

Porre un limite  
all'infinito errore

*Studi di storia dell'architettura  
dedicati a Christof Thoenes*

*a cura di*

Alessandro Brodini  
Giovanna Curcio



Campisano  Editore



“Piere cocte et intaliate”. Tramiti bramanteschi nella  
diffusione dei lacunari in terracotta in area cremonese  
*Jessica Gritti*

È il 25 ottobre 1486, quando Francesco Vimercati, sindaco e procuratore del capitolo del duomo di Crema, stipula un contratto con i maestri Bernardino de Lera e Lazzaro Pozzali per alcuni lavori al coro del duomo<sup>1</sup>. Si tratta della decorazione della cappella maggiore, che viene definita “nova”: sappiamo, infatti, dalla *Historia di Crema* di Pietro Terni<sup>2</sup>, che il 9 ottobre 1485 “si dà principio a la reformatione de la Capella grande dil Duomo, porgendola più fuori”. La trasformazione dovette comportare anche lo spostamento dell’altare, come afferma lo stesso Terni e come confermato nei libri delle *Parti e Provvizioni del Comune di Crema* nell’anno 1486<sup>3</sup>. La condizione attuale del duomo cremasco, colpito da ingenti restauri che ne hanno idealmente ripristinato la situazione medievale, non ci permette di valutare appieno gli interventi quattrocenteschi e di ricostruire l’esatta struttura della cappella, anche se possiamo immaginare, dalle indicazioni di Terni, che i lavori abbiano comportato un approfondimento del vano verso est.

L’atto del 1486 non permette di chiarire con puntualità il complesso problema delle modifiche tardo-quattrocentesche alla chiesa cremasca, ma senza dubbio, nelle pur sintetiche informazioni in esso contenute, è latore di elementi indispensabili per la comprensione del fenomeno di diffusione delle terrecotte decorative all’antica in quest’area della Lombardia. I maestri Bernardino e Lazzaro

prometton de far l’ornamento de la capella nova facta nela dicta chiesa de piere cocte et intaliate, secundo el bisogno, secundo el modello et forma lassato nele man del prefato domino Francesco, refacendo el celo de essa capella in modo se fassa coli quadroni al’antiga, rosoni vel fioroni, come apare nel disegno e coli soy cornisoni et ornamenti, como per el disegno apare e cole figure in cinque tondi, zoé un san Marco in mezo e neli altri quatro teste di sancti [...].

Il primo punto rilevante è la terminologia impiegata per definire i materiali con i quali deve essere eseguita la decorazione, che individuano indiscutibilmente l'uso della terracotta decorativa. L'espressione "piere cocte et intaliate" avvicina l'arte plastica, come confermato da molti altri casi documentati, alla scultura in pietra viva, dal momento che il verbo *intagliare* veniva comunemente impiegato per definire l'attività dello scultore in pietra. Sembra chiaro che una fornace<sup>4</sup> si occupasse per ovvie necessità di produzioni molto differenti, dagli utensili per uso quotidiano, ai mattoni per la costruzione, alla decorazione a stampo, alla scultura vera e propria<sup>5</sup>. È probabile, tuttavia, similmente a quanto avveniva per la scultura in pietra, nella quale vi era una netta differenziazione delle competenze dei maestri<sup>6</sup>, che all'interno delle fornaci vi fosse una disparità nei compiti delle maestranze, in particolare nel campo delle decorazioni, tra coloro che si occupavano della realizzazione di stampi seriali, che potevano giovare di modelli che ne trasmettevano le forme e che non presupponevano quindi una particolare attività di invenzione (ma comunque un alto grado di raffinatezza tecnica), e, invece, la scultura vera e propria, comprensiva dell'elaborazione formale del soggetto. In questo ultimo caso, come abbiamo visto, la definizione utilizzata per i plasticatori era simile a quella riferita agli scultori in pietra e, proprio nel caso della cattedrale di Crema, ne abbiamo un'attestazione nel contratto per la decorazione della cappella di San Marco del 1513<sup>7</sup> (che contemplava la realizzazione di un'ancona in cotto), nel quale Agostino de Fondulis è menzionato come "sculptor"<sup>8</sup>.

Se a questa altezza cronologica è molto comune in area lombarda l'uso di terrecotte decorative nell'ornato architettonico, una particolare attenzione va riservata alla descrizione specifica degli elementi che dovevano comporre questa cappella, rappresentati esplicitamente da "quadroni, rosoni vel fioroni al'antiga" e poi da "figure in cinque tondi, zoé un san Marco in mezo e neli altri quatro teste di sancti". La realizzazione di figure ad altorilievo all'interno di clipei non pare così inusuale: per citarne solo gli esempi più noti, precedenti al 1486, abbiamo quelli dell'Ospedale Maggiore di Milano oppure dei chiostrini della Certosa di Pavia. Parimenti, figure di *Santi* a mezzobusto grosso modo coeve si trovano all'interno del tamburo di Santa Maria presso San Satiro<sup>9</sup> (fig. 1), per i quali consta il noto atto stipulato con Agostino de Fondulis<sup>10</sup>.

Nell'ottica di individuare una modernità spiccata nella decorazione del coro del duomo di Crema, riveste una notevole importanza la volontà precisa della committenza che venissero impiegati i "quadroni, roso-

ni vel fioroni al'antiga", come da un modello che era stato predisposto. L'accento posto su questo particolare decorativo fa dell'attestazione cremasca del 1486 il primo esempio della diffusione, davvero assai precoce, di un elemento introdotto molto di recente nella decorazione dei sistemi voltati in quest'area<sup>11</sup>. Vi sono, infatti, solo due esempi che possono essere assunti quali modelli per il duomo cremasco: il primo è la chiesa di Sant'Andrea di Mantova (intradossi delle volte del pronao<sup>12</sup> (fig. 2) e delle cappelle maggiori interne), avviata nel 1472 e che giunge al colmo delle volte delle cappelle tra il 1477 e il 1480, alla copertura di parte della navata nel 1485<sup>13</sup>, mentre la facciata è probabilmente già completa nel 1488<sup>14</sup>. Il secondo caso, invece, è rappresentato dai lacunari realizzati per l'interno della chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano, databili con indizi documentari al 1483<sup>15</sup>, almeno per quanto concerne l'intradosso della cupola (fig. 3) e il transetto<sup>16</sup>. In entrambi i casi si tratta dell'impiego di lacunari di forma quadrata, aventi al centro la rosetta, visibili a Roma in diversi esempi antichi come nell'arco di Settimio Severo o in quello di Tito.

Venanzio De Pagave nella sua descrizione della chiesa bramantesca di Santa Maria presso San Satiro, contenuta nel *Dialogo tra un forestiere ed un pittore*<sup>17</sup>, segnala che alla sua epoca i lacunari delle volte erano già scomparsi, perché la loro instabilità era considerata pericolosa per l'incolumità dei fedeli, mentre erano sopravvissuti solo quelli della cupola, descritti come "rosioni lumeggiati con oro". Essi sono considerati da De Pagave una peculiare invenzione bramantesca in un altro passo del *Dialogo*, quando l'autore tratta dell'ornamentazione delle volte della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pistoia chiamandoli "quadri scorniciati pieni di rosoni"<sup>18</sup>. Se i lacunari quadrati con i rosoni non possono certamente essere considerati un'invenzione bramantesca, bisogna tuttavia valutare la possibilità che sia proprio il tramite di Bramante e forse proprio la fortuna della chiesa di Santa Maria presso San Satiro a favorirne la diffusione in Lombardia nell'architettura costruita<sup>19</sup>.

De Pagave nella sua descrizione cita un passo del *De divina proportione* di Luca Pacioli che parla proprio dei lacunari di Santa Maria presso San Satiro. Pacioli inserisce tale esempio in occasione della descrizione del corpo a settantadue basi dicendo che

ancora qui nel suo Milano, nel degno sacello di San Scetro l'ornata capella fia una parte de questo, spaccata e con reservazione de alquanto convesso al muro applicata, e in ciascuna sua basa giontovi un rosone che adorna la rende. E in lo devoto e sacratissimo vostro templo de le Grazie la sua tribu-

na al primo altare e laterali, già non è se non una parte a simil de questo, pur in suoi basi a più vaghezza giontovi quelli<sup>20</sup>.

La complessa interpretazione di questo passo ci porta a pensare che Pacioli stia proprio parlando dei lacunari con rosoni di Santa Maria presso San Satiro, segnatamente di quelli del finto coro scorciati in prospettiva, come farebbe sospettare l'espressione "spaccata e con riservazione de alquanto convesso al muro applicata". Analogamente per la chiesa delle Grazie, Pacioli si riferisce a lacunari in catino absidale, ovvero quelli della tribuna, indicandone la differenza con i precedenti nella mancanza del rosone, che li rende più simili a quelli su modello della cupola del Pantheon, ovvero lacunari quadrati vuoti a rincassi progressivi verso il centro.

Pacioli fornisce forse una conferma su uno dei tramiti di diffusione privilegiato di questo motivo decorativo: il passo del *De divina proportione* è infatti probabilmente legato a quello di Piero della Francesca nel *De prospectiva pingendi*, nel quale viene spiegata la costruzione in scorcio di una volta cassettonata con rosoni<sup>21</sup>. Indubbia e molto nota è la circolazione del trattato di Piero, segnatamente in ambiente urbinate, le sue concrete emanazioni nell'opera stessa del pittore e la verosimile conoscenza che ne ebbe Bramante<sup>22</sup>, ricordando altresì che Sabba da Castiglione lo volle "creato di Piero del Borgo"<sup>23</sup>. Uno dei massimi esempi di volte a botte cassettonate con rosoni è del resto proprio nella *Sacra Conversazione* di Piero della Francesca (dove si riscontra, come è noto, anche la decorazione del catino a valva presente pure nella Stampa Prevedari), ma i lacunari in volta erano del resto già diffusi a Urbino negli anni settanta (quadrati quelli nella volta a botte del tempio delle Muse e anche quelli dell'ultimo livello della loggia dei torrioni in Palazzo Ducale).

Queste considerazioni ci portano a pensare che non sia trascurabile per la presenza dei lacunari con fiore nella chiesa di Santa Maria, oltre all'esempio di Sant'Andrea a Mantova, finora universalmente riconosciuto, un richiamo all'ambiente urbinate, che presta del resto anche altri elementi alla piccola parrocchiale milanese. Per la diffusione lombarda, invece, la menzione così insistita degli esempi bramanteschi nel trattato di Pacioli e poi il caso così evidentemente orientato su Santa Maria presso San Satiro del coro del duomo di Crema e di altri esempi lombardi, mostrano che fu verosimilmente il tramite bramantesco a fornire lo spunto per la propagazione dei cassettoni con fiore nella

decorazione delle volte, come segnalato del resto già da De Pagave.

Maria Verga Bandirali<sup>24</sup> aveva a questo proposito ipotizzato un coinvolgimento diretto di Agostino de Fondulis per la realizzazione del coro del duomo di Crema, in virtù della sua partecipazione nel cantiere di Santa Maria presso San Satiro e della sua origine cremasca. Sebbene non sembrino questi motivi sufficienti per ipotizzare un coinvolgimento del plastificatore nell'opera del duomo della sua città, anche in considerazione della presenza chiara di altri maestri nella sua realizzazione, tuttavia il riconoscimento del diretto legame di quell'opera con la chiesa di Santa Maria presso San Satiro appare evidente, sia nell'uso dei lacunari, che di quei mezzibusti di santi entro clipei dei quali abbiamo accennato in apertura. Un tipo di decorazione come quella a lacunari, realizzabile a stampo, diverrà del resto in breve tempo repertorio diffuso all'interno delle fornaci, senza la necessità di coinvolgere necessariamente un plastificatore d'eccezione come Agostino.

Sono assai scarsi gli esempi sopravvissuti in Lombardia di decorazioni di volte con lacunari in cotto: uno dei casi maggiormente degni di nota è quello delle volte a botte delle cappelle laterali della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino<sup>25</sup> (fig. 4), dove sono impiegati 'quadroni' con il fiore al centro, realizzati in terracotta in singole formelle e dipinti in blu nel fondo e in bianco per quanto concerne la corolla del fiore (fig. 5).

La chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino rappresenta per l'intero apparato decorativo un esempio molto elaborato di decorazione in cotto di ispirazione antiquaria. Oltre ai lacunari, un notevole repertorio di cornici all'antica la inserisce pienamente nell'ambito di una produzione in cotto diffusasi in area lombarda nel corso della seconda metà del Quattrocento e della quale rappresenta un estremo esempio, collocabile entro il primo ventennio del XVI secolo<sup>26</sup>. Il brano di maggiore interesse e che, sommato all'uso dei lacunari, permette di individuare un modello specifico per la decorazione degli interni soncinati, è il fregio decorato con arpie affrontate, che recano tra loro una corona d'alloro, la quale in origine doveva contenere piccoli mezzibusti di carmelitani, oggi sopravvissuti in qualche esemplare<sup>27</sup> (fig. 7). Il fregio è composto da formelle realizzate a stampo, sostanzialmente di cinque tipi: due con le arpie voltate rispettivamente a destra e a sinistra, una con il clipeo e altre due, che si collocano tra una coppia di arpie e l'altra, che compongono un vaso dal quale fuoriescono tralci fitomorfi terminanti in cornucopie, da cui si nutrono due uccelli. Su tutto il fre-

gio sono ancora visibili i resti della dipintura policroma che doveva ornarlo in origine, oggi molto deteriorata. Il motivo delle arpie affrontate con il clipeo al centro si ritrova proprio nel fregio della navata centrale di Santa Maria presso San Satiro a Milano (fig. 6), realizzato da Agostino de Fondulis, verosimilmente su disegno dello stesso Bramante nel 1483<sup>28</sup>: la forma dell'arpia è sostanzialmente la medesima, mentre diverso è il motivo che separa una coppia di arpie dall'altra, che nel caso milanese è costituito da un mascherone con tralci vegetali che si sviluppano dai capelli. Si tratta in ogni caso di un tipo di fregio di derivazione antiquaria, che poteva aver avuto una certa diffusione, nonostante oggi se ne conservino in Lombardia, a quanto mi risulta, due altri soli esemplari, dei quali uno in particolare – proveniente dal palazzo Trecchi di Cremona e oggi conservato presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano<sup>29</sup> –, è totalmente identico a quello soncinate, anche per quanto riguarda il vaso con le cornucopie. Il fregio cremonese era tra l'altro accompagnato anche dalle medesime cornici che componevano la trabeazione, tranne per l'aggiunta nella parte inferiore di una fascia a *guillouche*, assente a Soncino. L'altro caso, più simile proprio al fregio di Santa Maria presso San Satiro, grazie alla presenza del mascherone, è rappresentato da quello del chiostro tardo-quadrocentesco di Sant'Antonio Abate a Milano<sup>30</sup>.

Il fregio con le arpie, parimenti a quello con tritoni e nereidi tratti dalla nota stampa della *Zuffa di divinità marine* di Andrea Mantegna<sup>31</sup>, mostra molto bene quanto circolassero al tempo gli stessi modelli all'interno di botteghe differenti, collocate in territori talvolta distanti tra loro. La totale identità del fregio con arpie già in palazzo Trecchi a Cremona con quello soncinate mostra che, in questo caso, il modello doveva essere esattamente il medesimo per entrambi gli edifici. Anche il caso di Soncino, come quello del coro del duomo di Crema, si inserisce dunque, seppur nell'uso di motivi ormai diffusi e che hanno assunto carattere repertoriale, in un indirizzo esplicitamente bramantesco nella scelta dei modelli di riferimento.

#### NOTE

Desidero ringraziare Francesco Repishti, Richard Schofield e Vito Zani per le accese discussioni e la consueta disponibilità.

<sup>1</sup> Il documento, rintracciato da Mario Marubbi, è conservato in ASLo, *Notarie di Lodi e Crema*, Matteo Bravio il Vecchio, cart. 84/3, 25 ottobre 1486; cfr. M. Marubbi, *Vincenzo*

*Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 192-193; J. Gritti, *Una vita in cantiere. Materiali per Bernardino de Lera architetto*, in "Arte Lombarda", 146-147-148, 2006/1-3, pp. 95-96. Per un approfondimento ulteriore sulla ricostruzione quattrocentesca della cappella maggiore del duomo di Crema, sui committenti e sul ruolo di Bernardino de Lera si veda anche J. Gritti, *Un coro all'antica e gli interventi architettonici al Duomo di Crema alla fine del XV secolo*, in *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli, liturgia, devozione, rappresentazione del potere*, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2011, pp. 67-78.

<sup>2</sup> P. Terni, *Historia di Crema (570-1557)*, a cura di M. Verga e C. Verga, Crema 1964, p. 232.

<sup>3</sup> *Ibid.*; cfr. anche *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema 1955, pp. 34-35. Per il duomo di Crema cfr. inoltre A. Edallo, *Il Duomo di Crema*, Crema 1961; A.M. Romani, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964, pp. 158-162; *Lombardia gotica*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2002, pp. 95-103.

<sup>4</sup> Di tutte le fornaci che dovevano esistere in area cremonese, soltanto due attualmente segnalano una presenza documentata, entrambe collocate nella stessa zona poco fuori dalla città di Cremona. La più nota è probabilmente quella detta Gazina, sita fuori Porta Mosa e appartenuta a Benedetto Fodri; cfr. Gritti, *Una vita in cantiere...* cit., p. 100, note 52-53. La seconda, della quale si può oggi avere attestazione, è quella appartenuta con una certa probabilità al monastero di San Sigismondo situato anch'esso fuori porta e in una zona limitrofa a quella della porta Mosa suddetta. *Il Libro dei conti del monastero corrispondente al primo decennio del XVI secolo (ASDCr, Libro dei conti del monastero di San Sigismondo di Cremona (1501-1511)*, ms. senza segnatura) testimonia, infatti, in modo piuttosto preciso, le ordinazioni di materiali da una fornace; cfr. J. Gritti, *Echi albertini nella cultura architettonica lombarda. San Sigismondo di Cremona e le chiese a navata unica nel XV secolo*, tesi di dottorato, Università Luav di Venezia, 2008, pp. 144-145; J. Gritti, *L' "usanza moderna" e la "maniera antica": San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima*, in "Artes", 14, 2008-2009, pp. 33-61, in particolare pp. 51-52.

<sup>5</sup> Avremo modo di vedere in seguito che i maestri di fornace venivano nominati nei documenti genericamente come *fornasari* o *fornasari*, oppure *bocalari* o *figuli* (più propriamente *fabbricatori di boccali*, talvolta nel termine di *figulus*, di derivazione latina per *vasaio*).

<sup>6</sup> Si segnala a questo proposito che i documenti relativi alla Scuola dei Santi Quattro Coronati al duomo di Milano distinguono i lapicidi in tre categorie, dai semplici *maestri a quadro*, che svolgevano le attività di taglio delle pietre più grossolane, a quelli *a intalio*, rappresentati dai decoratori e dai *maestri a figuris*, ovvero gli scultori veri e propri, che si occupavano appunto della statuaria di figura; cfr. F. Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, in "Arte Lombarda", 152, 2008/1, pp. 62-68; Id., *Scultori e maestri lapicidi nel Duomo di Milano (1501). Il registro 691 dell'Archivio della Fabbrica*, in "Arte Lombarda", 122, 1998/1, pp. 60-63. Negli atti notarili, come mi segnala Vito Zani, più difficilmente si trovano distinzioni così specifiche, più spesso gli scultori sono genericamente indicati come *lapicidi* o *picaprede* e la loro attività come lavoro generico di intaglio, similmente a quanto avviene proprio nel nostro caso, anche se qui si tratta di scultura di cotto.

<sup>7</sup> ASLo, *Notarile di Lodi e Crema*, Angelo Francesco Calcinati, 9 maggio 1513; Marubbi, *Vincenzo Civerchio...* cit., pp. 196-197, nota 86.

<sup>8</sup> Questo è finora l'unico esempio documentato nel quale l'artista è individuato con un termine specifico che concerne la sua professione, laddove altrimenti è sempre detto semplicemente "magister Agostino de Crema" o "de Padua", come negli atti per Santa Maria presso San Satiro; cfr. R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di Architettura", 12, 2000, pp. 47-50.

<sup>9</sup> Un esempio finora ignoto di figure in terracotta entro clipei si ha nel *Libro dei conti del monastero di San Sigismondo di Cremona*, contenuto in una nota dell'8 maggio 1504, quando vengono pagate 2 lire per "maestà fate in tondi grandi": queste farebbero pensare proprio a mezzibusti in terracotta rappresentanti *Madonne con il Bambino*. Non sappiamo però dove questi tondi dovessero essere collocati: all'interno della chiesa i tondi sono occupati per

lo più da teste e non da mezzibusti, non è escluso tuttavia che questi potessero avere una collocazione nel chiostro del monastero; ASDCr, *Libro dei conti del monastero di San Sigismondo di Cremona (1501-1511)*, ms. senza segnatura, f. 52v; cfr. J. Gritti, *Echi albertiani...* cit., p. 147; J. Gritti, *L'“usanza moderna” e la “maniera antica”...* cit., p. 52.

<sup>10</sup> C. Baroni, *Documenti per la Storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma 1968, II, doc. 541; Schofield, Sironi, *Bramante and the problem...* cit., p. 28.

<sup>11</sup> Da valutare attentamente sarebbe la costruzione pressoché coeva della chiesa di San Francesco a Mantova, che, a giudicare dalle fotografie precedenti ai bombardamenti, aveva lacunari simili nella volta a botte della navata. La chiesa poteva del resto certamente contare sul limitrofo esempio del Sant'Andrea in costruzione, ma sarebbe in ogni caso interessante metterla in relazione con il più generale fenomeno di diffusione di questo elemento decorativo; cfr. M. Bulgarelli, *Mantova: 1470 e dintorni. Alberti, Fancelli, Mantegna*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Cinisello Balsamo 2006, p. 142; M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 204-208.

<sup>12</sup> Il cassettonato attuale del pronao è frutto della sostituzione di quello originario, realizzata in stucco affrancato con chiavi di ferro, durante il restauro ottocentesco di Paolo Pianzola; cfr. C. Di Francesco, D. Lattanzi, E. Romoli, R. Soggia, *Alberti reinterpretato nel restauro ottocentesco di Paolo Pianzola*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura...* cit., pp. 500-509.

<sup>13</sup> Per le fasi del cantiere cfr. L. Volpi Ghirardini, *Sulle tracce dell'Alberti nel Sant'Andrea a Mantova. L'avvio di un'analisi archeologica e iconometrica*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994, pp. 224-241; per una sintesi ragionata anche C.L. Frommel, *Sant'Andrea a Mantova: storia, ricostruzione, interpretazione*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura...* cit., pp. 148-169.

<sup>14</sup> Contributi specifici sul pronao in L. Volpi Ghirardini, *Ipotesi per una lettura globale della facciata della basilica di Sant'Andrea in Mantova*, in “Civiltà mantovana”, 7, 1993, pp. 11-25; F.P. Fiore, *La facciata della chiesa di Sant'Andrea a Mantova*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, Firenze 2009, pp. 743-775; cfr. anche M. Bulgarelli, *Alberti a Mantova. Divagazioni intorno a Sant'Andrea*, in “Annali di Architettura”, 12, 2003, pp. 9-35; Bulgarelli, *Leon Battista Alberti...*, cit. pp. 117-161.

<sup>15</sup> La datazione dipende, infatti, da due documenti del 1483: il primo è un contratto in cui il pittore Antonio Raimondi deve decorare in oro e azzurro la volta del transetto destro, che doveva quindi essere già in opera anche per quanto concerne i lacunari (contratto nel quale compare anche Giovanni Battaggio come testimone e pubblicato in G. Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, in “Archivio Storico Lombardo”, 27, 1910, doc. IV, p. 134; cfr. Schofield, Sironi, *Bramante and the problem...* cit., pp. 38-39). Il secondo è, invece, un arbitrato del 28 agosto 1483 per una controversia sorta in occasione della decorazione del tiburio di San Satiro e di quello dell'attigua chiesa di Santa Maria, dal quale si evince che entrambi sono già stati decorati, sia all'interno che all'esterno; Biscaro, *Le imbreviature...* cit., doc. VI, pp. 135-136; J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 207-208, nota 8; Schofield, Sironi, *Bramante and the problem...* cit., p. 28.

<sup>16</sup> È molto singolare che le pubblicazioni realizzate in seguito ai restauri della chiesa di Santa Maria presso San Satiro riportino due tecniche di esecuzione differenti per i lacunari della cupola. Ambrogio Palestra indica i lacunari come realizzati da formelle di cotto e aventi il fiore con petali in metallo (A. Palestra, *Il restauro della cupola di S. Maria presso S. Satiro*, in “Arte Lombarda”, 36, 1972, pp. 88-90), mentre Rosa Auletta Marrucci (R. Auletta Marrucci, *S. Maria presso S. Satiro: storia e restauro*, in *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*, Cinisello Balsamo 1992, p. 135) parla di lacunari in stucco, con rosoni invece lignei, borchie in terracotta con bottone centrale in legno. Contrariamente a quanto indicato da quest'ultima, le volte della navata centrale e del transetto non avevano lacunari soltan-

to dipinti, bensì in spessore, verosimilmente realizzati con la stessa tecnica di quelli della cupola, come indicato sia nella visita pastorale di Federico Borromeo del 1611, che nella descrizione di Venanzio De Pagave (cfr. Schofield, Sironi, *Bramante and the problem...* cit., p. 30). Le altre decorazioni in cotto dell'edificio sono rappresentate dai fregi della sacrestia e da quello dell'ordine maggiore dell'alzato interno della chiesa, mentre nel finto coro prospettico abbiamo l'impiego congiunto delle due tecniche, poiché il fregio è in cotto, mentre le cornici e i lacunari che andavano scorciati in prospettiva sono realizzati in stucco; cfr. R. Auletta Marrucci, *Bramante e la "prospettiva" di S. Maria presso S. Satiro: storia dei restauri, l'attuale intervento di conservazione e definizione cromatica originaria*, in *La "prospettiva" bramantesca di Santa Maria presso San Satiro. Storia, restauri e intervento conservativo*, a cura di R. Auletta Marrucci, Milano 1987, pp. 13-48. Un esempio milanese di lacunari in stucco si ha nel contratto per la decorazione interna del tiburio di Santa Maria presso San Celso, commissionata a Gabriele Battaggio l'8 agosto del 1500; cfr. ASMi, *Notarile*, Cosma Brenna, cart. 4997, 8 agosto 1500; Schofield, Sironi, *Bramante and the problem...* cit., p. 49, nota 16, nel quale dal punto di vista terminologico, infatti, si parla di "ponere ad giesum de relevo" e più avanti di "exemptionem datii giexi", espressioni che confermano indiscutibilmente l'uso dello stucco.

<sup>17</sup> V. De Pagave, *Dialogo tra un forestiere ed un pittore, che si incontrano nella basilica di S. Francesca in Milano*, Milano, Biblioteca d'Arte, ms. D.221, I, p. 122.

<sup>18</sup> Dice infatti "In tutte le volte si vede da questa descrizione che Ventura Vitoni fu imitatore del fare di Bramante, il quale nel Tempio di San Satiro e nella Madonna di San Celso introdusse questi quadri scorniciati pieni di rosoni"; De Pagave, *Dialogo...* cit., III, p. 650.

<sup>19</sup> Non si vuole escludere in questa sede un possibile influsso del Sant'Andrea di Mantova, oltre a quello bramantesco, ma semplicemente constatare come l'insieme di più elementi tratti chiaramente dalla chiesa di Santa Maria presso San Satiro, in alcuni casi lombardi significativi, possa indicare una maggiore probabilità in questa direzione.

<sup>20</sup> L. Pacioli, *De divina proportione*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 76-77.

<sup>21</sup> "Quando tu avesse a mettere una cupola per ragione, la quale fusse commo uno quarto de una palla dal canto concavo e fusse devisa in quadrati nelli quali fusseno rosoni, volse tenere questo modo...", cfr. P. Della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1942, p. 202 (capitolo nono del terzo libro).

<sup>22</sup> Per l'attività prospettica di Bramante in rapporto all'ambiente urbane cfr. anche F. Camerota, *Bramante "prospettivo"*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 19-46, per il finto coro di Santa Maria presso San Satiro in particolare pp. 25-31. Obbligatoria è la citazione della Trinità di Masaccio, tra i prodromi dell'uso di questo particolare decorativo su una volta a botte scorciata.

<sup>23</sup> Sabba da Castiglione, *Ricordi, ovvero ammaestramenti*, Venezia 1549, ricordo CXI, p. 139.

<sup>24</sup> M. Verga Bandirali, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in "Arte Lombarda", 92-93, 1990/1-2, pp. 65-66.

<sup>25</sup> E. Rossi, *Soncino, le nostre radici. Gli uomini, le pietre, i giorni*, Castelvetro Piacentino 1987, pp. 198-205; M. De Santis, G. Merlo, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Soncino*, Soncino 1992; E. Rossi, *Soncino. La bella storia*, Soresina 1995, pp. 103-104 e 293-307; M. Marubbi, *Precisazioni su Francesco Scanzi e sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino*, in "Arte Lombarda", 104, 1993/1, pp. 57-67; R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano, 2005, pp. I, pp. 124-133 e II, pp. 488-502; J. Gritti, *Echi albertiani...* cit., pp. 185-203.

<sup>26</sup> Per la tematica delle cornici decorative in cotto all'antica cfr. J. Gritti, *Tradizione dell'antico a Cremona. Le terrecotte decorative del palazzo Stanga Trecco*, in "Arte Lombarda", 152, 2008/1, pp. 3-15, in particolare pp. 6-7 e per l'uso delle cornici, molto simile a quello soncinate, messo in opera negli anni Novanta nella chiesa di San Sigismondo di Cremona a J. Gritti, *Echi albertiani...* cit., pp. 105-115.

<sup>27</sup> A questo fregio è stato collegato un documento del 5 aprile 1519, rogato presso il con-

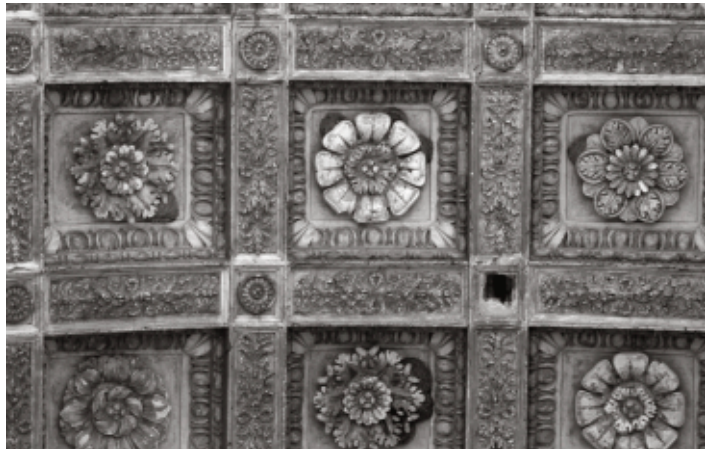
vento (ASLo, *Notarile di Lodi e Crema*, Gian Giacomo Covo, 5 aprile 1519. Cfr. Marubbi, *Precisazioni su Francesco Scanzi...* cit., pp. 58-59 e 65 nota 19), nel quale compare per la prima volta come testimone il pittore Francesco Scanzi e contestualmente anche Giovanni Antonio Pezzoni, che si è ipotizzato essere l'artefice del fregio stesso, attribuendo al termine *figulo*, con il quale Pezzoni è individuato, un significato relativo a una sua precipua attività scultorea, rispetto a quella più comune di *bochalario*, termine che nel documento risulta cancellato e sostituito. In realtà l'indicazione di *figulo* non connota usualmente l'attività del maestro plasticatore rispetto a quella di un semplice maestro di fornace, poiché il termine, esattamente sinonimo di *bochalario*, vale a dire *vasaio*, costituisce semplicemente una lezione più dotta, di derivazione latina (*figulus*) e riferita al materiale impiegato per la realizzazione dei vasi. Si può quantomeno ipotizzare che Giovanni Antonio Pezzoni fosse il fornaciaio presso il quale il cantiere si riforniva di materiali, ma non siamo in grado di attribuire al suo estro la realizzazione di apparati decorativi specifici, come non possiamo stabilire chi sia l'ideatore del fregio.

<sup>28</sup> Schofield, Sironi, *Bramante and the problem...* cit., p. 41.

<sup>29</sup> S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, p. 124.

<sup>30</sup> Per la chiesa di Sant'Antonio abate di Milano cfr. P.G. Agostoni, *S. Antonio Abate a Milano*, in "Arte Cristiana", 58, 1970, pp. 49-54.

<sup>31</sup> Per le terrecotte dei palazzi cremonesi derivate dalla stampa con la *Zuffa di divinità marine*, parte destra, di Andrea Mantegna cfr. da ultimi G. Agosti, *Su Mantegna*, Milano 2005, pp. 377-378, nota 84; M. Marubbi, *Tracce per la fortuna dell'arte del Mantegna a Cremona*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio*, a cura di F. Trevisani, Milano 2006, p. 274.



1. Agostino de Fondulis, busto di santo, Milano, Santa Maria presso San Satiro, tamburo interno della cupola
2. Mantova, Sant'Andrea, lacunari del pronao



3. Milano, Santa Maria presso San Satiro, lacunari con rosoni nell'intradosso della cupola
- 4-5. Soncino, Santa Maria delle Grazie, interno e lacunari delle cappelle





6. Agostino de Fondulis, fregio con arpie, Milano, Santa Maria presso San Satiro, navata centrale
7. Soncino, Santa Maria delle Grazie, fregio della navata con arpie