

## **Due novità per Carlo Urbino**

*L'autore prende in considerazione due opere pittoriche della seconda metà del Cinquecento, attribuendole al pittore cremasco Carlo Urbino (1525-1585). La prima è una "Presentazione al tempio" (olio su tavola, cm 225 x 137), probabilmente una pala d'altare risalente al periodo 1565-1579, quando Carlo Urbino si trovava a Milano, e collaborava attivamente con Bernardino Campi. L'altra è un "Compianto su Cristo morto" (olio su ardesia, cm 52 x 40), forse destinato alla devozione privata e dipinto, considerati soprattutto i caratteri stilistici, tra il 1580 e il 1585. Entrambe le opere appartengono a collezioni private.*

Una recente conversazione con Marco Tanzi mi consente di inserire nel catalogo di Carlo Urbino due opere appartenenti alla maturità dell'artista cremasco<sup>1</sup>. La prima è una *Presentazione al tempio* (olio su tavola, cm 225 x 137) ora in collezione privata, le cui notevoli dimensioni suggerirebbero una originaria funzione di pala d'altare. Dal punto di vista stilistico l'opera risente delle proposte elaborate tra Cremona e Milano dalla scuola dei Campi, indiscussa protagonista della scena artistica lombarda tra gli anni cinquanta e ottanta del Cinquecento<sup>2</sup>. Tale appartenenza si percepisce dai rimandi al manierismo "cristianizzato" di Bernardino Campi e a quello più riformato di Antonio, entrambi declinati in una dimensione di austerità religiosa e di pietismo in conformità ai dettami tridentini impartiti, in ambito artistico, dall'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo. L'episodio evangelico è ambientato in un interno, come si evince dalla gradinata del registro inferiore e dalle quinte architettoniche in cui sono inseriti i personaggi. L'uomo in basso a sinistra, forse identificabile con San Giuseppe, focalizza lo sguardo dell'osservatore sul gruppo centrale, costituito dalla Vergine, Simeone e Gesù Bambino, mentre ai lati sono disposte altre figure colte in atteggiamenti che ne esaltano il raccoglimento. La scena è impaginata con sapiente compostezza, cercando di non alterare l'armonia ascensionale esaltata dal punto di vista ribassato e dal formato rettangolare del dipinto. Le scelte cromatiche, che sarebbero maggiormente apprezzabili in seguito a un restauro, si muovono tra le tonalità madreperlacee degli incarnati e i guizzi timbrici delle vesti dei personaggi, come quella di San Giuseppe. Raffinato è anche il gioco chiaroscurale, sostenuto dagli effetti di ombre portate che ne accentuano il carattere espressivo. Osservando con attenzione la tavola si riconoscono alcuni modelli che potrebbero averne condizionato l'esecuzione. La figura femminile in alto a sinistra, per esempio, è una precisa citazione della donna dipinta nella stessa posizione da Bernardino Campi nella *Decollazione del Battista* del santuario di Montevecchia tra il 1554 e il 1556, ora nel Museo Diocesano di Milano (inv. MD. 2001.068.001), mentre il personaggio che le sta parlando appartiene con ogni probabilità ad una reminiscenza düreriana dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* della *Piccola Passione* del 1511. Nel San Giuseppe si ritrovano i tratti e la postura del San Tommaso della *Crocifissione con San Tommaso che presenta il committente Tommaso Marino* degli Uffizi (inv. 5130 F) in deposito alla Badia di Fiesole ed eseguita dal pittore cremonese tra il 1557 e il 1558 e, per quanto riguarda l'impostazione generale, nonostante alcune differenze di carattere prospettico, la scena sembrerebbe avvicinarsi alla *Presentazione al Tempio* di Antonio Campi del 1586 in San Francesco di Paola a Napoli, ma in origine eseguita verosimilmente per San Marco a Milano, soprattutto per lo scorcio e per il dettaglio della scalinata<sup>3</sup>. In realtà l'opera di Antonio, oltre ad essere successiva alla morte del pittore cremasco (anche se idee simili dovettero circolare nella cerchia campesca ben prima del 1586), evidenzia un impianto macchinoso e una predilezione per ardite soluzioni illusionistiche che non trovano grande riscontro nella tavola in esame, più conforme ai prototipi tradizionali del brano evangelico rappresentati in ambito cremonese dall'affresco di Giulio Campi del 1547 in Santa Margherita a Cremona, dalla tavola dello stesso artista realizzata sulla soglia degli anni cinquanta del Cinquecento e ora nelle collezioni del Museo Diocesano di Milano (inv. MD. 2001.048.017) e dalla tela di Bernardino eseguita nel 1572 per la chiesa cremonese di San Bartolomeo poi confluita nelle raccolte civiche della città (inv. 2117).

Tali coordinate culturali, unite ad una personale rielaborazione delle proposte milanesi dell'epoca, mi convincono ad assegnare il dipinto alla mano di Carlo Urbino. L'artista, formatosi a Crema nel secondo quarto del Cinquecento all'ombra dei modelli del Civerchio e delle sollecitazioni lagunari del Diana e lombarde dei Piazza, raggiunge Milano poco prima del 1557, riuscendo ad inserirsi nei più importanti cantieri artistici della città, come quelli di Santa Maria presso San Celso (1557-1566) e di Santa Maria della Passione (1559-1562)<sup>4</sup>. Il soggiorno nel capoluogo lombardo, oltre a garantire all'Urbino un crescente successo, favorisce un sensibile aggiornamento stilistico dovuto, principalmente, alla rielaborazione del dettato campesco: la ricerca di una fredda espressività tipologica, reminiscenza della formazione cremasca, e l'insistente linearismo,

debitore dell'abbondante produzione grafica, si stemperano a contatto con le raffinate soluzioni formali di Bernardino, soprattutto a partire dalla metà del settimo decennio del secolo quando i due artisti, come è ricordato nella biografia del Lami, stringono un proficuo rapporto di collaborazione ancora oggi oggetto di dibattito tra gli studiosi<sup>5</sup>. In base a queste ragioni ritengo che la datazione della tavola debba oscillare tra il sodalizio con il Campi, quindi intorno al 1565, e gli ultimi interventi dell'Urbino che precedono il suo rientro in patria, ovvero gli affreschi di Santa Maria di Campagna a Pallanza e di San Marco a Milano eseguiti rispettivamente tra il 1575-1578 e il 1579. Le opere comprese tra il 1580 e il 1585, infatti, sono caratterizzate da un'insistenza drammatica e da una predilezione per le tonalità cupe che non si riscontrano nella tavola in questione.

L'ipotesi è sostenuta dalle analogie con la produzione urbiniana del periodo indicato: nel volto di Simeone, per esempio, si riconoscono quelli di Cristo nella *Trasfigurazione* di San Fedele, eseguita in collaborazione con Bernardino e datata 1565, e di Dio Padre affrescato sulla volta della cappella Juara nella basilica di Sant'Eustorgio intorno alla fine degli anni sessanta. Gli altri personaggi maschili, invece, suggeriscono similitudini con gli apostoli del *Primo discorso di Pietro ai Giudei* dipinti sulla volta della cappella Speciano in San Marco e con quelli dell'*Assunzione della Vergine* nel catino absidale di Pallanza, dove l'Urbino interviene a fianco di Aurelio Luini, mentre l'accurata regia luministica è debitrice di quella adottata nel *Congedo di Cristo* in Santa Maria presso San Celso, ultimato nel 1566 e indiscusso capolavoro di tutta la produzione del pittore cremasco<sup>6</sup>. Dell'opera esiste un studio preparatorio di ottima qualità già presso la Galleria Rossella Gilli di Milano e assegnato all'Urbino da Bora nel 1984<sup>7</sup>. Il disegno, vicino ad altri studi preparatori di mano dell'artista come i due fogli degli Uffizi raffiguranti la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Cena in casa del fariseo* (inv. 10955 F e 2130 F) utilizzati per la decorazione della cappella Taverna in Santa Maria della Passione a Milano tra il 1559 e il 1562<sup>8</sup>, ha consentito a Cirillo di ricostruire una breve attività miniaturistica dell'Urbino intrapresa intorno alla metà degli anni settanta del Cinquecento in alcuni corali della Certosa di Pavia: il recto del foglio 21 del Graduale 824 conservato nel Museo della Certosa ripropone lo stesso episodio del disegno milanese ad eccezione della minore concentrazione di figure e dell'assenza di San Giuseppe<sup>9</sup>. In conclusione si segnala un altro studio preparatorio da collegare al dipinto: si tratta del foglio n. 20 del Codice Bonola del Museo Nazionale di Varsavia, assegnato all'Urbino da Bora nel 1979, di cui l'Urbino potrebbe essersi servito per la figura di San Giuseppe<sup>10</sup>.

L'altra opera ascrivibile al pittore cremasco è un *Compianto su Cristo morto* (olio su ardesia, cm 52 x 40) esposto alla XXII Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze del 2001 come Bernardino Campi e oggi in collezione privata a Torino. Il dipinto si distingue per l'elevata qualità della stesura pittorica, la rarità del supporto e l'eccellente stato conservativo. Contrariamente alla *Presentazione al tempio*, le ridotte dimensioni farebbero pensare ad un quadretto destinato alla devozione privata di un facoltoso committente, di cui, purtroppo, non si conosce il nome. La composizione è costituita dal gruppo delle pie donne (Maria Madre di Cristo, Maria Maddalena, Maria di Cleofa e Maria Salome) e da San Giovanni che si dispongono con rassegnazione attorno al corpo esanime di Cristo. Sullo sfondo si intravedono le tre croci mentre nella parte superiore sono inseriti due angioletti con i simboli della Passione. A prescindere dall'attribuzione a Bernardino fornita da Giancarlo Sestieri in occasione della manifestazione fiorentina, anche in questo caso la lavagna si avvicina stilisticamente alla produzione artistica campesca della seconda metà inoltrata del XVI secolo e risente notevolmente del clima controriformato di matrice borromaica.

Va notata prima di tutto la derivazione del dipinto da un celebre prototipo inciso secondo una consuetudine molto diffusa: la lavagna recupera il suo modello da una stampa, della quale si conserva un esemplare al British Museum di Londra (inv. U5. 146), dell'incisore olandese Cornelis Cort, a sua volta tratta da due disegni di Taddeo Zuccari, uno agli Uffizi (7095 F) e l'altro presso il Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 441/1863)<sup>11</sup>. Il modello olandese è la fonte che l'autore segue con più attenzione, riproponendo pedissequamente l'impostazione generale della scena,

il dettaglio naturalistico della roccia e la gestualità dei personaggi, la cui espressività raggiunge l'apice nel volto disperato di San Giovanni. Tale componente, unita all'insistente realismo delle fisionomie, farebbe supporre la conoscenza dei numerosi personaggi della *Crocifissione con scene della Passione* realizzata da Antonio Campi nel 1569 per l'arcivescovo Carlo Borromeo, oggi al Louvre (inv. R.F.1985-2), dalla quale sono state tratte un'incisione da Jacopo Vaglio nel 1574 a Venezia e una copia parzialmente dipinta nella chiesa di Santa Maria del Carrobbiolo a Monza<sup>12</sup>. Per quanto riguarda il tema, invece, il precedente più significativo è costituito dalla *Pietà con Santa Caterina d'Alessandria, i profeti Elia ed Eliseo e il committente Gabriele Pizzamiglio da Quintano* eseguita da Bernardino Campi nel 1574 per la chiesa cremasca di Santa Caterina, poi confluita nelle raccolte della Pinacoteca di Brera di Milano (Reg. Cron. 82). È opportuno sottolineare come la pittura su questa tipologia di supporto non costituisca un caso isolato per i pittori di quest'area: se ne hanno testimonianze, per esempio, nella *Sommersione del Faraone* di Giulio Campi, databile tra il 1564 e il 1573 e oggi in collezione privata, e nella *Pietà* di Bernardino eseguita a ridosso dell'esemplare braidense ed esposta nel 2000 alla mostra *Pietra dipinta* allestita in Palazzo Reale a Milano<sup>13</sup>. L'artista cremonese, inoltre, come ricorda il Lami, "Fece al medesimo Illustre Sig. Marc'antonio nello stesso tempo sopra pietre di Paragone un Crocifisso, la faccia del nostro Signore e due Pietà. Uno di questi Quadri, e la faccia soddetta esso Signore mandò a donare all'Eccellentissimo Marchese d'Aymonte, Governatore dello Stato di Milano, i quali tanto gli piacquero, che volle conoscere Bernardino, e conosciuto che l'ebbe, tanto se gli mostrò affabile, ed amatore del suo valore, che Bernardino ha conseguito dall'umanità di questo Principe per suoi amici, segnalati favori, e tuttavia ne conseguisce"<sup>14</sup>. Molto probabilmente la vicinanza con la tela campesca del 1574 e le indicazioni del biografo cinquecentesco hanno indotto Sestieri a propendere per la paternità di Bernardino rifiutando altre possibili soluzioni e ignorando la mancata lettura edulcorata del dramma sacro, prerogativa delle opere del Campi. Altre suggestioni rintracciabili nella fase progettuale della tavola potrebbero provenire dal *Compianto su Cristo* di Simone Peterzano collocabile intorno alla seconda metà degli anni settanta del Cinquecento in Santa Maria della Scala a Milano e da quello di Aurelio Luini, datato tra il 1571 e il 1579, in San Barnaba, sempre nel capoluogo lombardo. Oltre a ciò è opportuno menzionare alcuni precedenti cremonesi sicuramente noti al pittore cremasco: mi riferisco alla *Pietà* dipinta verso la fine degli anni venti del XVI secolo da Bernardino Gatti per la chiesa di San Domenico, oggi al Louvre (inv. 160), alla *Deposizione* di Lattanzio Gambara del 1568 circa in San Pietro al Po, replicata in numerose copie tra cui quella del Museo Civico di Cremona (inv. 132), alle due tele con il medesimo soggetto realizzate da Antonio Campi nel 1566 e nel 1576 e conservate rispettivamente nel transetto settentrionale e nella sala capitolare della Cattedrale e, in conclusione, al *Compianto su Cristo morto* dipinto da Vincenzo Campi in prossimità della fine dell'ottavo decennio del secolo per la chiesa di San Niccolò e conservato nella pinacoteca cittadina dal 1952 (inv. 131).

Come per la *Presentazione al tempio*, i caratteri stilistici dell'opera fanno propendere inequivocabilmente per la paternità dell'Urbino. La gamma cromatica si declina in tonalità metalliche, mentre la regia luministica restituisce un'atmosfera di alta drammaticità sfruttando al massimo il contrasto tra la componente luministica, gli accordi tonali e l'oscurità del supporto. Il tratto, fine e tagliente, trasmette un gusto miniaturistico di chiara impronta grafica. Questi aspetti, estranei alla sintassi di Bernardino, si manifestano nell'ultima attività del pittore cremasco, compresa tra il 1580 e il 1585, come è testimoniato dall'*Andata al Calvario* in Santa Maria della Croce a Crema, dal *Trono di Grazia* della non lontana chiesa di San Benedetto e dagli affreschi della parrocchiale di Quintano (attribuiti da Alpini nel 1987 ma poi oggetto di una più approfondita pubblicazione nel 1992), eseguiti a ridosso del 1580<sup>15</sup>. Le analogie più stringenti, a mio avviso, sono riscontrabili nella *Deposizione con San Pietro martire* della parrocchiale di Castelleone dipinta dall'Urbino e dal nipote Vittoriano nello stesso periodo: il corpo di Gesù è riprodotto in maniera pressoché identica, sia nella postura che nell'espressività del volto, e così accade per la Maddalena, dai

capelli sciolti e dalle braccia aperte, e per le tre croci sullo sfondo<sup>16</sup>. Altri spunti che sottolineano la vicinanza tra le due opere sono costituiti dalla stessa gamma cromatica e dalla profonda atmosfera di sofferenza, culminante nella figura di San Giovanni che si copre il viso con le mani.

## NOTE

- <sup>1</sup> Per la biografia e l'attività dell'Urbino si veda CIRILLO 2005.
- <sup>2</sup> BORA 1977a, pp. 45-54; 1998, pp. 52-66.
- <sup>3</sup> BOLOGNA 1953, pp. 48-51.
- <sup>4</sup> L'arrivo a Milano dell'Urbino si ricava dai pagamenti registrati nei documenti dell'Archivio di San Celso consultabili presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano e pubblicati da RIEGEL 1998, pp. 424-427.
- <sup>5</sup> LAMI 1584, pp. 71-72, 94-95; DI GIAMPAOLO 1975, pp. 30-38; BORA 1977b, pp. 67-70.
- <sup>6</sup> BORA 1979, pp. 90-106; ROSSI 1998, pp. 135-163; CIRILLO 2005 pp. 68-71, 77-80.
- <sup>7</sup> BORA 1984, p. 14, figg. 32-33.
- <sup>8</sup> TANZI 1999, pp. 114-118; GATTI 1977, pp. 99-107.
- <sup>9</sup> CIRILLO 2005, pp. 115-116, figg. 33-34.
- <sup>10</sup> MROZINSKA 1959, pp. 44-45, figg. 12-13; BORA 1979, p. 95, fig. 14.
- <sup>11</sup> STRAUSS 1986, p. 107; SELLINK 2000, pp. 238-241, n. 69.I.
- <sup>12</sup> TANZI 2004b, tav. 26.
- <sup>13</sup> ZANI 2000, p. 50; TANZI 2004a, pp. 45-58.
- <sup>14</sup> LAMI 1584, p. 102.
- <sup>15</sup> ALPINI 1987, pp. 47-63; BORA 1990, pp. 128-133; ALPINI 1992; MARUBBI 1998, p. 90.
- <sup>16</sup> Il dipinto di Castelleone è stato segnalato inizialmente da ALPINI (1991, pp. 111-112, fig. 6) come prodotto esclusivo di Vittoriano per la non eccelsa qualità e in seguito riferito alla collaborazione tra i due artisti da MARUBBI (1997, pp. 52-53).

## BIBLIOGRAFIA

- Alpini 1987  
C. Alpini, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa parrocchiale di Quintano*, in «Insula Fulcheria», XVII, 1987, pp. 47-63.
- Alpini 1991  
C. Alpini, *Dipinti cremaschi nella parrocchiale di Castelleone*, in «Insula Fulcheria», XXI, pp. 97-114.
- Alpini 1992  
C. Alpini, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa di Quintano*, Crema, Tipografia Trezzi, 1992.
- Bologna 1953  
F. Bologna, *Antonio Campi: La "Circoncisione" del 1586*, in «Paragone», 41, 1953, pp. 46-51.
- BORA 1977a  
G. Bora, *La cultura figurativa a Milano. 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, 1977, pp. 45-54.
- BORA 1977b  
G. Bora, *Note cremonesi II: l'eredità di Camillo e i Campi*, in «Paragone», 327, 1977, pp. 54-88.
- Bora 1979  
G. Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52, 1979, pp. 90-106.

- Bora 1984  
G. Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», 413, 1984, pp. 3-35.
- Bora 1990  
G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La chiesa di Santa Maria della Croce a Crema*, Milano, Silvana Editoriale, 1990, pp. 91-145.
- Bora 1998  
G. Bora, *Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595)*. Aurelio Luini, Carlo Urbino, Bernardino Campi, Giovanni da Monte, Vincenzo Campi, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1998, pp. 52-66.
- Cirillo 2005  
G. Cirillo, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche STEP Editrice, 2005.
- DI GIAMPAOLO 1975  
M. Di Giampaolo, *Bernardino Campi a Sabbioneta e un'ipotesi per Carlo Urbino*, in «Antichità Viva», 3, 1975, pp. 30-38.
- Gatti 1977  
S. Gatti, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977, pp. 99-107.
- LAMI 1584  
A. Lami, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile pittore M. Bernardino Campo*, Cremona, Cristoforo Draconi, 1584.
- MARUBBI 1997  
M. Marubbi, *La decorazione delle cappelle e i pittori cremaschi*, in *La chiesa di San Benedetto in Crema*, Crema, Banca di Credito Cooperativo di Crema, 1998, pp. 89-118.
- MARUBBI 1998  
M. Marubbi, *Vittoriano e Carlo Urbino*, in *Dipinti restaurati a Castelleone*, catalogo della mostra, a cura di M. Marubbi, Castelleone, Mercatino Piccolo Antiquariato, 1997, pp. 52-53.
- Mrozinska  
M. Mrozinska, *I Disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Varsavia*, catalogo della mostra, a cura di M. Mrozinska, Venezia, Neri Pozza Editore, 1959.
- Riegel 1998  
N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.
- ROSSI 1998  
M. Rossi, *La decorazione cinquecentesca delle cappelle*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 135-163.
- SELLINK 2000  
M. Sellink, *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, 1, Rotterdam, Sound and Visions Publishers, 2000.
- STRAUSS 1986  
W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsh 52. Netherland artists. Cornelis Cort*, New York, Abaris Books, 1986.
- TANZI 1999  
M. Tanzi, *Carlo Urbino*, in *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 114-118.
- TANZI 2004a  
M. Tanzi, *Una lavagna cremonese del Cinquecento*, in «Kronos», 5-6, 2004, pp. 45-58.
- TANZI 2004b  
M. Tanzi, *I Campi*, Milano. 5 Continents Editions, 2004.
- ZANI 2000  
V. Zani, *Bernardino Campi*, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Federico Motta Editore, 2000, p. 50.



1. *Presentazione al tempio*, collezione privata



2. *Compianto su Cristo morto*, Torino, collezione privata.





3. *Presentazione al tempio*,  
Milano, già Galleria Rossella Gilli



4. B. Campi, *Crocifissione*,  
Fiesole, Badia, 1557-1558



5. C. Cort, *Compianto su Cristo morto*,  
Londra, British Museum



6. T. Zuccari, *Compianto su Cristo morto*,  
Stoccolma, Nationalmuseum