milano/De Lonti - tutti i diritti riservati)

Figg. 4,5: Giovanni Bellini, *Compianto*, Firenze, Galleria degli Uffizi; Stefano Lamberti, *Pietà*, Brescia, S. Francesco

⁵ V. Zani, scheda in *Il corpo e l'anima* 2021, pp. 258-259, cat. 74; sull'opera si veda qui anche la nota 10.

⁶ Sul tema vedi Belting 1996, oltre a *Giovanni Bellini* 2014.

⁷ sulle due opere vedi Lucco, Humfrey, Villa 2019, pp. 365-367, cat. 41 (*Pietà* di Palazzo Ducale, qui ricondotta al 1472), pp. 370-374, cat. 44 (*Pietà* di Brera, qui ricondotta al 1472-1475). Il dipinto braidense continua ad essere oggetto di significativi dispareri sulla datazione, da un capo all'altro del decennio 1460-1470 circa (per una rassegna critica, oltre alla scheda citata, si veda Gallori 2014).

⁸ Le diverse posizioni, già contrapposte dal tardo Ottocento, sono state ultimamente riassunte da Gabriele Donati (scheda in *Giovanni Bellini* 2014, p. 163, cat. 10), che riconduce l'opera all'ambiente padovano, intorno al 1470. Della stessa opinione si era professato una cinquantina d'anni or sono Francesco Rossi, che nel 2006 ripropose l'opera come probabile lavoro del Moderno, del 1480 circa (Rossi 1974, p. 11, cat. 16; id., scheda in *Placchette* 2006, pp. 43-44, cat. 12). Rossi e Donati hanno indicato la *Pietà* belliniana in Palazzo Ducale a Venezia come modello per la placchetta, la cui composizione risente in realtà anche del più famoso esemplare di Brera, tanto da apparire frutto di una libera interpretazione di entrambi i modelli pittorici, attraverso la combinazione di elementi tratti un po' dall'uno e un po' dall'altro. L'opera è nota in più esemplari e quello qui riprodotto (lo stesso a cui sono relative le schede di Rossi e Donati qui citate) pervenne ai Musei Civici di Brescia nel 1884 col legato del conte Leopardo Martinengo del Barco, ultimo esponente di questo ramo della famiglia, nonché ultimo proprietario dell'antica collezione iniziata localmente dagli avi. Non è pertanto da escludere che l'opera possa essere stata raccolta proprio a Brescia in tempi remoti, forse già in primo Cinquecento, quando la circolazione locale della placchetta sembra già deducibile dagli indizi qui di seguito esposti.

⁹ Sul reliquiario di Sant'Antigio si veda C. Piglione, scheda in *Maestri della scultura* 2005, pp. 150-151, cat. II.18. Nella scheda è argomentata anche la probabile pertinenza al reliquiario del bottone, le cui decorazioni sui lobi sono riconducibili con estrema chiarezza alla bottega bresciana dei Dalle Croci. Non è chiaro tuttavia se le due opere siano approdate insieme al museo londinese, il quale non ha voluto fornire notizie in merito, né sulla collocazione attuale del bottone, di cui si ignora perfino il numero d'inventario.

¹⁰ Sull'opera (40 x 85 x 25 cm) si veda Zani 2010, pp. 109, 138, 140, cat. 32; id., in *Museo d'Arte Antica* 2014, pp. 41-44, cat. 852; id., scheda in *Il corpo e l'anima* 2021, pp. 258-259 cat. 74.

¹¹ Lucco, Humfrey, Villa 2019, pp. 459-460, cat. 98.

zea variamente ricondotta dalla critica all'ambiente padovano verso il 1470 e più di frequente a Galeazzo Mondella detto il Moderno intorno al 1480 circa⁸ (fig. 1). Che tale placchetta dovesse effettivamente circolare nella Brescia di primo Cinquecento, ove si collocano le origini dell'inedito *Compianto* qui presentato, pare attestato da ulteriori circostanze. Come la presenza di un esemplare argenteo della stessa placchetta incastonato su un bottone da piviale (fig. 2), ritenuto pertinente al busto reliquiario di Sant'Antigio, del 1505-1510 circa, attribuito all'orafo Bernardino dalle Croci, originariamente a Brescia e dal 1967 al Victoria and Albert Museum di Londra⁹.

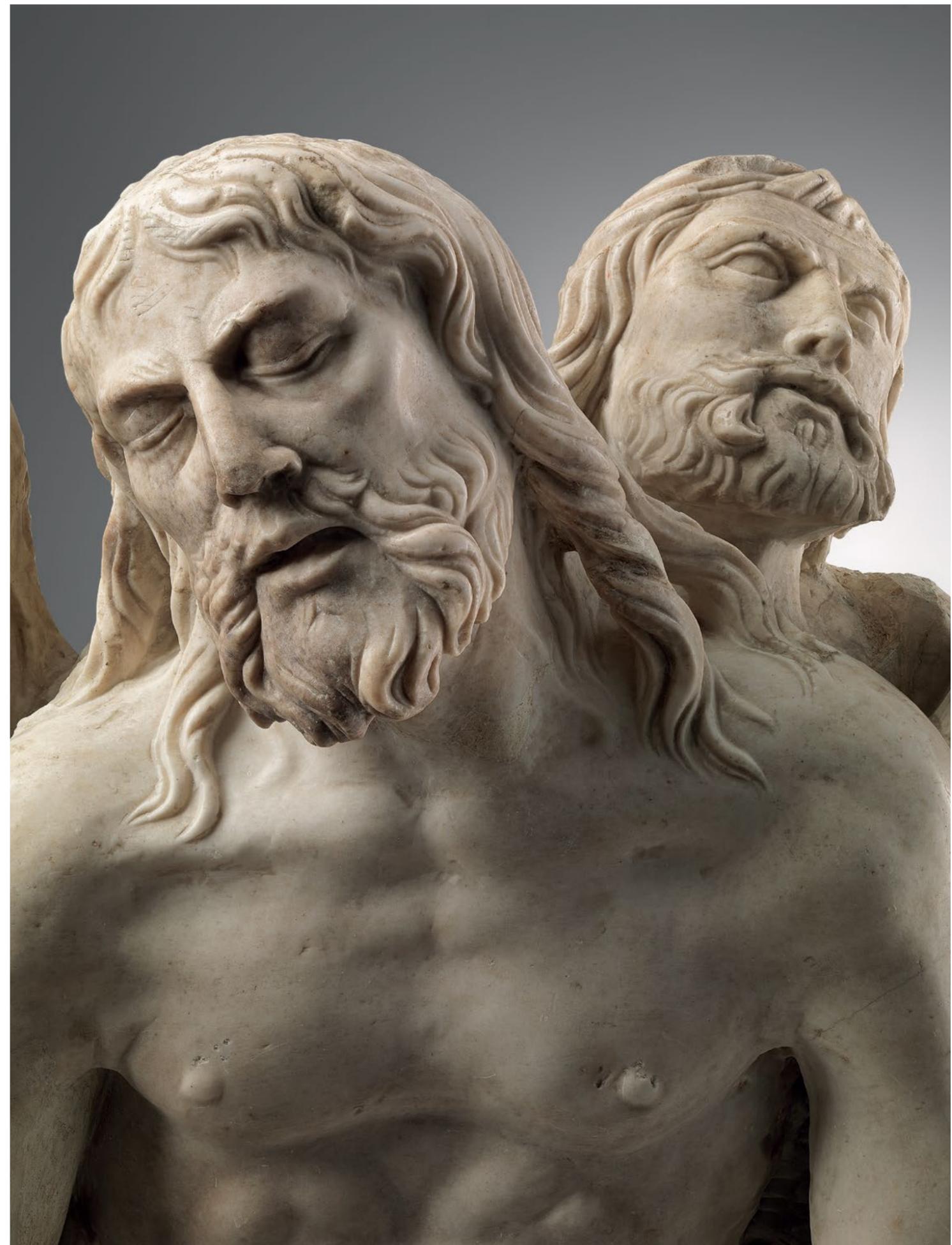
Altro indizio è l'evidente ripresa della stessa placchetta nel citato *Compianto* in marmo del Castello Sforzesco di Milano, piuttosto simile e verosimilmente più tardo rispetto all'inedita scultura qui in oggetto¹⁰ (fig. 3).

Il gruppo scultoreo milanese si avvale però di un ulteriore modello di Giovanni Bellini, utilizzato per il dettaglio del piede di San Giovanni puntellato sul bordo del sepolcro, derivato dal problematico *Compianto* monocromo degli Uffizi, ritenuto del 1480-1490¹¹ (fig. 4). Il medesimo dettaglio tratto dal modello belliniano compare nella *Pietà* lignea clipeata sul fastigio dell'ancona dell'altare maggiore in S. Francesco a Brescia, datata 1502 e attribuita all'intagliatore Stefano Lamberti¹² (fig. 5). Pare chiaro come, in tutti questi esempi, la logica compositiva si regga in buona parte su una libera combinazione di singoli elementi tratti da più modelli, secondo un gioco di varianti e abbinamenti in fondo analogo a quello con cui lo stesso Bellini modificava continuamente le sue *Pietà*.

Anche in questo senso, l'inedito *Compianto* qui discusso si presenta alla stregua di un "gemello diverso" nei confronti di quello milanese. Quest'ultimo è più basso di pochi centimetri, mentre risulta un po' più esteso in larghezza per via delle lacune laterali del gruppo inedito, che dunque doveva essere in origine più o meno della stessa larghezza. Tuttavia, si vedrà che non è il solo confronto col pezzo già noto a provarne la medesima paternità artistica, evidenziata anzi molto più nettamente dai riscontri con altre opere del maestro bresciano.

Quanto alle differenze iconografiche, il *Compianto* milanese presenta cinque figure anziché quattro: Cristo depresso, Maria, San Giovanni Evangelista e, in secondo piano, ai lati, le due altre Marie, una delle quali appena abbozzata. Nel nuovo esemplare invece, oltre alle tre figure principali, mancano le due Marie, ma compare Giuseppe d'Arimatea, assente nel rilievo musealizzato.

Una sensibile differenza si nota però soprattutto nella tonalità emotiva, decisamente più caricata in senso patetico e drammatico nell'inedita versione, mentre



¹² La composizione del suddetto clipeo ligneo è stata giudicata derivata dalla celebre placchetta del Moderno, il cui esemplare più noto, in argento, è inserito in una lussuosa pace datata 1513, conservata al Museo Diocesano di Mantova (sulla quale si veda D. Gasparotto, scheda in *Bonacolsi* 2008, pp. 284-285, cat. VIII.10). La datazione della placchetta è infatti controversa, benché ritenuta dai più successiva al ritrovamento del *Laocoonte*, nel 1506. Il fatto di averla considerata, a mio avviso erroneamente, quale modello della *Pietà* clipeata ad intaglio in S. Francesco, è servito come argomento per sostenere una datazione alta della placchetta stessa (Agosti 1991, p. 78, nota 36; Gasparotto 2008, pp. 91-92).

quella del Castello Sforzesco sembra orientata a un carattere più meditativo e riflessivo.

Di fatto, l'unica figura dell'inedito *Compianto* che risulti paragonabile al meglio con la corrispondente del marmo milanese è quella di Maria, che nell'elaborazione già nota appare anche un po' meglio riuscita. Per il resto, non si va oltre una somiglianza puramente somatica tra le figure di San Giovanni Evangelista, caratterizzate però, non a caso, da ben diverse intonazioni patetiche (figg. 6-11). E infatti, è proprio l'Evangelista nell'inedito marmo ad essere investito di una parte importante di quel sovraccarico emotivo su cui si gioca la vera differenza tra i due manufatti. In termini di tensione espressiva, sorprende come questa figura, al pari di quella di Giuseppe d'Arimatea, stia molto più in sintonia con le inferocite creature marine antropomorfe, liberamente ispirate alle invenzioni pagane di An-



Figg. 6,7: Confronto con la figura di Cristo del Castello Sforzesco (Copyright Comune di Milano. Tutti i diritti riservati)

¹³ Sull'opera si veda la scheda in Zani 2010, pp. 125-126, cat. 17, da aggiornare con Sava 2011, pp. 135-136; Sava, ravvisando nell'altare alcune figurazioni marginali attribuibili al mediocre scultore Antonio Medaglia, ha pensato di attribuirgli l'intero altare, le cui principali parti figurative sono del tutto al di fuori della portata qualitativa di questo maestro, oltre a esibire puntuali riscontri con l'arte di Gasparo Cairano. Pertanto, nell'altare bresciano, restano addebitabili al Medaglia soltanto i brani minimali per cui Sava ha individuato precisi riscontri.

drea Mantegna, che Gasparo scolpì forse intorno al 1510 sui rilievi anulari delle colonne dell'altare di San Gerolamo in S. Francesco a Brescia¹³ (fig. 12).

Nel 1508, in società col debole seguace Antonio Mangiacavalli, Gasparo aveva concluso il monumentale portale del duomo di Salò¹⁴, per il quale aveva fornito alcune figure autografe, tra cui il portentoso *San Giovanni Battista*, di cui il Giuseppe d'Arimatea nel nostro *Compianto* apparirebbe sostanzialmente una versione in scala ridotta (figg. 13-14). Nella produzione sacra di Gasparo Cairano, il *San Giovanni Battista* di Salò diventa una vera e propria matrice figurativa, impiegata negli stessi anni dal maestro anche per diversi busti di *Apostoli*, pure essi in scala monumentale, distribuiti tra i pennacchi della navata di S. Pietro in Oliveto a Brescia¹⁵. È quindi naturale che anche tra queste figure, realizzate con la partecipazio-

ne di discreti collaboratori, si trovino non pochi e puntuali termini di confronto per il nostro Giuseppe d'Arimatea (figg. 15-16).

Del tutto diverso il discorso relativo alla figura del Cristo deposto del nuovo rilievo, che fa emergere aspetti per certi versi sorprendenti, non solo a causa di una caratterizzazione interpretativa che lo rende assai diverso dal corrispettivo milanese. Se infatti i riscontri finora osservati a carico del nuovo *Compianto*

¹⁴ Zani 2010, pp. 127-128, cat. 19; il pagamento per la prima consegna di parti del portale risale all'agosto 1506, mentre la posa in opera risale esattamente a due anni dopo.



rientrano in una cronologia approssimabile attorno al 1505-1510, quelli specifici per il Cristo deposto conducono invece molto più indietro, verso tipologie proprie degli esordi noti di Gasparo e non più richiamate, a quanto sembrava, nella sua produzione seguente.

Bisogna così risalire al 1489, alle statue del dodici *Apostoli* del santuario di S.

Figg. 8-11: Confronti con le figure della Madonna e di San Giovanni del Castello Sforzesco (Copyright Comune di Milano. Tutti i diritti riservati)



Maria dei Miracoli a Brescia¹⁶, che segnano appunto il debutto del maestro, per ricostruire la genealogia della bellissima figura che stiamo esaminando (fig. 17). Poiché l'inedito *Compianto* dovrebbe collocarsi effettivamente intorno al 1505 o poco oltre, questa scelta regressiva non sarà stata certo casuale. Bensì dettata dal proposito di attingere alle forme di quel durissimo espressionismo con cui, almeno una quindicina d'anni prima, Gasparo Cairano da Milano si era fatto conoscere a Brescia proprio attraverso quel gruppo di statue irrequiete, spiritate, incattivite, alcune più o meno grezzamente lavorate.

La gravità espressiva, pressoché una costante di questo artista, venne però con l'andar del tempo progressivamente affinata nelle forme, grazie soprattutto all'impegno profuso dal 1493 al 1503 nel ciclo dei colossali busti di *Cesari* della Loggia di Brescia¹⁷, che gli fecero presto meritare l'esclusivo elogio di Pomponio Gaurico nel *De sculptura*. In quel volume, scritto in latino e stampato a Firenze nel 1504, «Gaspar mediolanensis» veniva citato proprio per i *Cesari* (e per l'architettura del «Praetorium», come è nominata romanamente la Loggia), quale unico scultore lombardo degno di nota, oltre al già allora celeberrimo e acclamatissimo Cristoforo Solari¹⁸.

Questo progressivo ammorbidimento delle forme risentì inevitabilmente anche dell'evoluto esempio classicista della Serenissima (cui Brescia era fedelmente sottoposta), allora tradotto in scultura ai massimi livelli da Tullio e Antonio Lombardo. Al processo non fu neppure estranea una diretta esperienza dei paralleli sviluppi della scultura nel ducato milanese a fine Quattrocento (Cristoforo Solari, Gian Cristoforo Romano, Andrea Fusina, Alberto da Carrara), con cui Gasparo dimostrò di mantenere contatti almeno nell'ultimo decennio del secolo¹⁹.

È comunque un processo di sviluppo che attraversò l'intero corso cinquecentesco della carriera dell'artista, documentato fino al 1513 e non più in vita nel 1517, ed

¹⁵ Ibid., pp. 126-127, cat. 18; queste opere non sono documentate, ma la loro cronologia desumibile su basi stilistiche corrisponde a quella del contesto edilizio (cfr. Sava 2010 e soprattutto Zaina 2015).

¹⁶ Ibid., pp. 102-104, 115, cat. 1.

¹⁷ Ibid., p. 122, cat. 13.



Fig. 12: Gasparo Cairano, *Zuffa di dei marini* (particolare), Brescia, S. Francesco

¹⁸ «Dignus et qui nometur Brixiani praetorii architectura et Caesaribus Gaspar Mediolanensis» (Pomponio Gaurico, (1504), pp. 254-255); sul passo, sull'autore e sui suoi rapporti con Brescia, si veda Agosti 1995, pp. 91-92.

è proprio verso gli albori di questo tratto del suo percorso che si collocherebbe l'inedito *Compianto* qui discusso.

Per la sua esecuzione, si può tentare di circoscrivere un lasso cronologico più preciso tornando all'esame comparato delle sue componenti figurative, oltre che al confronto, ancora una volta, col "gemello diverso" del Castello Sforzesco.



Fig. 13-16 (in senso orario): Gasparo Cairano, *Compianto* (particolare); Gasparo Cairano, *San Giovanni Battista* (part.), Salò, Duomo; Gasparo Cairano e collaboratori, *Apostolo*, Brescia, S. Pietro in Oliveto; Gasparo Cairano e collaboratori, *Apostolo*, Brescia, S. Pietro in Oliveto

Innanzitutto, nell'esemplare inedito, si dovrebbe cercare di capire il senso di quella singolare coesistenza di rimandi cronologicamente difformi che, come si è potuto vedere, portano in prevalenza verso il 1510, con l'eccezionale rinvio a ritroso di una quindicina d'anni circa per quanto riguarda la figura principale del Cristo depresso.

Sembrirebbe da escludere l'ipotesi di una realizzazione in due tempi, poiché l'ela-

borazione tecnica del rilievo appare coerente in ogni parte dell'opera. Essa sembra stabilizzarsi su un punto di stile non ancora nel pieno della ricercatezza formale più matura (cui appartiene il *Compianto* del Castello), ma già assai lontano dal disarmonico plasticismo dei primordi. Si assiste cioè ad una condizione intermedia, in cui le forme, rese sempre con tratti netti e decisi, assumono parvenza più organica rispetto agli esordi, pur risultando ancora immuni dagli apporti classicisti 'alla Lombardo' che cominciano ad affiorare nelle statue dell'arca di Sant'Apollonio, ora in Duomo Nuovo a Brescia, compiuta tra il 1508 e il 1510²⁰.

Vi è tuttavia anche una ragione intrinseca – per certi versi risolutiva – che può dar conto di questa singolare coesistenza di rimandi cronologicamente difformi. Essa sta nel vuoto produttivo di soggetti sacri che, a quanto ci risulta, caratterizzò la carriera di Gasparo Cairano nei primi cinque-sei anni del Cinquecento, quando era ancora assorbito dai lavori alla Loggia, anche al di là del ciclo dei *Cesari*. In quel frangente, il suo stile si sviluppò grazie al confronto con l'antichità classica e pagana, ma sarà solo con la ripresa della scultura di soggetto sacro – con la citata arca di Sant'Apollonio e l'ugualmente citato portale del duomo di Salò – che questa nuova *gravitas* dal sapore antiquario potrà mostrare risultati anche su quel versante.

L'inedito *Compianto* offrirebbe dunque un raro esempio dell'arte sacra di Gasparo Cairano nella suddetta fase²¹, in cui i ricordi di un passato reso ormai remoto dallo sviluppo dello stile, molto più che dal mero scorrere del tempo, si combinano con richiami ad opere più tarde, rispetto alle quali però costituiscono non derivazioni, bensì vere e proprie prefigurazioni. In sostanza, le figure di San Giovanni Evangelista e di Giuseppe d'Arimatea documenterebbero per un tratto l'elaborazione di quei paradigmi espressi in forma compita dalle più celebri opere di Gasparo con cui sono state poco sopra confrontate.

Tutt'altra rilevanza assume il fatto che, per il bellissimo Cristo depresso, lo scultore abbia scelto di rifarsi come in nessuna altra occasione all'ormai superato ciclo degli *Apostoli* in S. Maria dei Miracoli.

Ciò non solo restituisce la più genuina autografia del maestro, ma investe l'opera di un particolare connotato autobiografico ed introspettivo. È infatti dalla rilettura di sé, di quella primigenia ed impietosa brutalità espressiva, che l'artista conseguì l'*exploit* straordinariamente drammatico di questo Cristo depresso: non solo la più struggente ed intensa immagine di Gesù mai scolpita da Gasparo Cairano, ma in assoluto uno dei vertici espressivi della sua intera produzione.

Più che rappresentare la morte, questa figura sembra infatti voler trasmettere un

¹⁹ Del rilievo con l'*Adorazione dei pastori*, già sul sepolcro di Alvise Caprioli in San Giorgio a Brescia (opera del 1495-1496 circa, reimpiegato da metà Ottocento come paliotto dell'altare maggiore in S. Francesco nella stessa città), è stata ad esempio notata la derivazione da un riquadro di Amadeo su un basamento del portale della Certosa di Pavia, realizzato dopo il 1492 (Zani 2010, pp. 118, figg. 59-60; a veicolare a Brescia le novità della moda classicista sforzeca e anche genovese contribuì certamente il Tamagnino, che affiancò Gasparo Cairano prima al cantiere dei Miracoli, nel 1489, e quindi alla Loggia, per un anno e mezzo, tra il 1499 e il 1500 (vedi *Ibid.*, pp. 97-102).

²⁰ *Ibid.*, pp. 130-132, cat. 23.

²¹ A ragion veduta, l'unica altra opera del maestro collocabile in questa fase potrebbe essere la statua di *San Rocco* in S. Nazaro a Brescia, già ricondotta agli anni a cavallo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo (*Ibid.*, p. 120, cat. n. 9). L'opera pare improntata a un misticismo dal tenore espressivo molto più contenuto rispetto a quello del *Compianto*; in ogni caso, la lettura del suo modellato non è facilitata dall'integrale rivestimento dipinto, particolarmente interessante nella veste sotto il mantello, dove la decorazione damascata sembrerebbe ottenuta secondo le tecniche del graffito usate per le finiture policromate della scultura lignea.

senso di tensione tra la vita e la morte, come se il dolore, il respiro e la percezione della voce materna continuassero anche dopo il trapasso del corpo. Ecco perché, mettendo a confronto questa meravigliosa figura con la corrispondente al centro del *Compianto* milanese, si recepisce chiaramente quale sia uno dei punti di massima divergenza nell'intonazione poetica dei due gruppi scultorei.

Ma il confronto tra le due opere è utile anche a comprendere i caratteri di due distinti momenti di stile, lungo quel percorso di affinamento formale sopra rammentato. Se la maniera più forte e risoluta dell'inedito *Compianto* ne renderebbe prospettabile una datazione intorno al 1505, quello milanese graviterebbe invece

più decisamente sul 1510 o anche un po' oltre, per via di una scioltezza formale più consona a questo secondo termine. Nell'esemplare del Castello Sforzesco, la recente pulitura ha restituito piena evidenza alla finissima lavorazione dei volti, tutti senz'altro autografi del maestro bresciano, mentre resta qualche sospetto di intervento di bottega in alcune parti delle anatomiche, soprattutto riguardo al corpo di Gesù, che appare anche piuttosto appiattito.

Qualche analogo sospetto, nell'inedito *Compianto*, potrebbe invece sorgere a carico della figura di Maria, che tuttavia non pare di tenuta così bassa da permettere di escludere un intervento in tono minore da parte dello stesso capobottega. A parte questa lieve riserva, non vi è

dubbio che il rilievo spetti in prima persona a Gasparo Cairano ed anzi assuma, come si è visto, un'importanza per certi versi unica nel suo percorso artistico.

Compianti e Pietà di pietra: sulle tracce di un tesoro della devozione bresciana

Già prima della comparsa del nuovo *Compianto*, quello del Castello Sforzesco non era l'unico esemplare noto riferibile a Gasparo Cairano e bottega, anche se la

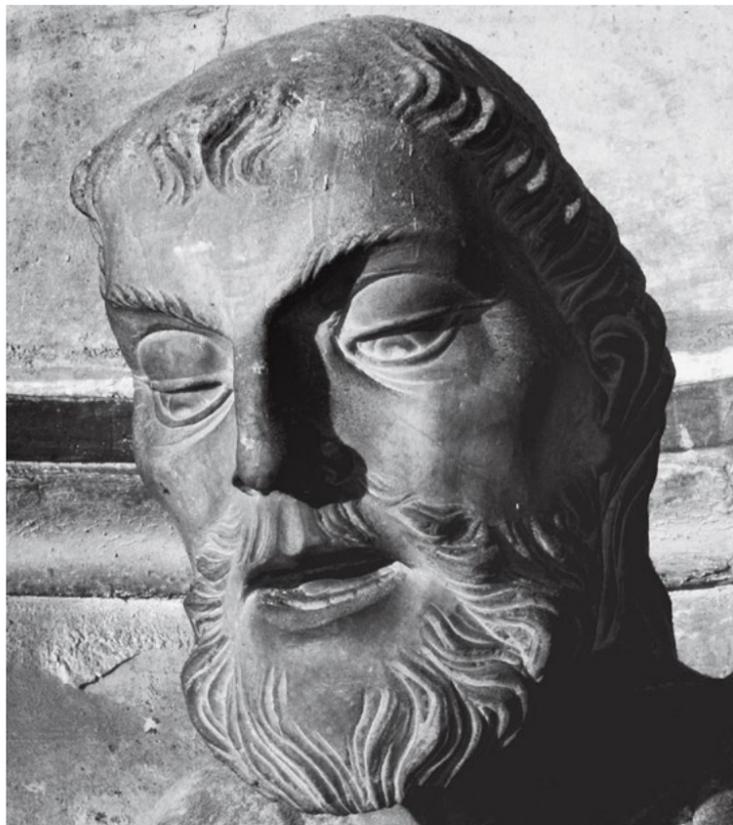


Fig. 17: Gasparo Cairano, *Apostolo*, Brescia, S. Maria dei Miracoli



forte compatibilità tipologica tra i due manufatti ha reso inevitabile soffermarsi preliminarmente proprio su quello milanese.

Era stato infatti già pubblicato un altro gruppo con più figure intere, conservato nel deposito del museo di S. Giulia a Brescia e di provenienza ignota²² (fig. 18). L'opera è assai rovinata e presenta una composizione originale, non più ispirata a modelli belliniani, bensì agli affollati *Compianti* del Romanino, su tutti quello del 1510 per la chiesa di San Lorenzo a Brescia, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia²³ (fig. 19). Nonostante i danni deturpanti, sembra di recepire che tra

²² Sull'opera (74 x 66 x 33 cm) si veda la scheda in *Ibid.*, pp. 140-141, cat. 33.

²³ Nova 1994, pp. 212-213, cat. 4.



Fig. 18: Bottega di Gasparo Cairano (o già di Gasparo Cairano), *Compianto*, Brescia, Museo di S. Giulia

le sette figure di cui la scena è composta, solo San Giovanni Evangelista appaia di fisionomia conforme a quella usuale, mentre Cristo sembrerebbe piuttosto simile al corrispettivo del *Compianto* milanese. Poiché tutti gli altri personaggi (le tre Marie, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea) paiono improntati a tipi umani mai visti nella produzione di Gasparo Cairano, è facile supporre che quest'opera, evidentemente inoltrata negli anni, già con qualche vago sentore manieristico e anticlassico, sia per lo più un prodotto di bottega, forse anche avviato dal maestro

prima della morte, ma poi realizzato quasi interamente da collaboratori.

Per alcuni versi simile all'esemplare appena esaminato è un altro rilievo più piccolo, inedito e in collezione privata²⁴, con sette personaggi più tre angeli, improntato a una soluzione compositiva di compromesso tra le mezze figure e le intere (fig. 21), che sembra addirittura rievocare soluzioni formalizzate in alcuni disegni dei taccuini di Jacopo Bellini²⁵ (fig. 20).

Il gruppo al centro del rilievo, con Cristo tra Maria e Giovanni Evangelista, riprende la medesima matrice figurativa adottata nei *Compianti* a mezze figure che abbiamo già esaminato, come anche il motivo del piede dell'Evangelista puntato sul bordo del sepolcro. Il manufatto risulta però decisamente al di sotto della qualità autografa di Gasparo Cairano, e presenta tipi umani in gran parte estranei al suo repertorio noto: anche le tre più familiari del gruppo centrale appaiono ormai come un tenue riflesso in forma corsiva delle formule introdotte dal maestro. In definitiva, le considerazioni appena spese per il gruppo dei depositi del museo bresciano possono valere anche per questo rilievo: un'opera tarda, per lo più o esclusivamente di bottega.

Sebbene non addebitabili alle stesse maestranze, i due rilievi sono accomunati dalla tendenza a una complessità compositiva di ispirazione pittorica, che ha tutta l'aria di un tentativo di compensare cedimenti qualitativi ed espressivi alquanto palesi. Tutto ciò, verosimilmente, fu conseguenza della scomparsa di Gasparo Cairano e dovrebbe adombrare alcuni esiti della produzione della bottega passata in eredità al figlio Simone, a tutt'oggi completamente oscura, così come il profilo di costui in qualità di maestro di figura²⁶.

A parte ciò, la comparsa dell'inedito rilievo a cui è dedicato il presente studio ha indotto a riflettere su altre due opere di soggetto simile, che il raggio di confronti ora ricostruito permette di riferire alla medesima bottega.

La prima a venire chiamata in causa è un gruppo scultoreo di una *Pietà* con Cristo deposto e tre angeli, approdato nel 1869 all'allora South Kensington Museum di Londra, oggi Victoria and Albert²⁷ (fig. 22). Il pezzo, acquistato a Firenze, ha beneficiato di una lunga e autorevole ma poco approfondita vicenda critica, lungo la quale è sempre stato considerato lombardo, di ambito amadeesco, messo a con-

²⁴ All'opera (25 x 39 cm) è dedicata una scheda di Francesco Orteni, che la attribuisce alla bottega di Gasparo Cairano, con proposta di datazione intorno al 1515.

²⁵ Sul disegno, dal taccuino del Louvre (foll. 52v-53) vedi Jacopo Bellini 1984, p. 25, tavv. 66-67.



Fig. 19: Romanino, *Compianto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

²⁶ Su questi aspetti vedi Zani 2010, p. 110.

²⁷ Sull'opera (48.89 x 61 cm) si veda Pope-Hennessy 1964, p. 376, cat. 400; per la bibliografia successiva e un'estemporanea attribuzione a Pasio Gagini, vedi Fadda 1998, pp. 46-47.

fronto con esemplari di analogo soggetto presso la Certosa di Pavia.

Già molti anni or sono, lo scrivente aveva maturato forti sospetti circa la paternità di Gasparo Cairano per il gruppo londinese, tuttavia senza mai manifestarli. In primo luogo per via dello stato di non piena leggibilità dell'opera a causa di una diffusa consunzione, assai marcata sulla testa e sul volto di Cristo, verosimilmente sottoposti in passato al ripetuto contatto con mani devote, oltre ai più leggeri effetti di dilavamento generalmente rilevabili sull'intera scultura. Ma, anche a prescindere da tali condizioni, la testa di Cristo risultava comunque di tipologia non compatibile con i due unici corrispettivi allora noti – tra loro piuttosto simili – del *Compianto* del Castello Sforzesco e di quello dei depositi del museo bresciano. Di contro, già apparivano numerosi e calzanti nel rilievo londinese i riscontri d'altro



Fig. 20: Jacopo Bellini, *Compianto*, Parigi, Louvre

Alla pagina a fianco:
Fig. 21: Bottega di Gasparo Cairano, *Compianto*, collezione privata

tipo con la produzione di Gasparo Cairano, quali gli angeli, l'anatomia del corpo di Cristo e quel particolare nodo sporgente del perizoma.

Mancava però l'elemento decisivo che ora, grazie all'inedito *Compianto* qui presentato, viene recuperato come l'anello mancante per la corretta classificazione del *Compianto* di Londra. Pur nella forma attenuata dall'impovertimento superficiale della materia, il volto del Cristo londinese riesce a rivelare un costrutto formale molto simile, ancorché non identico ed espressivamente più tenue, rispetto a quello dell'inedito rilievo qui presentato, ritrovando così un corrispettivo appropriato che fino ad oggi era mancato (fig. 23).

Nell'insieme dei riscontri rilevati, si può quindi sciogliere ogni riserva sulla pertinenza della *Pietà* del Victoria and Albert a Gasparo Cairano e bottega. Il suo stato conser-

vativo non permette responsi più precisi, anche se le parti meno consuete, ossia i tre angeli, rivelano un'articolazione posturale e un senso dinamico e patetico così ricercati da lasciare aperta la possibilità di un'integrale autografia di Gasparo Cairano.

Anche la pietra dà l'impressione di essere la stessa dell'inedito *Compianto* qui presentato e di quello del Castello (figg. 27-29), come è suggerito dalla consistenza evidentemente tenera, delle vistose venature e dagli analoghi segni sul retro di lavorazione grezza, qui più avvolgente per via dei sottosquadri più ampi e profondi. Un analogo gruppo, con quattro angeli anziché tre e di qualità apparentemente

meno sostenuta, venne pubblicato nel 1904 da Malaguzzi Valeri, che lo riferiva presso la collezione di Aldo Nosedà²⁸ (fig. 24). Da lì si sono perse le tracce dell'opera, che non figurava già più nell'ampio catalogo stampato nel 1929 per la vendita all'asta della prestigiosa raccolta.

Tutto ciò che è dato conoscere di questa scultura si limita dunque alle poche parole di commento di Malaguzzi Valeri²⁹ e alla piccola fotografia da lui pubblicata, qui riprodotta. Essa risulta comunque sufficiente a rivelare la stessa matrice bresciana dei manufatti visti fin qui e, in particolare, lo stretto rapporto con la *Pietà* del Victoria and Albert. Pure quest'ultimo fu riprodotto e commentato da Malaguzzi Valeri, che tuttavia non lo poneva in relazione col rilievo Nosedà, pure enunciando per entrambi i medesimi rimandi a opere scultoree della Certosa.



A questo tipo di composizione nella forma più ristretta (che qui chiamiamo preferibilmente *Pietà*), in cui il Cristo Deposto è accompagnato solo da angeli, fanno riferimento gli ultimi due esemplari di questa rassegna dei *Compianti* scultorei bresciani di primo Cinquecento, esemplari che sono anche gli unici superstiti in chiese cittadine, forse non a caso i più deboli tra tutti quelli fin qui esaminati. Uno è posto da tempo imprecisabile entro una nicchia ribassata all'interno della chiesa di Sant'Agata, e ci restano del tutto ignote le sue origini³⁰ (fig. 25). Anche in questo caso, la pietra tenera non ha saputo reggere al contatto prolungato con le carezze dei fedeli e forse a un periodo di esposizione all'aperto, dando luogo a una distribuzione dei danni apparentemente simile a quella dell'esemplare del Victoria and Albert, con

²⁸ Malaguzzi Valeri 1904, p. 216, fig. p. 224; purtroppo non sono riferite le misure della scultura.

²⁹ «Questo esemplare non manca di sentimento e di forza nella figura del Redentore recinante il capo sulla spalla destra e con le braccia stese nella solenne rigidità della morte; quattro angioletti, due per lato, lo sorreggono amorosamente; l'un d'essi, bellissimo, atteggia la bocca al pianto. Il tipo degli angeli, dalle lunghe chiome dorate e la fattura delle braccia e delle mani ricordano l'Amadeo, ma le deficienze nella struttura del petto del Cristo e la minor bellezza dei volti lascian credere che il lavoro provenga dalla bottega del maestro e sia opera di qualche suo scolaro vicino, forse i Cazzaniga»; «la sua forma e il soggetto lascian supporre che ornasse la lunetta di una porta, in una stanza della Certosa» (Ibid., p. 216).

³⁰ L'opera fu menzionata per la prima volta da Morassi (1939, p. 47), che ne riferiva le misure (145 x 68 cm) e il suo parere per cui la scultura sarebbe «da confrontarsi con i rilievi di S. Maria dei Miracoli». Fu in seguito attribuita alla tarda attività del Tamagnino da Peroni (1963, p. 770), mentre Volta (1989, p. 133) ne propose una ipotetica attribuzione ad Antonio Medaglia. Agosti (1991, p. 79 nota 50) la annoverò tra le opere bresciane «molto belle e di rado riprodotte», e infine Tameni (1999, p. 47) la citò come probabile esempio di committenza della Disciplina del S. Sepolcro, anticamente insediata in S. Agata.

una particolare concentrazione per l'appunto sulla testa e sul volto di Cristo, ormai privo di connotati somatici. L'opera, di levatura appena discreta, non sembra riferibile alla bottega di Gasparo Cairano, benché tutt'altro che indifferente al suo influsso.

L'ultima *Pietà*, corredata di tre angeli, è inserita in un fastigio settecentesco sopra una porta del convento di San Faustino Maggiore³¹ (fig. 26). È di gran lunga l'esemplare qualitativamente peggiore tra quelli fin qui incontrati, e sembra essere anche il più tardo, risalente forse già agli inoltrati anni venti del Cinquecento, nel

³¹ Mezzanotte 1999, p. 30.



Fig. 22: Gasparo Cairano (e collaboratori?), *Pietà*, Londra, Victoria and Albert Museum

quale si assiste ormai a un pallidissimo riflesso delle fortunate formule introdotte da Gasparo Cairano, ripetute per inerzia.

Tirando le somme del nostro resoconto, si ha per prima cosa la chiara percezione di un'impennata produttiva di questi Compianti scolpiti a Brescia nel primo quindicennio circa del Cinquecento, in contrasto con l'assoluta penuria locale della stessa tipologia nel secolo precedente. Il fenomeno, verificabile solo ora grazie alle analisi qui condotte, è verosimilmente da addebitare allo stesso motivo che determinò in città e nella diocesi un sensibile proliferare di pale d'altare dipinte





dedicate al tema del *Compianto*, che dal primo volgere del secolo al 1512 (anno del tremendo sacco di Brescia ad opera dei francesi) videro impegnati per le chiese cittadine importanti pittori, quali Foppa, Zenale, Romanino (fig. 19), Altobello Melone e Vincenzo Civerchio. Come è stato evidenziato dalla critica, ciò avvenne a seguito dell'insediarsi in numerose chiese di confraternite nate sull'esempio della Schola Corporis Christi (o del Santissimo Sacramento), fondata nel 1494 nel duomo di Brescia con lo scopo di promuovere il culto del Corpus Domini, la pratica eucaristica ed altre attività devozionali ed assistenziali; confraternite che ebbero tra gli associati anche diversi artisti, compresi alcuni dei pittori sopra citati³².

³² Sull'attività di committenza artistica della Scuola del Santissimo Sacramento nel Duomo di Brescia in quegli anni vedi Savy 2003 (2004); l'incremento di pale d'altare dipinte con *Compianti* verificatosi allora a Brescia sembra esser stato ravvisato per primo da Neher (1999), dopodiché il tema è stato ripreso da Agosti (2003, pp. 60-62), Savy (2006, pp. 3-11) e infine Tanzi (2020), il quale ha annotato la parallela mancanza in città di *Compianti* lapidei, avendo anche ommesso di menzionare quelli già noti.



Una ricerca nei fondi documentari di tali confraternite potrà forse permettere di ritrovare anche qualche testimonianza di *Compianti* lapidei e degli apparati in cui erano inseriti. È lecito credere che almeno in parte si trattasse di complessi eucaristici, verisimilmente non sopravvissuti alla Controriforma. Ma è anche facile supporre che questo risveglio devozionale per il culto del Corpus Domini abbia contagiato anche la committenza privata e che ad essa fossero destinati gli esemplari di dimensioni più contenute (fig. 21).

Invece, per quelli più grandi in cui è stata rilevata la lavorazione scabra sulle

Fig. 23: Gasparo Cairano (e collaboratori?), *Pietà* (part.), Londra, Victoria and Albert Museum



Figg. 24-26: Bottega o cerchia di Gasparo Cairano, *Pietà*, ubicazione ignota; Cerchia di Gasparo Cairano, *Pietà*, Brescia, S. Agata; Scultore bresciano, *Pietà*, Brescia, San Faustino Maggiore

parti superiori, come l'inedito qui presentato, è ovvio prospettare una collocazione elevata, non completamente accessibile allo sguardo. La loro tipologia renderebbe naturale pensarli, nella gran parte, sulla sommità di portali, entro nicchie o lunette, come peraltro è stato ipotizzato per il pezzo del Victoria and Albert e per quello della raccolta Nosedà. Ma, se in effetti esistono ben noti esempi di un simile utilizzo, è ugualmente vero che se ne conoscono altri di genere diverso. Nello specifico del contesto bresciano, vi è in merito una particolare testimonianza documentaria, già chiamata in causa a proposito del *Compianto* del Castello Sforzesco e di quello dei depositi del Museo di S. Giulia, che la comparsa dell'inedito esemplare qui in oggetto impone di riesaminare ed approfondire.

«Cum certis imaginibus in forma pietatis»: un fastigio per il Mausoleo Martinengo

La stagione d'oro della scultura del Rinascimento a Brescia ebbe un inizio dirompente con i corredi lapidei della chiesa di S. Maria dei Miracoli, documentati a partire dal 1489, che portarono sulla scena urbana un mondo di forme mai visto prima, improntato a livelli artistici di originalità, sperimentazione, levatura tecnica e culturale, su cui si posero le basi di un'irresistibile ascesa, culminata nel palazzo della Loggia e durata un ventennio abbondante³³.

Altrettanto dirompente sarà la fine di questa stagione, che vede nel grandioso Mausoleo Martinengo (fig. 30) non solo una sorta di simbolo – una sintesi delle esperienze di quel tratto di storia artistica tutt'altro che periferica –, ma anche una fonte di ulteriori nuove proposte, destinate purtroppo a rimanere lettera morta. La città, ferita dall'atroce sacco del 1512 ad opera di Gaston de Foix, fu costretta per lungo tempo a leccarsi le ferite anziché pensare a grandi imprese artistiche, e con grande fatica si riuscì, dopo quella data, a portare a termine in un modo o nell'altro anche il Mausoleo Martinengo³⁴.



³³ Sul cantiere di S. Maria dei Miracoli vedi Ceriana 2002, oltre a Zani 2010, pp. 16-19, 97-100, 103-105, 115.

³⁴ Sul Mausoleo Martinengo, la sua vicenda critica e le valutazioni sul suo ruolo storico, vedi Zani 2010 (pp. 109-110, 135-138), abbondantemente ripreso senza adeguate citazioni da Troletti 2016 (pp. 9-63), dal cui testo non emerge la reale primogenitura di questo delicatissimo tracciato critico.

Ma non fu solo per tale motivo che questo imponente e magnifico complesso scultoreo, in marmi di più colori, alternati a cospicue parti in bronzo, ebbe una storia tanto tormentata. Una storia molto simile a quella di altre imprese particolarmente ambiziose, il cui decorso è contrassegnato da imprevisti, interruzioni, cambi di programma e quant'altro, tali da impedire il compimento dell'opera così come era stata progettata, o da lasciarla addirittura incompiuta³⁵.



In più, il Mausoleo Martinengo dovette subire rimaneggiamenti e perdite anche un certo tempo dopo la sua messa in opera, tuttavia non addebitabili allo smontaggio e alla rimozione dalla sua sede d'origine – la navata della chiesa bresciana del SS. Corpo di Cristo, comunemente detta di S. Cristo –, condotti per trasferirlo nel 1882 presso l'ex convento di S. Giulia, allora Museo dell'Età

Cristiana, oggi Museo Civico di S. Giulia, dove è tuttora esposto.

Non è qui il caso di ripercorrere nel dettaglio la sequenza dei dati documentari su cui poggiano le nostre conoscenze circa le origini e l'*excursus* dell'impresa, già sottoposti da chi scrive ad un'attenta analisi³⁶. Riassumendone i punti salienti, l'opera venne commissionata il 29 maggio 1503 dai fratelli Francesco e Antonio II Martinengo di Padernello all'orafo Bernardino Dalle Croci. Nel contratto, costui si impegnava a consegnare «unum insignem sepulcrum», da collocare nella chiesa di S. Cristo a Brescia, allora officiata dai Gesuati dell'annesso convento, «in quo sepulcro dictus magister Bernardinus apponere debeat lapides vivos marmoreos lapideis iaspidis et serpentinos et nigros et de bronzio, cum figuris et imaginibus et litteris sculptis». Viene precisato che l'opera avrebbe dovuto conformarsi al



progetto delineato su un grande foglio pergamenaceo misurante circa un braccio per due (59,5 x 119 cm), «habente in summitate modicam quantitatem dicte pergamine, addite cum certis imaginibus in ea designatis in forma pietatis». Sono queste le uniche indicazioni di soggetti iconografici riportate nell'atto, ove altrimenti non si fa che un cenno generico – «cum figuris et imaginibus» – al ricco programma figurativo del monumento, forse perché tutto era sufficientemente specificato anche tramite didascalie nel disegno allegato, purtroppo non pervenuti. Apprendiamo dunque come la suddetta integrazione sommitale al disegno, che evidentemente illustrava il fastigio del monumento, recasse anche una figurazione «cum certis imaginibus... in forma pietatis». Il compenso per il Dalle Croci

³⁵ Emblematico è il caso del più importante monumento del Rinascimento lombardo, la tomba di Gaston de Foix del Bambaia, i cui numerosissimi pezzi, oggi dispersi in vari musei di mezzo mondo, lasciarono allibito Vasari per la loro incredibile bellezza, ma non vennero mai composti in un insieme, di cui alcune parti non furono forse neppure realizzate (si veda Agosti 1990, in particolare le pp. 3-45, 135-169).

³⁶ Zani 2010, pp. 135-138, con integrale trascrizione dei documenti relativi, alle pp. 167-169, 171-173, docc. VII, X, XII, XVII; la lunga analisi della sequenza documentaria ivi contenuta è stata poi riproposta da altri come lavoro di prima mano, con tanto di brani parafrasati dal precedente non citato (Troletti 2016, pp. 4-9).

Alla pagina a fianco:
Fig. 27,28: Gasparo Cairano, *Compianto* (veduta di tergo), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (Copyright Comune di Milano. Tutti i diritti riservati); Gasparo Cairano (e collaboratori?), *Pietà* (veduta di tergo), Londra, Victoria and Albert Museum
Fig. 29: Gasparo Cairano, *Compianto* (veduta di tergo)

era previsto in 500 ducati, elevabile a 600 a condizioni pattuite, e la consegna dell'opera stabilita nel termine di tre anni.

I fatti non seguirono però le previsioni, inizialmente a causa di controversie economiche insorte tra le parti – anche indipendenti dall'impresa del monumento –, registrate appunto tre anni dopo da due atti, contenenti i relativi accordi per sbloccare la situazione. La sequenza proseguì solo nel 1516, anno



Fig. 30: Gasparo Cairano, collaboratori e ignoti bronzisti, Mausoleo Martinengo, Brescia, Museo di S. Giulia

della riconquista veneziana di Brescia dopo il sacco del 1512 e gli anni del dominio francese. L'unico committente superstite, Antonio II Martinengo, aveva intanto dettato testamento nel 1515, ove affermava che le spoglie del padre Bernardino già riposavano nel Mausoleo in S. Cristo, nel quale anche lui disponeva di venire sepolto.

Dunque, almeno la struttura marmorea doveva già allora essere in opera, mentre non sappiamo quanto delle cospicue figurazioni in bronzo fosse ai tempi installata o addirittura ancora da fondere o da rinettare. Pare logico, del resto, che proprio queste parti fossero le ultime nella sequenza di assemblaggio del monumento.

E infatti anche il documento del 1516, datato 8 agosto, che è anche l'ultimo atto

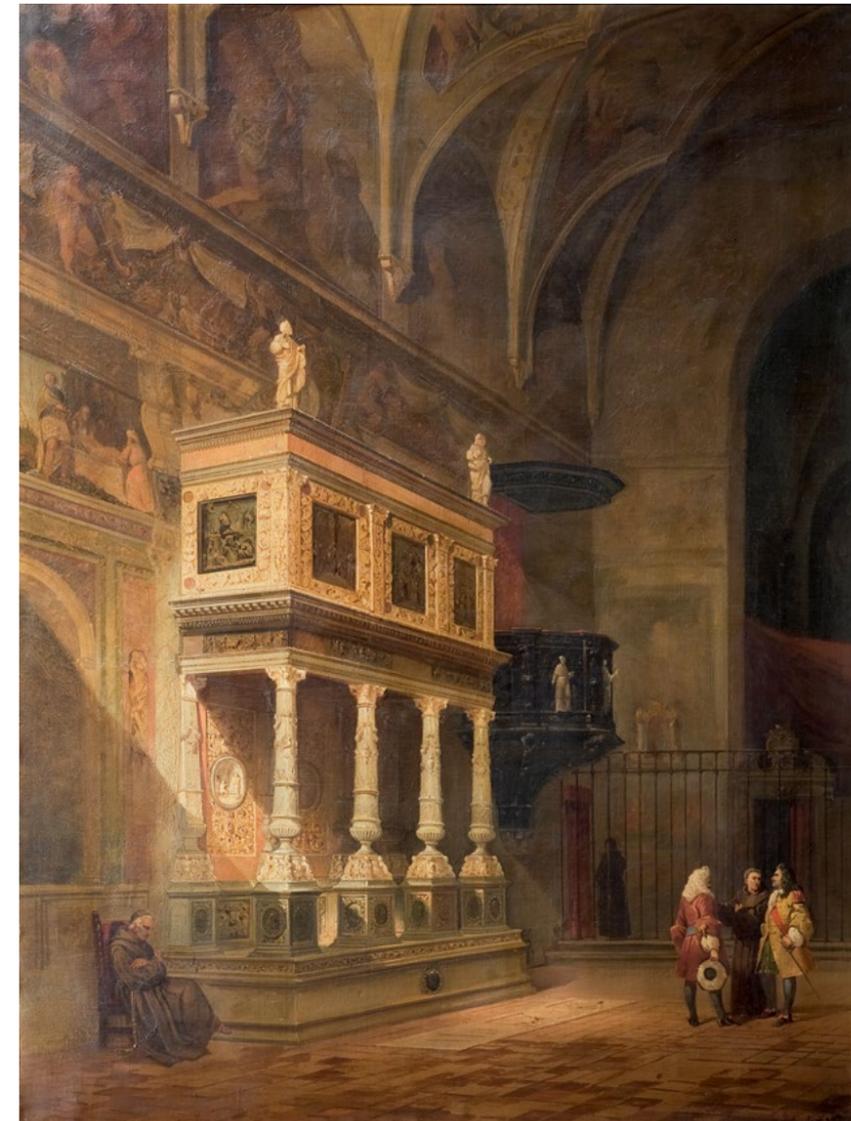


Fig. 31: Antonio Tagliaferri, *Il Mausoleo Martinengo nella Chiesa di Santo Cristo in Brescia*, Brescia, collezione privata (tratto dal volume *Dalla Donazione 2012*)

della serie, informa che il monumento era in già in chiesa ma andava completato, per la qual cosa Bernardino Dalle Croci si impegnava ad ottemperare nel giro di un anno e mezzo, ossia entro il febbraio 1518.

Non sappiamo quando sia avvenuta la consegna del monumento, ma è certo che i ritardi riguardassero anche – o più probabilmente soltanto – il corredo bronzeo,

³⁷ Dei grandi riquadri in bronzo del ciclo principale della *Passione di Cristo*, destinato ai cinque comparti predisposti sul sarcofago, vennero consegnati con ogni probabilità soltanto i tre giunti fino a noi. Dei due comparti rimasti vuoti, uno venne infatti occupato non prima della metà del Cinquecento da un sostituto in legno intagliato, raffigurante la *Deposizione*, mentre l'altro venne tamponato, non si sa quando, con un pannello liscio di legno. Come congettura, non si può escludere che l'originale corredo di questo ciclo prevedesse effettivamente solo i tre pezzi giunti fino a noi, destinati ai tre riquadri frontali della cassa, mentre i due sui fianchi dovessero ospitare riquadri con iscrizioni e stemmi che, in ogni caso, sarebbe ben difficile immaginare in altro materiale che il bronzo. Al di là delle ipotesi, è invece evidente che il lacunoso fregio bronzeo con i *Trionfi delle Virtù* venne consegnato senza essere neppure grossolanamente rinettato (se ne vedano le riproduzioni ravvicinate in *Il coro* 2003, pp. 93-97, figg. 85-90), onde evitare i ritardi causati da un'operazione tanto lunga e laboriosa, lasciando in tutta evidenza le impronte della terra di fusione. Per quanto rivelativa, la constatazione non è stranamente inclusa nei lunghi e dettagliati resoconti sul fregio da poco pubblicati (Troletti 2016, pp. 121.124, 178-190), in un testo che altrove precisa però come la barba di una singola figura dei *Trionfi* risulti priva di rifinitura (Ibid. p. 286).

³⁸ Sulla decorazione vedi Pansera 2015. Poiché, come di norma, si iniziò a dipingere partendo dalle volte, si ritiene che gli affreschi sulle pareti siano più tardi, forse eseguiti per lo più verso il 1560, come si è supposto anche sulla base delle cronologie desumibili dalla biografia del pittore.

in parte consegnato privo di rifiniture, e forse addirittura incompleto di alcuni elementi³⁷.

Dopo l'installazione del monumento su una parete della navata di S. Cristo, la chiesa venne sottoposta verso la metà del Cinquecento a radicali rimaneggiamenti, seguiti dall'integrale rivestimento ad affresco della navata, soffitti compresi, ad opera di Benedetto Marone³⁸. Preventivamente, si era provveduto ad intervenire con pesanti

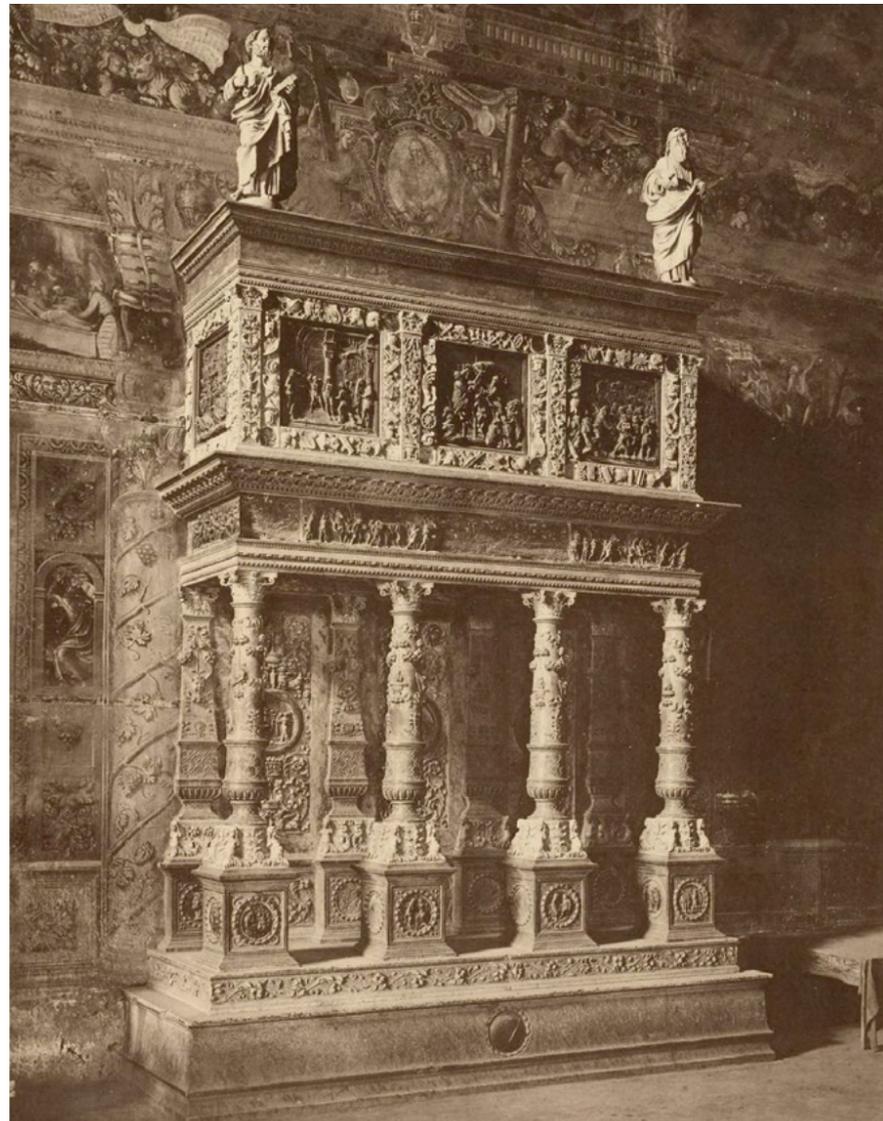
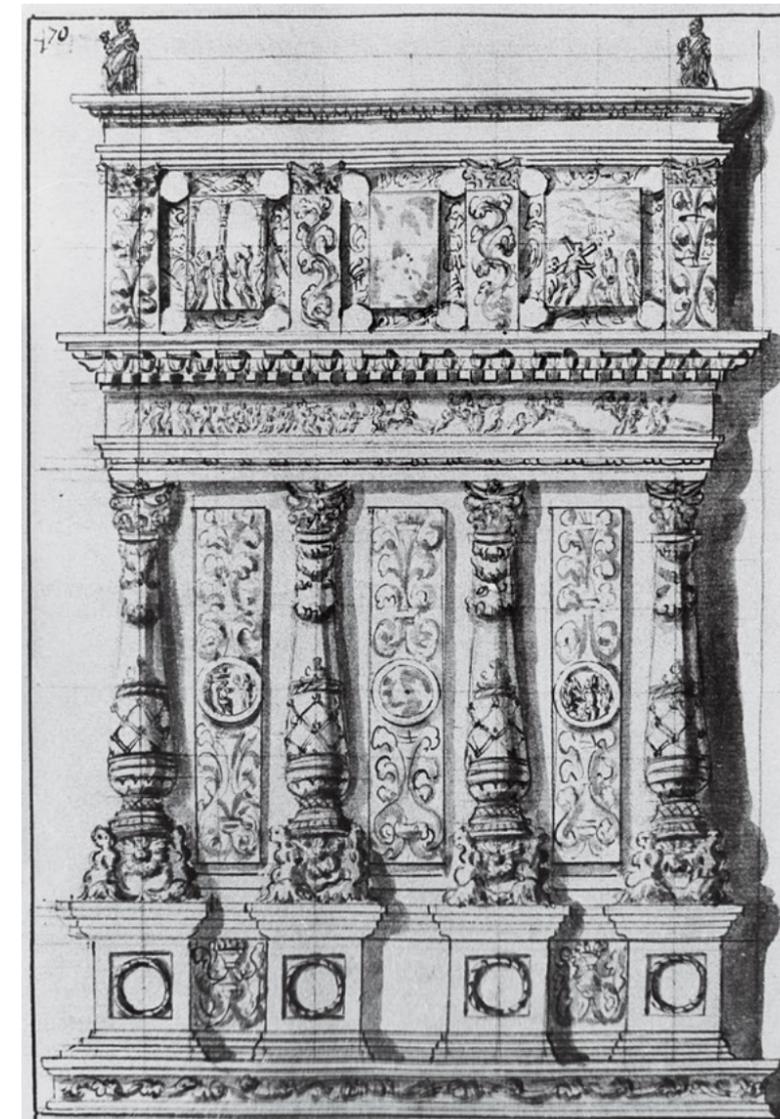


Fig. 32: Tavola tratta da H.G. Nicolai, *Das Ornament der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts: Eine Sammlung der Hervorragendsten Motive*, Dresden 1888

lavori di muratura per la costruzione delle volte, che coprirono dall'interno l'antico tetto a capriate. Non si sa se l'ingombrante quanto delicato monumento fosse stato nell'occasione smontato o soltanto coperto, poiché è impensabile che si potessero condurre simili lavori semplicemente evitando quella mole, imponente e delicatissima, che doveva essere ancora più alta ed invasiva per via del fastigio.

Per farsene un'idea, basta osservare il dipinto di Antonio Tagliaferri, databile entro il 1864, che ritrae il monumento all'interno della chiesa pochi anni prima che venisse rimosso per essere musealizzato (fig. 31); oppure, l'unica foto conosciuta in cui l'opera viene ugualmente ripresa prima del 1882, allorché ebbe luogo la suddetta rimozione³⁹ (fig. 32).

In queste immagini, il monumento appare nello stesso stato dell'unica prece-



dente testimonianza visiva oggi nota, ossia disegno ad acquarello del 1688, ove è illustrato mancante del riquadro centrale della cassa⁴⁰ (fig. 33). Tutti gli altri elementi raffigurati sono gli stessi che compaiono nel dipinto di Tagliaferri e nella foto ante 1882, ovvero gli stessi giunti fino a noi: manca il fastigio, mentre le due statue laterali dei Santi Pietro e Paolo risultano semplicemente appog-

³⁹ Sul dipinto di Tagliaferri si veda la scheda in *Dalla Donazione* 2012, pp. 116-117, cat. 6; la foto ante 1882 del Mausoleo Martinengo fu pubblicata da Nicolai (1888, tav. 93), e fu segnalata per la prima volta da chi scrive (Zani 2010, p. 68 nota 183); si tratta dell'unica fotografia che ritrae il monumento quando ancora era in chiesa; in tempi recenti, ne è stata segnalata un'ulteriore (Troletti 2016, pp. 15, 66, 82) pubblicata successivamente da Müntz (*Histoire de l'art pendant la Renaissance. III. La fin de la Renaissance*, Paris 1895, p. 285), alla quale viene dedicata un'attenta analisi comparativa in rapporto con la precedente fotografia, senza accorgersi che entrambe sono ottenute dalla medesima lastra; l'unica differenza è che nella foto di Müntz - alquanto scadente rispetto all'ottima pubblicata da Nicolai - sono state schermate in fase di stampa alcune parti per mettere in evidenza il fastigio dipinto sopra il Mausoleo Martinengo.

Fig. 33: Disegno tratto da T. Damadeno, *Trophaea Martia*, Vol. II, Manoscritto, Brescia, Biblioteca Queriniana

⁴⁰ Il disegno è contenuto in Damadeno 1686-1689, f. 470.

giate sopra la cornice del sarcofago scoperchiato.

È quanto meno lecito dubitare che una simile situazione possa veramente corrispondere a quella del monumento dopo la chiusura dell'appalto e il montaggio in chiesa. Qualche elemento utile alle indagini si ricava osservando la decorazione affrescata della navata, in quel punto della parete sinistra a cui il monumento era addossato, dove ora si nota la sua impronta nettamente definita sull'intonaco (fig. 34). Nella parte alta, in corrispondenza di quella che doveva essere la copertura del sarcofago, si



Figg. 34, 35 (alla pagina a fianco): Brescia, interno della Chiesa di S. Cristo

nota la rappresentazione di un fastigio dipinto con figure (fig. 35), simulante il marmo ed evidentemente apposto per sopperire alla lacuna dell'originale lapideo. Tale coronamento dipinto, di vaga ispirazione rinascimentale, reca al centro una classica *Imago Pietatis*, con intorno due figure di angeli recanti simboli della Passione. L'integrazione appartiene alla stesura decorativa di poco dopo la metà del Cinque-

cento di Benedetto Marone, pur essendo intesa appunto come prosecuzione illusoria del monumento, non come vero e proprio brano del programma pittorico⁴¹. Ci si chiede come mai, in quel punto, non si fosse proceduto secondo la logica decorativa dell'insieme senza soluzione di continuità e, non di meno, a che cosa si sarà ispirata questa integrazione dipinta poco dopo la metà del Cinquecento. Forse all'originale fastigio marmoreo del monumento, conosciuto dal pittore prima che andasse perduto, magari rovinato irreparabilmente proprio a seguito dei pesanti lavori appena condotti all'interno della chiesa? Dunque, la soluzione adottata sarebbe di compromesso: mantenere in qualche modo la forma del fastigio e il tema della *Pietà*, adattandoli al meglio alla scenografia dell'insieme⁴². La questione si sarebbe posta in termini del tutto diversi se il fastigio dipinto fosse



stato coevo o appena successivo al monumento: solo in tal caso gli affreschi avrebbero potuto dimostrare che l'originale coronamento del Mausoleo non sia stato mai posto in opera. Invece, a parere dello scrivente, quell'integrazione dipinta dopo la metà del Cinquecento non può aver avuto altro scopo che quello di risarcire scenograficamente l'apparato monumentale di un elemento marmoreo andato perduto, che era parte integrante della struttura visiva e figurativa dell'opera. Non sussisterebbero dunque motivi plausibili per negare l'originaria presenza, sulla sommità del monumento, di un coronamento «cum certis imaginibus... in forma pietatis», previsto dal primo contratto del 1503. Tanto meno ha senso negarla,

⁴¹ Sembrano presenti ritocchi successivi, forse settecenteschi, come la trama di tratti dorati distribuiti in punta di pennello nella campata interna del fastigio.

⁴² La scelta dovette tener conto anche di un'altra istanza; ossia la conversione del monumento da sepolcro privato a pubblico apparato devozionale, verosimilmente passato di pertinenza ai frati, il che dovette avvenire nei quattro decenni circa interposti tra la sua installazione in chiesa e le ristrutturazioni interne della stessa. Difficile altrimenti spiegarsi per quale motivo non sia mai stata memorizzata da alcuna fonte una sua pertinenza con qualsivoglia lapide o stemma.

⁴³ Troletti 2016, pp. 64, 111; l'autore non considera l'eventualità che il monumento possa avere subito danni o traumi in questa fase di pesanti lavori di ristrutturazione all'interno della chiesa.

come si è fatto di recente, adducendo il fastigio dipinto a metà Cinquecento come prova che l'originale in marmo non sarebbe mai stato realizzato⁴³.

Non si deve dimenticare come il successo locale delle immagini dei *Compianti* ci sia appunto testimoniato dallo stesso contratto per il Mausoleo, oltre al fatto che la dedicazione al Corpo di Cristo della chiesa a cui il monumento era destinato rende alquanto improbabile proprio l'omissione di questo soggetto dall'allestimento finale dell'opera.

Gasparo Cairano e il problema del *Compianto* per il Mausoleo Martinengo

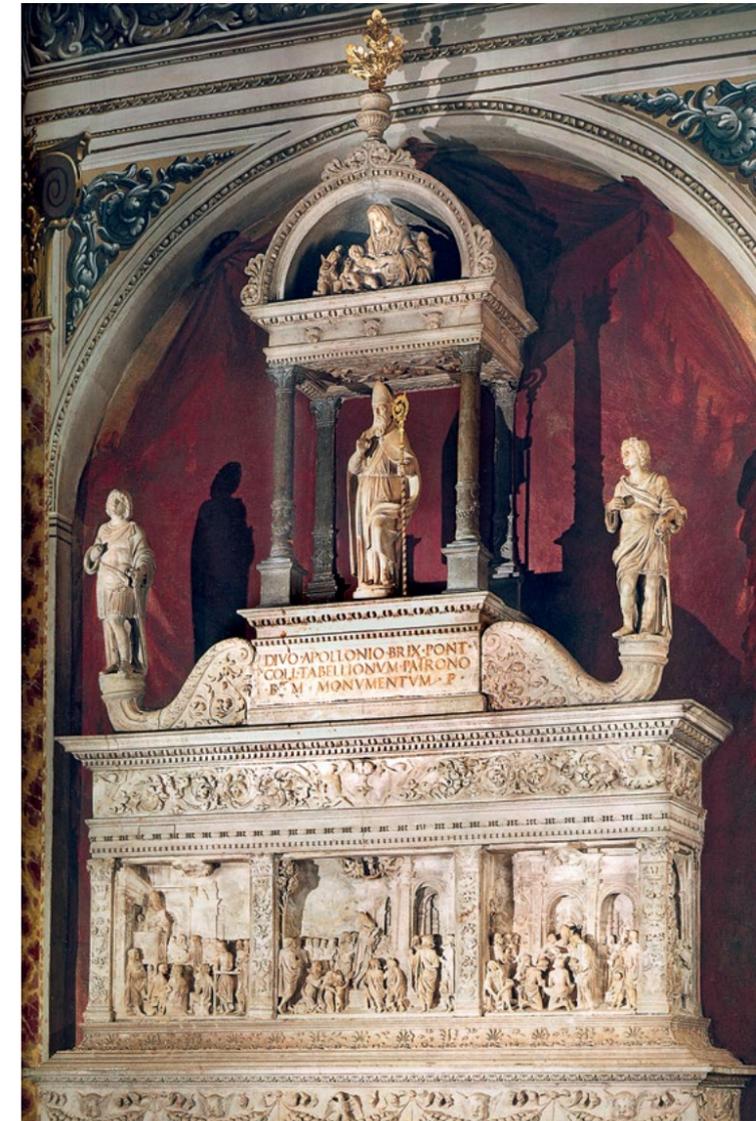
La scoperta dei documenti relativi al Mausoleo Martinengo è alquanto più recente dell'antica fama dell'opera quale sepoltura, nel 1526, dell'eroe di guerra Marcantonio Martinengo della Pallata, ma anche di una vicenda critica che, a partire dal 1936, aveva promosso Maffeo Olivieri a reputato autore dell'intero monumento, tanto dei marmi, quanto dei bronzi⁴⁴. Pubblicate nel 1977, quelle scritture notarili rivelarono una realtà del tutto inattesa che però, invece di risolvere il problema dell'autografia del complesso scultoreo, lo rendeva semmai più intricato. Com'è possibile che un simile colosso di marmi lavorati – largo alla base 375 cm e alto circa 470 fino al bordo superiore del sarcofago, senza contare le statue – venisse commissionato a un orafo?

Bernardino Dalle Croci, evidentemente, non poté che subappaltare quella mole di marmo a una bottega scultorea capace di sostenere un'impresa così sovradimensionata, garantendo un livello qualitativo all'altezza delle ambiziose aspettative, puntualmente onorate.

I serrati confronti condotti sulle parti lapidee hanno portato ad individuare molto chiaramente in Gasparo Cairano colui che ricevette tale subappalto. Tutte le figurazioni in marmo del monumento – ossia i due tondi con storie all'antica sui pannelli di fondo e le due statue sommitali dei Santi Pietro e Paolo – sono senz'altro integralmente autografe di Gasparo, peraltro a livelli di qualità particolarmente elevati. Anche le partiture decorative risultano qualitativamente molto sostenute, ma è più probabile che si tratti di lavorazioni di bottega, per quanto la perizia di Gasparo nell'ornato sia documentata al cantiere della Loggia, ove operò anche sui

meravigliosi fregi decorativi, di cui, non a caso, già si è fatta notare la strettissima attinenza con quelli del Mausoleo Martinengo.

Pertanto, è inevitabile una delicata riflessione alla luce dell'esistenza di *Compianti* chiaramente riferibili a Gasparo Cairano e bottega, compatibili per cronologia e misure con la destinazione prefigurata nel contratto del Mausoleo Martinengo.



Sulla base di tali requisiti, cui si aggiunge una conformazione del gruppo scultoreo adeguata a una visuale fortemente scorciata dal basso, sarà possibile solo selezionare esemplari candidabili, non certo identificare con certezza quello appartenuto al corredo figurativo del Mausoleo. Anche perché ci sfugge la forma precisa del coronamento in cui doveva essere inserito, né è possibile recuperarla, se non molto approssimativamente, dal fastigio dipinto in sostituzione a metà Cinquecento.

Fig. 36: Gasparo Cairano e collaboratori, Arca di Sant'Apollonio, Brescia, Duomo Nuovo

⁴⁵ Ibid., pp. 130-132, cat. 23.

⁴⁶ Ibid. p. 131; tali elementi di sostegno dovevano corrispondere nella forma a quelli impiegati proprio per il coronamento, composto da colonne antistanti su alti plinti e decorate in rilievo con festoni, cui corrispondono in posizione arretrata, addossati al muro, altrettanti pilastri improntati allo stesso profilo e agli stessi motivi decorativi delle colonne: si tratta, a tutta evidenza, dello stesso modulo strutturale-decorativo conservatosi perfettamente integro nella parte inferiore del Mausoleo Martinengo.

Magari più utile, per quanto non risolutivo, riuscirebbe il confronto con un complesso scultoreo a parete strutturalmente assai simile al Mausoleo Martinengo, ossia l'Arca di Sant'Apollonio in Duomo Nuovo a Brescia, in parte lavorata negli stessi anni anch'essa da Gasparo Cairano e bottega⁴⁵. I due apparati, peraltro, si compensano idealmente a vicenda: come il Mausoleo Martinengo è rimasto privo della cimasa, così l'arca di Sant'Apollonio venne privata nel Seicento delle colonne e dei pilastri inferiori⁴⁶, mentre conserva l'originario coronamento strutturalmente tripartito, addirittura a più ordini sovrapposti nella partizione mediana (fig. 36).

Assumendolo come ipotetico esempio, l'altezza già notevole del Mausoleo Martinengo porterebbe ad escludere le sovrapposizioni dei registri, mentre la tripartizione non sarebbe incompatibile con le due statue dei *Santi Pietro e Paolo* ai lati, né con la struttura tripartita del sarcofago. Al centro della cimasa avrebbe così trovato posto il *Compianto*, entro una lunetta simile a quella al culmine dell'arca di Sant'Apollonio, che ospita il gruppo della *Madonna col Bambino e angeli*. Il tutto, ovviamente, rapportato alle dovute proporzioni, considerando che la larghezza dell'arca di Sant'Apollonio è inferiore di un metro rispetto a quella del Mausoleo Martinengo, cioè circa 270 cm invece di 375. In altre parole, dato che la lunetta dell'arca si estende per circa un terzo della larghezza complessiva del monumento, quella che avrebbe ipoteticamente ospitato il *Compianto* sul Mausoleo Martinengo avrebbe avuto un diametro esterno di circa 125 cm e interno di un metro, più o meno.

In definitiva, alla luce dell'ipotesi avanzata, gli unici *Compianti* candidabili rimarrebbero due: quello del Castello Sforzesco e l'inedito qui presentato, le cui originarie misure in larghezza, risarcite delle mancanze laterali, corrisponderebbero all'incirca a quelle del pezzo milanese. Per entrambi, anche l'ingombro in altezza sarebbe compatibile con un ipotetico raggio dell'arco di circa mezzo metro, corrispondente appunto all'altezza del vano centinato.

I due esemplari sarebbero anche gli unici, per la scala di grandezza delle figure, a poter reggere la distanza visuale imposta dal Mausoleo Martinengo. Tale requisito, per la verità, sarebbe soddisfatto anche dalla *Pietà* del Victoria and Albert Museum, ma in tal caso si dovrebbe pensare a un fastigio dalla conformazione completamente diversa rispetto a quella qui prospettata, cosa non impossibile, ma neppure ipotizzabile sul supporto di esempi concreti.

Bibliografia

Agosti 1990
G. Agosti, *Bambaia e il Classicismo lombardo*, Torino 1990.

Agosti 1991
G. Agosti, *Sui gusti di Altobello Averoldi*, in *Il Polittico Averoldi restaurato*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e E. Lucchesi Ragni, Brescia 1991, pp. 55-80.

Agosti 1995
G. Agosti, *Intorno ai Cesari della Loggia di Brescia*, in V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, vol. II, Brescia 1995, pp. 91-105.

Agosti 2003
G. Agosti, *Vincenzo Foppa, da vecchio*, in *Vincenzo Foppa* a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 51-69.

Belting 1996
H. Belting, *Giovanni Bellini: la Pietà*, Modena 1996.

Bonacolsi 2008
Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, catalogo della mostra (Mantova, settembre 2008-gennaio 2009) a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Verona 2008.

Ceriana 2002
M. Ceriana, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Miracoli a Brescia*, in "Annali di architettura", 14, 2002, pp. 73-92.

Dalla Donazione 2012
Dalla Donazione dell'Archivio di Antonio e Giovanni Tagliaferri. Anticipazioni, studi e approfondimenti, Fondazione Ugo da Como, Lonato del Garda 2012.

Damadeno 1668-1689
T. Damadeno, *Trophaea Martia*, Vol. II, Manoscritto, 1668-1689, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. I.1. 9-12.

Dionigi, Ferro 2020
R. Dionigi, F.M. Ferro, *La rappresentazione del dolore nell'arte cristiana*, in *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di R. Dionigi e F.M. Ferro, Soncino 2020, pp. 41-60.

Fadda 1998
E. Fadda, *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*, in "Arte Lombarda", 123, 2, 1998, pp. 41-49.

Gallori 2014
C. Gallori, *La Pietà di Brera: vicende storiche e fortuna critica*, in *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica*, catalogo della mostra (Milano, aprile - luglio 2014) a cura di Emanuela Daffra, Milano 2014, pp. 55-71.

Gasparotto 2008
D. Gasparotto, *Antico e Moderno*, in *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, sett. 2008 - genn. 2009) a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Verona 2008, pp. 88-97.

Giovanni Bellini 2014

Giovanni Bellini. *La nascita della pittura devozionale umanistica*, catalogo della mostra (Milano, apr. - lug. 2014) a cura di E. Daffra, Milano 2014.

Gusmini 2020

G. Gusmini, "Accipite, vos omnes: hoc est Corpus meum". *La teologia del Corpo di Cristo tra Vesperbild, Pietà e Compianto*, in *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di R. Dionigi e F.M. Ferro, Soncino 2020, pp. 17-40.

Il coro 2003

Il coro delle monache. Cori e corali, a cura di E. Lucchesi Ragni, I. Gianfranceschi, M. Mondini, Milano 2003.

Il corpo e l'anima 2021

Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento, catalogo della mostra (Milano, lug. - sett. 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi e F. Tasso, Roma 2021.

Jacopo Bellini 1984

Jacopo Bellini, *the Louvre album of drawings*, a cura di B. Degenhart and A. Schmitt, New York 1984.

Lucco, Humfrey, Villa 2019

M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, Treviso 2019.

Maestri della scultura 2005

Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza, catalogo della mostra (Milano, ott. 2005 - genn. 2006) a cura di G. Romano e C. Salsi, Milano 2005.

Massa 2016

R. Massa, *Un'intrigante pietra dimenticata: la Volpinite*, post in rete (13 giu. 2016) alla pagina Web <https://www.renatamassa.it/volpinite-alabastro-gessoso-costa-volpino/>.

Mezzanotte 1999

G. Mezzanotte, *San Faustino Maggiore, il monastero e la Regola*, in *La chiesa e il monastero Benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia 1999, pp. 9-32.

Morassi 1939

A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità di Italia. Brescia*, Roma 1939.

Neher 1999

G. Neher, *Moretto and Romanino: religious painting in Brescia 1510-1550: identity in the shadow of La Serenissima*, tesi di dottorato, University of Warwick, 1999.

Nicolai 1888

H.G. Nicolai, *Das Ornament der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts. Eine Sammlung der herborregendsten Motive*, Dresden 1888.

Nova 1994

A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

Pansera 2015

A.M. Pansera, *Fra Benedetto Marone alla chiesa di S. Cristo*, in *Intorno alle mura. Brescia rinascimentale*, Roma 2015, pp. 90-95.

Peroni 1963

A. Peroni, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia 1963, pp. 619-887.

Placchette 2006

Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna, catalogo della mostra (Mantova, settembre 2006 - gennaio 2007) a cura di F. Rossi, Ginevra-Milano 2006.

Pomponio Gaurico (1504)

Pomponio Gaurico [Pomponius Gauricus], *De sculptura (1504)*, edizione a cura di A. Chastel e R. Klein, Paris 1969.

Pope-Hennessy 1964

J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964.

Sava 2010

G. Sava, *Antonio Medaglia "lapicida et architecto" tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di San Pietro in Oliveto a Brescia*, in "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 126-149.

Savy 2003 (2004)

B.M. Savy, *Moretto e Romanino per la confraternita del Corpo di Cristo nel Duomo di Brescia: i cicli decorativi e un gonfalone perduto*, in "Prospettiva", 110-111, 2003 (2004), pp. 97-121.

Savy 2006

B.M. Savy, «Manducatio per visum»: *temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella 2006.

Tameni 1999

I. Tameni, *Il teatro della Pietà. Il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550)*, in "Civiltà Bresciana", VIII, 2, 1999, pp. 40-72.

Tanzi 2020

M. Tanzi, *Tra scultura e pittura: il paradosso di Brescia*, in *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di R. Dionigi e F.M. Ferro, Soncino 2020, pp. 91-97.

Troletti 2016

F. Troletti, *Il Mausoleo Martinengo nella Brescia del Rinascimento. Forma, storia e materiali*, Tesi di dottorato, Università di Trento, relatore prof. Aldo Galli, 2016.

Vola, Alciati, Di Majo, Fiora 2011

G. Vola, L. Alciati, E. Di Majo, L. Fiora, *Caratterizzazione geo-petrografica e lito-applicativa della Volpinite (Bardiglio di Bergamo) della Bassa Valle Camonica*, in *Rocce e minerali industriali*, atti della Sessione 16 dell'85° congresso nazionale della Società Geologica Italiana (Pisa, settembre 2010), a cura di A. Giuliani, Roma 2011, pp. 225-231.

Volta 1989

V. Volta, *Per una cronaca edilizia della prepositurale*, in *S. Agata. La chiesa e la comunità*, Brescia, pp. 129-150.

Sartori 2006

R. Sartori, *Alabastrici e Alabastrici-Onici della Toscana. Genesis, loro presenze nelle opere e antiche zone di estrazione*, in "Bollettino ingegneri", 4, 2006, pp. 10-16.

Sava 2010

G. Sava, *Antonio Medaglia "lapicida et architecto" tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di San Pietro in Oliveto a Brescia*, in "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 126-149.

Zaina 2015

A. Zaina, *A 500 anni della costruzione di San Pietro in Oliveto. Qualche nuovo documento e alcune nuove indicazioni per la decorazione pittorica*, testo illustrato di conferenza (Ateneo di Brescia, febr. 2015), postato in rete alla pagina https://www.academia.edu/11939180/Qualche_novit%C3%A0_sulla_costruzione_e_sui_dipinti_cinquecenteschi_di_San_Pietro_in_Oliveto_a_Brescia

Zani 2010

V. Zani, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)*, Roccafranca (BS) 2010.

Fotolito:
Pixel Studio, Bresso (Milano)

Finito di stampare
nel settembre 2022
presso Galli Thierry Stampa, Milano

©Carlo Orsi Antichità srl
Milano 2022

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda
le fonti iconografiche non individuate

ISBN: 978-88-941120-6-1

CARLO ORSI
sculture e dipinti antichi
Via Bagutta, 14 - Milano
tel. +39 0276002214
info@galleriaorsi.com
www.galleriaorsi.com

