



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di laurea

**Influssi dell'arte nordica su Altobello Melone (1508-1518).
Un esercizio di rilettura della fortuna critica e alcune
considerazioni sulla giovinezza del pittore.**

Relatore

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Ch. Prof. Giulio Zavatta

Laureando

Luca Bracci

Matricola 882990

Anno Accademico

2020/2021

Indice.

Introduzione.	1
Capitolo I. Lineamenti di fortuna critica pre-novecentesca.	6
Capitolo II. Altobello Melone nella letteratura artistica fra XX e XXI secolo.	36
Capitolo III. Giovinezza di Altobello Melone (1508-1517).	69
Capitolo IV. Altobello Melone e la diffusione di modelli desunti dalla grafica nordica negli affreschi della Cattedrale di Cremona.	99
Bibliografia.	117
Apparato iconografico.	126
Tavole.	127
Figure.	170

Introduzione.

Obbiettivo di questo elaborato magistrale è svolgere un lavoro di risistemazione e ricostruzione, la più puntuale e precisa possibile, dello stato degli studi e di alcuni degli aspetti caratterizzanti la vita e la personalità artistica di Altobello Melone. Nato a Cremona all'incirca tra il 1490 e il 1491, a seguito di una prima formazione avvenuta in ambito locale il pittore si è poi mosso prevalentemente fra la natia Cremona, Venezia e Brescia, divenendo a tutti gli effetti un fondamentale protagonista di quel fenomeno tendenzialmente chiamato 'anticlassicismo' che, diffusosi a partire dal primo decennio del Cinquecento in molti centri nevralgici della Valpadana, si è progressivamente delineato criticamente a partire dai fondamentali studi di Roberto Longhi. Nonostante la figura del Melone sia dunque stata oggetto, nel corso dei secoli, di svariati contributi, va però precisato che molti punti utili ad ottenere una maggiore conoscenza e comprensione della sua parabola storico-artistica non hanno sempre ricevuto adeguata sottolineatura. Fra questi, si è qui deciso di dare particolare risonanza a due specifiche componenti, cercando, laddove possibile, di colmare le lacune che le hanno interessate. Mi riferisco alla sostanziale assenza di una approfondita e sistematica disamina di quanto riportato dai testi che hanno nel tempo fatto riferimento all'attività del pittore, specialmente quelli precedenti il Novecento, e alla questione dei rapporti fra Altobello e il Nord, soprattutto per quanto riguarda il periodo giovanile del suo lavoro. In particolare, il legame fra il Melone e la grafica d'oltralpe ha costituito una sorta di *leitmotiv* di quasi tutta la critica afferente al XX e al XXI secolo. Va però altresì detto che in buona parte dei casi tale peculiare caratteristica della sua produzione è stata affrontata soltanto in termini meramente citazionistici. Pertanto, questo contributo si inserisce all'interno di un'ampia tradizione di scritti dedicati al maestro lombardo, privilegiando però un'analisi di quegli aspetti che si ritiene non abbiano sempre goduto del corretto grado di attenzione loro dovuto.

Come poc'anzi accennato, in prima istanza si è deciso di fornire una vasta panoramica di quella che è sostanzialmente l'evoluzione della vicenda storico-critica del Melone, al fine di aiutare a comprendere in maniera più accurata non solo la stessa, ma anche

alcuni dei giudizi di natura biografica e attributiva che sono stati via via su di lui formulati. Tale lavoro è stato svolto nei primi due capitoli e ha comportato un esercizio di rilettura e di puntuale analisi della totalità dei testi che si sono occupati della figura di Altobello, manoscritti e a stampa, partendo dalle fonti a lui pressoché coeve fino ad arrivare a quanto realizzato dalla critica più recente. Nel redigere questa porzione del mio elaborato, specialmente per quanto riguarda il primo capitolo, dedicato alle fonti antecedenti il XX secolo, ho contratto un cospicuo debito con il lavoro precedentemente svolto da Mina Gregori. Quest'ultima, infatti, già in occasione di un suo articolo del 1955 apparso su «Paragone»¹ aveva tentato di fare una prima disamina di quegli scritti che si erano occupati della figura di Altobello. Limitatamente al caso specifico della fortuna critica pre-novecentesca sul pittore, la Gregori menziona però solo alcuni testi redatti tra il XVIII e il XIX secolo, interrogandosi sull'effettiva veridicità delle attribuzioni fatte al Nostro all'interno di tali opere e cercando altresì di stilare un primo elenco di quei dipinti che, a partire dalla soppressione delle chiese e della vendita delle collezioni dove *ab origine* si trovavano, finirono in altre località o andarono dispersi. Punto di partenza fondamentale, la studiosa cremonese ha poi ulteriormente ampliato tale lavoro sulle fonti all'interno di una scheda biografica dedicata ad Altobello, approntata per il catalogo della mostra *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*². Partendo dall'edizione giuntina delle *Vite* del Vasari e giungendo fino all'ottocentesco testo di Crowe-Cavalcaselle, il suo è anzitutto un primo tentativo di ricapitolazione della quasi totalità degli scritti antecedenti il XX secolo che si sono occupati del pittore, oltreché di individuazione di quei dipinti che nel corso di tre secoli sono stati attribuiti al Melone e che vanno però esclusi dal *corpus* di opere a lui direttamente ascrivibili. Nelle pagine successive, invece, passa poi ad analizzare l'evoluzione del suo percorso artistico, ripercorrendo così, contemporaneamente, il novecentesco stato degli studi sul pittore.

¹ M. Gregori, *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in «Paragone.Arte», VI, 1955, 69, pp. 3-28.

² M. Gregori, *Altobello Melone*, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 85-88.

Chiarito dunque quanto il lavoro della Gregori abbia influenzato la stesura dei primi due capitoli del mio elaborato, possiamo ora ad analizzare quest'ultimo, per il quale si è deciso di procedere seguendo una serrata scansione cronologica. Il primo capitolo inizia trattando del cinquecentesco manoscritto di Marcantonio Michiel e giunge fino alle *Notizie pittoriche cremonesi* di Federico Sacchi, edite nel 1872. Per ogni testo si è deciso di riportare sostanzialmente per esteso il passo in cui il Melone viene citato. Qualora, invece, non si trovi un simile procedimento, tale scelta va imputata unicamente alla lunghezza del passo in questione, che avrebbe eccessivamente appesantito l'andamento narrativo del capitolo. Si è dunque cercato di riassumerlo, citando e sottolineando soltanto le porzioni salienti. In ogni caso, il passo viene poi analizzato, mettendo in rilievo quelle che sono le correttezze e le inesattezze - quest'ultime tendenzialmente maggioritarie - da un punto di vista storico-biografico e attributivo, cercando inoltre di spiegare, laddove possibile, le plausibili motivazioni che hanno portato i vari autori a riportare tali sviste. A corredo del capito, in coda alla bibliografia finale, ho scelto di inserire un ampio apparato di tavole sinottiche. Ad ogni autore è riservata una sezione a sé, che si apre con l'elenco delle opere da lui citate come di mano di Altobello³ e a cui segue la tavola appositamente dedicata, all'interno della quale si riporta un dettaglio di ciascun dipinto citato con tale paternità dall'autore. In tal modo si ha una visione consequenziale e d'insieme non soltanto della totalità delle opere che ciascun autore ha attribuito al Melone, ma anche dell'evoluzione del «pensiero critico» sul pittore, per usare un'assai pertinente definizione di Giovanni Previtali. La citazione non viene a sproposito. L'idea di utilizzare tale sistema di tavole ad illustrazione di quanto esposto nel primo capitolo, infatti, nasce proprio - su suggerimento del mio relatore - da un fondamentale testo del Previtali: *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*⁴. Si è altresì considerato, però, che tale impostazione, rivelatasi assolutamente congeniale all'esposizione del contenuto del primo capitolo, non sarebbe stata altrettanto utile per quelli a seguire. Da ciò deriva la

³ Nei casi in cui l'opera non abbia mantenuto l'ascrizione al Melone, essa viene citata con la corrente attribuzione.

⁴ G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Da Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964.

scelta di dividere l'apparato iconografico in 'tavole' e 'figure'. Quest'ultime sono volte a illustrare le restanti parti del testo e presentano una struttura assolutamente tradizionale.

Quanto al secondo capitolo, esso esamina in maniera precisa l'evoluzione della vicenda critica di Altobello tra il XX e il XXI secolo. Si parte da *Cose bresciane del Cinquecento* di Roberto Longhi⁵, il testo che ha iniziato quel processo di riscoperta - avvenuto nel Novecento - della personalità artistica del pittore cremonese, fino ad arrivare ad un articolo di Marco Tanzi che, scritto nel 2010, si occupa degli ultimi anni di attività del Melone⁶.

Veniamo ora al legame che unisce Altobello alla cultura figurativa nordica, di cui si tratta nei capitoli terzo e quarto di questo elaborato. In particolare, si è deciso di circoscrivere tale tematica al periodo giovanile dell'attività del pittore, collocabile in un arco cronologico che va all'incirca dal 1508, cui data il primo dipinto certamente a lui ascrivibile, la *Madonna col Bambino e San Giovannino* dell'Accademia Carrara di Bergamo, al 1518, quando il pittore termina gli affreschi raffiguranti *Storie della Vita di Cristo* per la parete meridionale della navata centrale della Cattedrale di Cremona. Come già accennato, la critica si è sovente occupata di tale peculiare aspetto della *maniera* del pittore. Non sempre, però, è andata oltre il semplice citazionismo. Si è pertanto deciso di ripercorrere il percorso giovanile dell'attività del Melone, seguendolo nelle varie mete da lui toccate durante gli anni che corrono tra il 1508 e il 1518. Ciò ha permesso non solo di riportare un'accurata panoramica, storicamente e geograficamente contestualizzata, dell'evoluzione del percorso stilistico caratterizzante la sua produzione, ma altresì di capire il preciso *iter* che ha portato Altobello a subire così pesantemente il fascino delle manifestazioni artistiche d'oltralpe. Se infatti tale interesse si mostra sin dalle sue primissime prove, va però specificato che nelle opere collocabili cronologicamente tra il 1508 e il 1511 non è ravvisabile alcun prestito diretto da incisioni o dipinti afferenti a tale sfera culturale. È soltanto a partire dal 1512-13 che

⁵ R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 99-114.

⁶ M. Tanzi, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva», CXXXIV/CXXXV(2009), 2010, pp. 25-51.

nella produzione del Melone inizia a farsi sistematicamente manifesto un diretto influsso di precise opere afferenti al mondo figurativo nordico. Da qui in avanti, come esplicitato soprattutto negli affreschi da lui approntati per la Cattedrale di Cremona, Altobello si servirà in maniera precisa e puntuale di svariate xilografie appartenenti a importanti serie a stampa realizzate da Dürer, Altdorfer e Cranach. Così facendo va ad aggiungere a quella particolare vena espressiva di esplicita derivazione nordica - intensamente patetica ma altresì grottesca e caricaturale - che già aveva caratterizzato gli esordi della sua carriera anche puntuali citazioni da queste incisioni, adoperate quindi prevalentemente in funzione di prontuario figurativo. Dunque, un utilizzo della grafica tedesca che si spiega a partire dalla particolare formazione del Melone, svoltasi prevalentemente tra i due poli di Cremona e Venezia, e che, maturata al seguito di quel primo contatto diretto con tale mondo, avvenuto in Laguna, giunge al suo *climax* sui ponteggi della Cattedrale cremonese, veri e propri catalizzatori di quelle tendenze 'anticlassiche' che si erano diffuse in Valpadana fin dal primo decennio del Cinquecento.

I miei ringraziamenti vanno *in primis* al Prof. Giovanni Maria Fara, mio relatore, per il tempo e l'aiuto dedicatomi nella stesura di questo elaborato. Ringrazio poi il Prof. Giulio Zavatta, che ha svolto il ruolo di correlatore, e il personale della Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari, della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini e della Biblioteca Statale di Cremona, dove ho reperito il materiale necessario alla realizzazione di questo testo.

Capitolo I.

Lineamenti di fortuna critica pre-novecentesca.

«Uno dei giovani più moderni ed audaci che contasse nei primi decenni del Cinquecento la pittura dell'Italia settentrionale»¹. Queste le parole utilizzate da Roberto Longhi per descrivere l'estro pittorico di Altobello Melone nel suo *Cose bresciane del Cinquecento*, sostanzialmente il contributo che per primo ha dato avvio alla riscoperta della personalità artistica del pittore cremonese, avvenuta durante il XX secolo. Cosa ci dicono però i testi antecedenti il Longhi? Possiamo discutere di una vera e propria fortuna critica precedente al Novecento? Sicuramente, fra i primi a discorrere dell'operato di Altobello Melone va annoverato Marcantonio Michiel, in quel manoscritto che, pubblicato nel 1800 da Jacopo Morelli con la dichiarazione di paternità ad *Anonimo di quel tempo*, solo più avanti sarebbe stato correttamente ascritto al patrizio veneziano. Conviene riportare per esteso quanto osservato dal Michiel, circa il nostro pittore, all'interno della sua descrizione delle bellezze artistiche della città di Cremona:

Dentro el Domo (...)

La Vita della nostra Donna e de Cristo in alto a fresco, a man manca li 16. quadri furono de man del Boccaccino, a man destra li 8. quadri furono de mano de Altobello²; e

IN CASA DEL PRIOR DE S. ANTONIO.

La Lucrezia, che si ferisce, in tela, a colla, alla maniera ponentina, a figura intera, fu de man de Altobello da Mellon Cremonese, giovine de buon instinto e indole in la pittura, discepolo de Armanin³.

¹ Longhi 1917, p. 106.

² (Marcantonio Michiel), *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 85.

³ *Ivi*, p. 92.

È necessaria, ora, qualche precisazione. Come nella maggior parte dei casi in cui le opere descritte non si trovino all'interno della città di Venezia, una precisa individuazione del periodo cui risale la visita del Michiel nella località che alberga le opere in questione risulta spesso poco agevole. Sappiamo infatti che il Michiel ha visitato svariate città dell'Italia - alcune delle quali oggetto della sua narrazione all'interno della *Notizia* - in un periodo che va circa dal 1514, data del suo primo soggiorno fiorentino, al 1520, quando possiamo collocare la sua partenza da Roma e il conseguente ritorno a Venezia. Pertanto, la stesura del manoscritto marciano viene fatta risalire ad un momento successivo al suo rientro in Laguna, e più precisamente in un periodo che corre all'incirca fra il 1521 e il 1543. Le notizie che riguardano il patrimonio storico artistico delle città dell'Italia settentrionale che, assieme a Venezia, sono oggetto della trattazione del Michiel oltrepassano però i confini temporali imposti dal periodo cui risale questa sua *peregrinatio ante* 1521; dunque, bisogna tenere in considerazione l'eventualità di più soggiorni del patrizio veneziano nei suddetti luoghi, con conseguenti integrazioni al testo in momenti successivi. Comunque sia, per il caso della Cattedrale cremonese disponiamo di un'importante informazione, utile a circoscrivere l'arco temporale di riferimento. Michiel, infatti, è il primo a dare testimonianza scritta degli affreschi - o meglio, di due dei cinque affreschi - che il Pordenone realizza nella navata centrale della Cattedrale. Il patrizio veneziano si concentra infatti sulle pitture della controfacciata: *Crocifissione* e *Compianto su Cristo morto*; quest'ultimo, terminato intorno al 1522. Non menziona, invece, la *Resurrezione di Cristo*, affrescata, sempre sulla controfacciata, da Bernardino Gatti nel 1529 a compimento del ciclo. Possiamo dunque ipotizzare, con un certo grado di ragionevolezza, che l'omissione del Michiel sia imputabile al fatto che l'opera, durante questo suo soggiorno nella città padana, non fosse ancora stata realizzata, ricavandone dunque, per la visita dalla quale ha tratto le informazioni circa il cantiere della Cattedrale, il 1522 come *terminus post quem* e il 1529 come *terminus ante quem*. Come spesso accade per altre descrizioni di manufatti artistici all'interno del manoscritto, le informazioni circa gli affreschi della navata centrale della Cattedrale cremonese risultano alquanto fuorvianti. Il ricordo della visita è sbiadito e Michiel - evidentemente

ancora conscio della partizione interna in otto campate e del fatto che gli arconi sono divisi in due da una finta parasta - facendo una semplice operazione matematica conta, per la parete nord, sedici affreschi, che attribuisce tutti alla mano di Boccaccio Boccaccino. Michiel si dimentica però del fatto che la sesta campata, per entrambe le pareti, è occupata da un organo, e che l'ottava campata, anch'essa per entrambe le pareti, presenta un unico affresco, essendo l'arcone integro e non diviso in due porzioni dalla finta parasta. Dunque, sono tredici gli affreschi che si dispiegano lungo la parete settentrionale. Quanto all'attribuzione al solo Boccaccino, difficile dar conto delle ragioni che lo spinsero a ciò, tenendo anche in considerazione che tali pitture sono firmate. E se è pur vero che già alla fine del XVI secolo gli affreschi risultavano in uno stato conservativo tale da venir sottoposti ad una prima operazione di pulitura⁴, dubito che all'epoca della visita del Michiel il fumo delle candele potesse aver già reso illeggibili le iscrizioni che si dispiegavano lungo l'architrave e all'interno delle scene stesse. Unica ipotesi che possa tener conto di tale svista attributiva - oltre, ovviamente, alla scarsa conoscenza della *maniera* dei pittori in questione - è l'altezza a cui sono posizionate tali pitture, che, va riconosciuto, è piuttosto elevata. Veniamo ora alla parete sud. Dei dodici affreschi effettivamente presenti, ne vengono citati soltanto otto, tutti attribuiti alla mano di Altobello Melone. Anche in questo caso, risulta estremamente arduo ipotizzare quali siano i precisi motivi che hanno portato a tale erronea informazione del Michiel. È possibile che il patrizio veneziano, memore del fatto che i primi tre arconi della parete sud, andando da ovest verso est, non presentano più la bipartizione data dalla finta parasta, proiettasse tale impostazione scenica anche sulle restanti cinque campate, giungendo così, sempre attraverso un semplice calcolo matematico, al numero di otto affreschi. Abbiamo però già accennato all'interesse destato dal Pordenone - e in particolare dal suo *Compianto su Cristo morto* «che gira in ogni verso»⁵ - sul Michiel, dunque pare strano che attribuisca la totalità di questi dipinti al solo Altobello, il cui nome, tra l'altro, o gli è stato suggerito da terzi oppure è stato da

⁴ Lamo 1584, p 84.

⁵ (Marcantonio Michiel) *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 85.

lui letto direttamente in una delle iscrizioni che corre ai piedi delle mentovate pitture. In mancanza di ulteriori informazioni utili al riguardo, è forse meglio sospendere qualsivoglia giudizio in merito. Analizziamo, ora, il secondo passo in cui il pittore viene citato. Il Michiel, descrivendo il dipinto del Melone conservato in casa del Priore di Sant'Antonio⁶, ci fornisce un'informazione significativa circa lo stile di Altobello, che invece non ritroviamo in alcuna delle successive testimonianze fra XVI e XIX secolo. Il dipinto menzionato, infatti, è una *Lucrezia*, realizzato «alla maniera ponentina»⁷. È questa la prima - nonché unica - attestazione di quell'interesse che la cultura figurativa nordica ha esercitato sul Melone per buona parte della sua carriera, come avremo modo di vedere nei capitoli successivi; attestazione che rivela la sua importanza proprio nel suo carattere di unicità all'interno del panorama storiografico pre-novecentesco e che testimonia, nonostante tutto, dell'occhio attento e allenato del Michiel, da vero *connoisseur*. In questo passo è riportata poi anche un'altra informazione decisamente rilevante. Altobello viene infatti definito «discipolo de Armanin»⁸. Dal momento che non c'è dubbio alcuno che quell'Armanin sia proprio il pittore bresciano Girolamo Romanino, come già sottolineato a suo tempo da Gustavo Frizzoni⁹, abbiamo dunque, già a quest'altezza cronologica, un primo avvicinamento dei due pittori; avvicinamento che, in seguito, tanto influenzerà buona parte della critica novecentesca e che porterà a quel suo giudizio - invero, erroneo - di pressoché totale subordinazione della personalità artistica del Melone ai modi del maestro bresciano.

Anche Giorgio Vasari dedica qualche distratta riga - mi si passi il termine - ad Altobello Melone, all'interno della *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi*, contenuta nel secondo volume della parte terza

⁶ Del quale non è rimasta alcuna traccia. Possiamo, dunque, solo supporre che l'opera in questione fosse effettivamente stata realizzata da Altobello.

⁷ (Marcantonio Michiel), *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 92.

⁸ *Ivi*.

⁹ *Ivi*, p. 93.

dell'edizione giuntina delle *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Ancora una volta, ritengo sia opportuno riportare il passo per intero:

(...) l'acconciò in Ferrara con Domenico Laneto, pittore in quel tempo di qualche nome, se bene aveva la maniera secca e stentata; col quale Domenico essendo stato Benvenuto alcun tempo, nell'andare una volta a Cremona gli venne veduto nella cappella maggiore del Duomo di quella città, fra l'altre cose di mano di Boccaccio Boccacci, pittore cremonese che aveva lavorata quella tribuna a fresco, un Cristo, che sedendo in trono et in mezzo a quattro Santi, dà la benedizione. Per che, piacutagli quell'opera, si acconciò per mezzo di alcuni amici con esso Boccaccino, il quale allora lavorava nella medesima chiesa pur a fresco alcune storie della Madonna, come si è detto nella sua Vita, a concorrenza di Altobello pittore, il quale lavorava nella medesima chiesa dirimpetto a Boccaccino alcune storie di Gesù Cristo, che sono molto belle e veramente degne di essere lodate. Essendo dunque Benvenuto stato due anni in Cremona et avendo molto acquistato sotto la disciplina di Boccaccino, se n'andò d'anni 19 a Roma l'anno 1500¹⁰.

Vasari sta discorrendo di un temporaneo soggiorno, durato due anni, del pittore ferrarese Benvenuto Tisi, detto Il Garofalo, nella bottega cremonese di Boccaccio Boccaccino; soggiorno avvenuto, a sua detta, proprio nel periodo in cui il Boccaccino ed Altobello Melone si trovavano impegnati sui ponteggi della navata centrale della Cattedrale cremonese. Tale informazione è però soltanto parzialmente corretta. Il Garofalo, infatti, ha effettivamente soggiornato per un paio di anni nella bottega cremonese del Boccaccino; e tale soggiorno si è svolto proprio nell'arco cronologico indicato dal Vasari¹¹. La problematica principale è però data dal fatto che Vasari fa coincidere il soggiorno cremonese del Garofalo con il periodo d'esecuzione degli affreschi della navata centrale ad opera del Boccaccino e di Altobello; informazione, questa, assolutamente non corretta. Il primo pagamento a Boccaccio Boccaccino riguardante le *Storie della Vita della Vergine*, infatti, risale all'aprile del 1514¹², mentre quello ad

¹⁰ Vasari 1568, III/2, pp. 548-549.

¹¹ Mattaliano 1985, p. 170.

¹² Puerari 1957, p. 138.

Altobello, relativo agli affreschi raffiguranti le *Storie della Vita di Cristo*¹³, al 13 marzo 1517 (anno *ab Incarnatione*)¹⁴. Vasari continua:

Cremona altresì, come si disse nella Vita di Lorenzo di Credi et in altri luoghi, ha avuto in diversi tempi uomini che hanno fatto nella pittura opere lodatissime; e già abbiam detto che quando Boccaccino Boccacci dipingeva la nicchia del Duomo di Cremona, e per la chiesa le storie di Nostra Donna, che Bonifazio Bembi fu buon pittore e che Altobello fece molte storie a fresco di Gesù Cristo con molto più disegno che non sono quelle del Boccaccino. Dopo le quali dipinse Altobello in Santo Agostino della medesima città una cappella a fresco con graziosa e bella maniera, come si può vedere da ognuno. In Milano, in Corte Vecchia, cioè nel cortile ovvero piazza del palazzo, fece una figura in piedi armata all'antica, migliore di tutte l'altre che da molti vi furono fatte quasi ne' medesimi tempi. Morto Bonifazio, il quale lasciò imperfette nel Duomo di Cremona le dette storie di Cristo, Giovan Antonio Licino da Pordenone, detto in Cremona de' Sacchi, finì le dette storie state cominciate da Bonifazio, facendovi in fresco cinque storie della Passione di Cristo (...)¹⁵.

È in questo passo che Vasari fornisce, a mio parere, le informazioni più rilevanti. Non soltanto, infatti, dimostra di sapere poco o nulla della vita e delle opere di Altobello, ma addirittura, come è stato supposto, ne confonde l'operato con quello del pittore tardogotico Bonifacio Bembo, dando così il via ad una serie di equivoci circa la cronologia e la personalità artistica dei due che si ripercuoteranno sui giudizi della critica successiva. Il citato dipinto in Corte Vecchia a Milano - luogo dove attualmente sorge Palazzo Reale - è infatti riconducibile a quel ciclo di «antichi eroi ed eroine» commissionato probabilmente intorno agli anni sessanta del Quattrocento dal Duca di Milano Francesco Sforza ad un nutrito gruppo di pittori, di cui è rimasta verificata testimonianza soltanto del nome di Bonifacio Bembo¹⁶. Altobello, nato negli anni novanta del XV secolo, non può dunque avere avuto nulla a che fare con tale cantiere

¹³ Puntualizzo perché proprio questi sono gli affreschi menzionati. Il Vasari, infatti, come buona parte degli autori successivi, non è a conoscenza del fatto che Altobello abbia lavorato anche ad uno degli arconi della parete nord.

¹⁴ Ballarin 1970-71, pp. 62-63.

¹⁵ Vasari 1568, III/2, p. 560.

¹⁶ Vedasi al riguardo Caglioti 1994, pp. 183-217, che per primo ha ipotizzato questa confusione tra Altobello e il Bembo nelle pagine del testo vasariano.

decorativo. Ed è poi allo stesso Bembo che, poche righe più sotto, vengono attribuite le sopra citate - con riferimento alla mano del Melone - *Storie della Vita di Cristo* nel Duomo di Cremona, lasciando dunque aperta la possibilità di un vero e proprio *lapsus calami* dello storiografo aretino. Viste tali considerazioni, chissà dunque che Vasari, parlando degli affreschi di Altobello in una cappella della chiesa cremonese di Sant'Agostino, intendesse riferirsi non tanto a quel ciclo di dipinti per cui qualche anno addietro è stato formulato il nome di Giovan Pietro da Cemmo¹⁷, come ipotizzato dalla Gregori¹⁸, bensì a quelli del Bembo nella Cappella Cavalcabò, eseguiti intorno al 1447¹⁹. Ma da dove spunta il nome di Bonifacio Bembo in relazione agli affreschi della Cattedrale cremonese? È plausibile che il Vasari, a conoscenza - tramite terzi - dell'iscrizione *Bembus incipiens* che corredeva uno degli affreschi della navata centrale²⁰, attribuisse alcuni dei suddetti affreschi all'unico Bembo di cui aveva nozione: Bonifacio, appunto. Equivoco, questo, che ritroviamo anche in molti dei testi posteriori, i quali, probabilmente proprio sulla scorta del passo vasariano, assegnano tali affreschi non a Gianfrancesco Bembo, bensì a Bonifacio.

Passiamo ora al testo successivo, il *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura* (Tav. I), dato alle stampe nel 1584 dal pittore Giovan Battista Trotti, detto Il Malosso, ma probabilmente già compiuto qualche anno prima. Il testo del Lamo è sostanzialmente dedicato all'attività del pittore cremonese Bernardino Campi, parlando del quale fornisce però molte informazioni circa altri suoi concittadini - e non - esercenti lo stesso mestiere e circa le bellezze artistiche della città di Cremona e delle altre località dove tali artefici hanno operato. Scarse sono però le informazioni che riusciamo ad estrapolare riguardo ad Altobello Melone. Nel discorrere della chiesa di San

¹⁷ Grassi 1950, p. 156.

¹⁸ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 85.

¹⁹ Sta di fatto, però, che quando gli autori successivi, quali ad esempio il Bresciani, citano gli affreschi di Altobello all'interno della chiesa di Sant'Agostino intendono riferirsi a quelli la cui reale paternità spetta a Giovan Pietro da Cemmo, come si vedrà più avanti.

²⁰ Nello specifico, l'*Adorazione dei Magi*. È però probabile che Vasari non ne fosse a conoscenza, dal momento che attribuisce al Bembo alcune delle *Storie della Vita di Cristo* e non *della Vita della Vergine*.

Sigismondo, il Lamo riferisce che intorno all'anno 1570 al Campi fu affidato il compito di ridipingere il tiburio di tale chiesa, precedentemente affrescato proprio dal nostro Altobello Melone²¹. Affermazione importante questa - anche se, ovviamente, da prendere con debita cautela, vista la tutt'altro che accurata conoscenza dell'operato del pittore da parte delle fonti pre-novecentesche, Lamo compreso, come avremo modo di vedere - che ritroveremo anche in alcuni contributi successivi e sulla quale si potrebbe indagare maggiormente, essendo ancora visibili alla base del detto tiburio alcune figure a monocromo, che potrebbero dunque essere opera del Nostro²². Segue un breve elogio di Altobello, che recita così:

(...) pittore Cremonese a' suoi tempi rarissimo, come ne fanno fede molte sue opere, e massimamente la Natività di Giesu Christo, ch'egli depinse in un fregio, che è intorno la trevina [tribuna] del Duomo di Cremona²³.

Il suddetto dipinto, ovviamente, è uno dei due affreschi realizzati da Boccaccio Boccaccino nella zona del quarto arcone della parete nord. Ci troviamo dunque davanti all'ennesima testimonianza della scarsa conoscenza dell'attività pittorica del Melone da parte della storiografia a lui sostanzialmente coeva; fatto che non smette di stupire, essendo tali pitture firmate oltreché datate. Come già accennato poco sopra parlando del Michiel, è però proprio il Lamo che ci viene incontro nel fornirci una possibile spiegazione per tale 'disattenzione' nei confronti delle iscrizioni che si trovano all'interno delle scene affrescate o che corrono lungo l'architrave della tribuna. Il Lamo, infatti, riferisce del cattivo stato conservativo di tali dipinti e della conseguente prima pulitura del ciclo di affreschi ad opera di Pietro Martire Pesenti detto Sabbioneta²⁴, avvenuta, come comunicato più avanti dallo Zaist e confermato da un'iscrizione interna

²¹ Lamo 1584, pp. 83, 89.

²² M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 85.

²³ Lamo 1584, p. 83.

²⁴ *Ivi*, p. 84.

alla Cattedrale, nel 1573²⁵. L'ipotesi più plausibile è che dunque il Lamo riporti tale informazione ma o non faccia in tempo a vedere la conclusione dei lavori²⁶ o, semplicemente, non si curi di correggere quanto da lui precedentemente asserito e dunque attribuire correttamente l'opera al Boccaccino.

Al 1584 risale anche un altro importante testo, che vale la pena di essere menzionato. Mi riferisco al *Trattato dell'arte de la pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo, pubblicato a Milano per i tipi di Paolo Gottardo Pontio. Perché inserirlo nella nostra dissertazione, dal momento che, lo premetto subito, il Lomazzo non fornisce, né qui né altrove, alcuna informazione circa Altobello Melone? Il Padre Pellegrino Antonio Orlandi, nel suo *Abecedario pittorico*, edito per la prima volta a Bologna nel 1704, così dice del nostro pittore:

Altobello da Melone Cremonese Pittore antico, descritto dal *Lomazzo*, e dal *Lamo a fol. 83*.²⁷

Il Padre Orlandi non è l'unico a menzionare tale fantomatica descrizione della produzione di Altobello ad opera del Lomazzo. Segue, infatti, l'abate Don Desiderio Arisi, autore di un manoscritto - rimasto tale - intitolato *Accademia de' Pittori Cremonesi con alcuni Scultori ed Architetti pur Cremonesi*, risalente all'incirca agli anni 1715-1720, che, trascrivo, riporta, oltre a tutta una serie di interessanti informazioni che vedremo più avanti, anche questo passo:

(...) si descriveranno tutte le di lui opere commendate anco dal Vasari nella P. 3 vol. 2. car. 2 e 14. Dall' *Lomazzo nell'Idea del Tempio fol 28*.

²⁵ Zaist 1774, p. 59.

²⁶ Ipotesi che però non ritengo soddisfacente, essendo la sua partenza per la Corte del Re di Spagna collocabile all'anno 1581. Vedasi al riguardo Aiello 2019, p. 50.

²⁷ Orlandi 1704, p. 70.

²⁸ Arisi 1715-1720, ms., c. 65. Da questa precisa indicazione paginistica riusciamo a capire che l'Arisi sta leggendo il Vasari nell'edizione curata da Carlo Manolessi, stampata a Bologna nel 1647 e molto diffusa, in Italia e in Europa, fra Sei e Settecento. Come abbiamo precedentemente visto, infatti, nel volume secondo della parte terza dell'edizione Giuntina Altobello è citato alle pagine 548, 549 e 560.

Infine, un secolo dopo, anche Grasselli, nel suo *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi* del 1827, riporta l'informazione di tale descrizione lomazziana:

MELONE ALTOBELLO. Questo nostro professore, vantaggiosamente ricordato dal Lomazzo, pag. 83, fioriva prima del 1500²⁹.

Ora, la menzione del Grasselli è facilmente giustificabile. Risulta infatti evidente che l'erudito cremonese intendesse qui nominare il Lamo, che però confonde con il Lomazzo. Come abbiamo visto poco sopra, infatti, i due testi precedenti non riportano alcuna indicazione circa la carta in cui il Lomazzo avrebbe parlato di Altobello; informazione, questa, che invece ritroviamo costantemente in quegli scritti che riferiscono della menzione fatta dal Lamo della produzione del Melone. Che sia indicato con la dicitura *car.* oppure *fol.*, il numero risulta sempre quello: 83; non a caso, proprio lo stesso riportato dal Grasselli. Il problema, però, rimane. Come rendere conto delle citazioni del Padre Orlandi e dell'Arisi? C'è, nel *Trattato dell'arte de la pittura* del Lomazzo, un passo che, se messo in relazione a quanto abbiamo detto poco sopra circa il Vasari e la *querelle* Altobello-Bonifacio Bembo, può risultare quantomeno bastevole per spiegare le menzioni dei due studiosi. Riporto il passo per esteso:

(...) dell'arte del far ben vedere. De la quale furono ritrovatori Giovan da Valle, Constantino Vaprio, il Foppa, il Civerchio, Ambrogio e Filippo Bevilacqui, e Carlo, tutti milanesi, *Faccio Bembo da Valdarno* e Cristoforo Moreto cremonesi, Pietro Francesco pavese, Albertino da Lodi, i quali, oltre diverse altre opere loro, dipinsero intorno la corte maggiore di Milano quei baroni armati nei tempi di Francesco Sforza primo, duca di essa città³⁰.

Nel passo del Lomazzo tali affreschi sono giustamente ricondotti al pennello di Bonifacio Bembo e di altri pittori, alcuni dei quali, ovviamente, non considerabili come

²⁹ Grasselli 1827, p. 169.

³⁰ Lomazzo 1584, Libro IV Cap. XLV, p. 405.

realmente partecipi di tale impresa decorativa, essendo cronologicamente posteriori. È dunque probabile che il Padre Orlandi e l'Arise - o, almeno, il primo³¹ - memori del passo vasariano in cui si fa menzione della «figura in piedi armata all'antica»³², lo colleghino istintivamente a quanto scritto dal Lomazzo, dimentichi però del fatto che il Lomazzo attribuisce tale ciclo ad una schiera di pittori di cui Altobello non fa parte. Risulta però evidente che il Padre Orlandi e l'Arise stiano qui andando a memoria, senza ricontrollare sul testo l'effettiva veridicità della loro affermazione. Nessuno dei due, infatti, riporta alcuna indicazione paginistica circa la descrizione lomazziana, cosa che invece fanno per gli altri autori citati nel novero di coloro che, prima di loro, hanno discusso dell'operato del Melone.

Prima di passare alle descrizioni fornite dai testi della critica Sette e Ottocentesca, dobbiamo ancora discorrere di tre scritti in cui si trova menzione del nostro pittore. Il primo è la *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani*, redatto da Antonio Campi e pubblicato per la prima volta *in folio* nel 1585. Dopo aver citato Cristoforo Moretto, Bonifacio e Gianfrancesco Bembo³³, Alessandro Pampurino e Boccaccio Boccaccino, dice:

Seguirono a questi Tomaso Aleni detto il Fadino (...). Bernardino Ricca detto il Ricò, Altobello Melone, Galeazzo Pisenti detto il Sabioneda e Galeazzo Rivello detto della Barba (...)³⁴.

Dunque, nessuna informazione particolare, se non che Altobello è inserito nel novero di quei pittori cremonesi appartenenti ad una generazione leggermente successiva rispetto

³¹ È infatti possibile che l'Arise abbia inserito il riferimento al Lomazzo solo perché preceduto in ciò dal Padre Orlandi, che infatti cita poche righe sotto fra coloro che prima di lui hanno discusso delle opere di Altobello Melone.

³² Vasari 1568, III/2, p. 560.

³³ Che lui dunque, erroneamente, ritiene parenti stretti - forse addirittura fratelli - ed operosi nello stesso arco temporale.

³⁴ *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani rappresentata in disegno col suo contato, et illustrata di una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo pittore e cavalier cremonese al potentissimo e felicissimo re di Spagna Filippo III d'Austria*, Milano 1645, p. 197.

a quella degli artefici prima citati³⁵. Ora, per poter ristabilire una corretta cronologia della vita e delle opere di Altobello, bisogna precisare che quest'ultimo non è propriamente coetaneo dei pittori appena indicati. Altobello, infatti, è nato all'incirca negli anni novanta del Quattrocento e le sue prime opere risalgono al primo decennio del XVI secolo. Quanto al Fadino, non ne conosciamo esattamente la data di nascita. Il suo dipinto più antico è però datato 1500, dal che possiamo ipotizzare sia venuto al mondo almeno un decennio prima rispetto ad Altobello, all'incirca all'inizio dell'ultimo quarto del XV secolo³⁶. Bernardino Ricca, invece, è probabilmente nato intorno alla metà del Quattrocento, mentre del Pisenti non disponiamo di alcuna informazione precisa. Ultimo, Galeazzo Rivelli è sicuramente il pittore più prossimo ad Altobello. La sua nascita, infatti, si può probabilmente collocare negli anni ottanta del Quattrocento, visto che nel 1510 era già definito 'maestro' e che le ultime notizie su di lui arrivano fino agli anni cinquanta del XVI secolo³⁷. Comunque sia, quello che si evince dal testo è che, per il Campi, Altobello, anche se successivo al Bembo e al Boccaccino, rientra ad ogni modo in quella categoria di pittori sicuramente nati *ante* 1500, dal momento che, altrimenti, sarebbe stato inserito tra i pittori cosiddetti dei «nostri tempi»³⁸, come Camillo Boccaccino, Giulio Campi o Il Soiaro.

Veniamo ora al secondo testo. Trattasi de *La virtù ravvivata de' Cremonesi insigni*, opera manoscritta di Giuseppe Bresciani, databile all'incirca al 1666 (Tav. II). Altobello

³⁵ Va precisato che questo primo elenco fornito dal Campi non mostra alcuna reale coerenza cronologica. Bonifacio Bembo e Cristoforo Moretto, anche se non perfettamente coetanei, sono comunque entrambi pittori partecipi della temperie culturale e artistica tardogotica, ma lo stesso non si può dire degli altri. Il Pampurino, infatti, è nato nel 1460; Boccaccio Boccaccino è nato anch'esso negli anni sessanta del Quattrocento, sicuramente *ante* 1466, mentre Gianfrancesco Bembo è probabilmente di qualche anno posteriore, forse solo leggermente più giovane del Melone.

³⁶ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p.64.

³⁷ Vedasi al riguardo A. Allegri, *Rivelli Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87 (2016), pp. 707-710.

³⁸ *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani rappresentata in disegno col suo contato, et illustrata di una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo pittore e cavalier cremonese al potentissimo e felicissimo re di Spagna Filippo III d'Austria*, Milano 1645, p. 197.

Melone è citato alla carta 196 della parte quarta, dedicata a *Pittori, ingegneri, architetti e scultori insigni*. Riporto le porzioni salienti del passo :

1524 Altobello Melono, (...) hebbe parte nel dipingere alcuni quadri della vita di Nostro Signore nella nave di mezzo della Chiesa Cathedrale di questa sua Patria, sì come fece nella cupola o sia tribuna di Santo Sigismondo, che fu poi rifatta da Bernardino Campo, e nella chiesa di Santo Agostino dipinse a fresco la volta del choro di detta chiesa con alcuni angeli molto vaghi e belli et la Capella de' Barbovi con gratiosa e bella maniera, come di presente si vede ancora, et la tavola che è sopra l'altar maggiore nella chiesa di Santo Matthia molto gratiosa³⁹.

Quanto alla menzione degli affreschi raffiguranti *Storie della Vita di Cristo*, che restano ancora sprovvisti di una precisa indicazione circa quali riquadri effettivamente spettino al pennello del Melone e quali no, è probabile che l'erudito cremonese si rifaccia direttamente al passo del Vasari precedentemente analizzato, mentre è altrettanto probabile che recuperi la segnalazione della ridipintura della cupola della chiesa di San Sigismondo ad opera di Bernardino Campi dal *Discorso* di Alessandro Lamo. Nelle successive righe del passo, però, il Bresciani riporta alcune informazioni inedite, assolutamente degne di nota. Anzitutto, è il primo - e, a quanto mi risulta, anche l'unico - a citare Altobello come autore di una serie di *Angeli* affrescati per decorare la volta del coro della chiesa di Sant'Agostino. Di tale decorazione, però, non è rimasta alcuna traccia, né menzione ulteriore, pertanto non abbiamo modo di confermare o meno la supposta attribuzione ad Altobello di tali pitture. Sempre in Sant'Agostino, l'autore menziona poi anche un altro lavoro del Melone: la decorazione ad affresco di una cappella. Come già visto precedentemente, anche il Vasari rendeva testimonianza di una «cappella a fresco»⁴⁰ lavorata da Altobello all'interno della medesima chiesa, ma non

³⁹ G. Bresciani, *La virtù ravvivata de' Cremonesi insigni*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. Bresciani 27, parte IV, c. 196.

⁴⁰ Vasari 1568, III/2, p. 560.

specificava quale essa fosse⁴¹. Il Bresciani, invece, indica che si tratta della cappella de' Barbovi. Con alto grado di probabilità, questa era la cappella che successivamente porterà la dedicazione al Santissimo Sacramento⁴², la cui reale esecuzione, però, non spetta ad Altobello, bensì al pittore camuno Giovan Pietro da Cemmo, che vi realizza una serie di scene dedicate alla vita di Sant'Agostino. Come si chiarirà meglio più avanti, è probabile che in un periodo successivo alla redazione di tale manoscritto si sia deciso di modificare l'assetto della cappella, andando a coprire l'originaria volta con una seconda copertura e rendendo così invisibili tali pitture. Queste, rimasero celate fino al 1820, quando furono riscoperte dal marchese Picenardi, che però non si espresse circa la loro identificazione, o meno, con gli affreschi di Altobello citati da Vasari e Bresciani⁴³. Ma seguiamo. Il Bresciani, infatti, è anche il primo ad ascrivere ad Altobello l'esecuzione della tavola dell'altar maggiore della chiesa di San Mattia. Trattasi in realtà, come successivamente indicato da Mina Gregori⁴⁴, di un dipinto di Giulio Campi, realizzato intorno al 1529 e oggi conservato presso i depositi della Pinacoteca di Brera. Tale opera, però, forse proprio sulla scorta del passo del

⁴¹ A partire da ciò e dalla probabile confusione delle personalità di Altobello e Bonifacio Bembo si era prima ipotizzato che lo storiografo aretino potesse qui star facendo riferimento alla Cappella Cavalcabò, affrescata dal Bembo. Purtroppo, lo scioglimento di tale nodo attributivo è destinato a rimanere insoluto. Va però detto che tutte le successive fonti che menzionano i mentovati affreschi di Altobello a decorazione di una cappella all'interno della chiesa di Sant'Agostino intendono riferirsi alle pitture di Giovan Pietro da Cemmo. Queste, raffiguranti *Storie della vita di Sant'Agostino*, decorano la cappella del Santissimo Sacramento, situata nella porzione meridionale dell'area presbiteriale.

⁴² A partire dal testo del Panni è infatti così citata.

⁴³ Picenardi 1820, pp. 116-118.

⁴⁴ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 85, 127.

Bresciani⁴⁵, ha mantenuto invariata l'attribuzione ad Altobello anche in svariati testi della critica successiva, quali quelli di Panni⁴⁶, Zaist⁴⁷, Aglio⁴⁸ e Grasselli⁴⁹.

Infine, il terzo scritto: le *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* del Baldinucci (Tav. III). All'interno del decennale I del secolo IV, che copre gli anni che vanno dal 1500 al 1510, Baldinucci dedica qualche riga al nostro pittore:

ALTOBELLO MILONE, ebbe un modo di dipingere di forza, con buono e morbido colorito, benché si tenesse alquanto verso il modo di fare antico. Dipinse nel Duomo di Cremona i quadroni sopra gli archi della nave di mezzo, con alcune delle prime storie della Vita di Maria Vergine. Nella Chiesa di San Bartolommeo de' Carmelitani, colorì la storia de' due Discepoli, che vanno in Emaus: ed in quella delle monache di Cestello, la tavola dell'Altar maggiore. Il Vasari in alcune poche righe, che egli scrisse intorno a' Pittori cremonesi, dice, che quando Boccaccino Boccacci vi dipingeva la nicchia del Duomo, Altobello fece molte storie a fresco della Vita di Gesù Cristo, con assai più disegno di quelle del Boccacci, dopo le quali dipinse in Sant'Agostino una Cappella a fresco di una assai buona maniera : e che in Corte vecchia di Milano, colorì una figura in piedi, armata all'antica, che ebbe il vanto della più bella pittura, che in que' tempi vi facessero altri professori. Di mano di questo artefice veggonsi più disegni negli altre volte nominati libri del Serenissimo Granduca⁵⁰.

Propongo di dividere il passo in tre blocchi tematici. Il primo, che va da «ALTOBELLO» a «altar maggiore», risulta di estrema importanza, perché sviluppato dal Baldinucci in totale autonomia⁵¹. Troviamo qui una descrizione che, se non fosse per una svista attributiva, sarebbe *in toto* esatta. Intanto, è la prima volta che si fa menzione di Altobello come autore di alcune storie del ciclo mariano della navata centrale della Cattedrale cremonese. Non sappiamo se il Baldinucci fosse veramente conscio della

⁴⁵ Il cui testo, rimasto manoscritto, non è però mai menzionato all'interno delle successive fonti anteriori al XX secolo.

⁴⁶ Panni 1762, p. 139.

⁴⁷ Zaist 1774, pp. 61-62.

⁴⁸ Aglio 1794, p. 117.

⁴⁹ Grasselli 1827, pp. 171-172.

⁵⁰ Baldinucci 1728, III-IV, p. 199.

⁵¹ Rispetto a Vasari, si intenda.

partecipazione del Melone a questa prima fase della decorazione ad affresco della navata maggiore oppure se gli attribuisca semplicemente qualche scena in realtà dipinta dal Boccaccino o da Gianfrancesco Bembo; concedendogli il beneficio del dubbio, risulta comunque significativo il fatto che riporti tale informazione. Menziona poi l'*Andata ad Emmaus* nella chiesa cremonese di San Bartolomeo, opera effettivamente di Altobello ed oggi visibile alla National Gallery di Londra; infine cita, nella chiesa delle monache cistercensi di Santa Maria del Cistello, la tavola dell'altar maggiore. Qui però Baldinucci cade in errore. La suddetta tavola, infatti, è opera di Camillo Boccaccino e sarà lo Zaist⁵², qualche anno più tardi, a riconoscere e a correggere tale errore. Il secondo blocco è quello in cui vengono riportate le informazioni già fornite dal testo vasariano; cosa assolutamente tipica dell'opera del Baldinucci, che fa delle *Vite* del Vasari una delle sue principali fonti di informazioni. Avendo già discusso abbondantemente di questo punto, non ritengo di dover aggiungere altro. Infine, il terzo blocco tematico è quello in cui si citano alcuni disegni di Altobello⁵³. Informazione importante, dal momento che trattasi della prima attestazione della produzione grafica del Melone. La conoscenza di tali disegni gli viene sicuramente, come già indicato dalla Gregori, da Giovan Battista Natali, corrispondente cremonese di Leopoldo de' Medici⁵⁴, che dunque possiamo considerare quale sua principale fonte di informazioni anche per la porzione dedicata all'attività pittorica del Melone - e probabilmente non solo relativa a quest'ultimo, bensì all'intera compagine di pittori cremonesi del Rinascimento di cui il Baldinucci fa menzione nel suo testo.

Siamo così giunti al XVIII secolo. Il primo testo di cui dobbiamo occuparci, tralasciando l'*Abecedario pittorico* del Padre Orlandi, del quale abbiamo discusso a sufficienza, è il già citato manoscritto compilato da Desiderio Arisi (Tav. IV) all'incirca tra il 1715 e il 1720 e mai dato alle stampe. La versione definitiva del testo dell'Arisi, pronta per finire sotto i torchi, è andata distrutta in un incendio, nel 1727. La redazione

⁵² Zaist 1774, p. 60.

⁵³ Trattasi, con ogni probabilità, di quelli conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

⁵⁴ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 85.

cui mi riferisco, e di cui trascrivo alcuni passi, altro non è che una bozza, una prima stesura della suddetta opera, riscoperta solo recentemente e conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles. Non è, però, l'unico manoscritto superstite. Ne esistono, infatti, anche altri tre, custoditi presso la Biblioteca Statale di Cremona. Trattasi dei manoscritti Arisi A.A. 2.16, Arisi A.A. 2.21 e Arisi A.A. 2.43. Questi, però, non sono altro che copie del testo originale dell'abate, trascrizioni successive ad opera di diverse mani⁵⁵. Il manoscritto A.A. 2.43. non è di nostro interesse, dal momento che si riferisce ad una porzione del testo dell'Arise scevra di qualsivoglia riferimento all'operato del Melone. Quanto agli altri due, bisogna intanto sottolineare che non sono esattamente identici. Il manoscritto Arisi A.A. 2.21, almeno per quanto riguarda la sezione dedicata ad Altobello, riporta una trascrizione assolutamente puntuale del passo visibile nella bozza oggi conservata al Getty. Le porzioni cancellate sono state escluse dalla trascrizione, mentre invece si ritrovano, in maniera corretta all'interno del testo, le note e le interpolazioni aggiunte verosimilmente dall'Arise stesso in un secondo momento. Il manoscritto Arisi A.A. 2.16 invece, sempre per quanto riguarda il passo dedicato al Melone, presenta sì un nucleo di informazioni sostanzialmente identico a quello che si ha nella bozza, ma leggermente più semplificato. Infatti, non tutte le informazioni vengono riportate, come si avrà modo di vedere. Fatte le debite distinzioni, torniamo ora alla versione del Getty e vediamo cosa ci dice la porzione di testo dedicata al pittore cremonese. L'Arise comincia riportando, ad ogni evidenza sulla scorta del testo del Lamo, che infatti menziona poco più sotto tra le fonti da lui utilizzate, l'informazione della ridipintura ad opera di Bernardino Campi della cupola della chiesa di San Sigismondo, precedentemente affrescata dal Melone. Cita poi il passo vasariano in cui si fa menzione dell'attività milanese di Altobello e prosegue menzionando «alcune Storie della Natività di Giesù Cristo N.S., che adornano a' fresco alcuni fregi de la Nave maggiore»⁵⁶. Anche l'Arise menziona dunque il coinvolgimento di Altobello nel ciclo mariano della navata centrale, senza però specificare quali sarebbero gli affreschi

⁵⁵ Vedasi al riguardo Barbisotti 2002, pp. 287-304 e Bocchi 2017, pp. 27-30.

⁵⁶ Arise 1715-1720, ms., c. 65.

imputabili alla sua mano⁵⁷. L'informazione più interessante - perché non presente in nessuno dei testi precedentemente menzionati - si trova però all'interno di una serie di righe vergate con un inchiostro dissimile. Queste, aggiunte probabilmente in un secondo momento, devono essere comunque ascrivibili alla mano dell'Arisei stesso, dal momento che le ritroviamo altresì nel manoscritto Arisei A.A. 2. 16, anche se con qualche piccola differenza⁵⁸, e nel manoscritto Arisei A.A. 2. 21, questa volta in maniera assolutamente identica⁵⁹. Riporto il passo per esteso, integrando le abbreviazioni:

Nella Chiesa Parrocchiale di S. Gallo eravi un bellissimo Cenacolo in picciolo di mano d'Altobello il quale fu levato dalla cornice, che presentemente si vede nel Battisterio della medesima, essendovi stato immesso invece, un S. Gio: che battezza Giesù nel Giordano, fatto dalla gentilissima mano d'Angelo Masserotto. Nel tempo che il conte D. Filippo Archinti Reg. Duc. Senatore di Milano fu Podestà di Cremona fece una buona et abbondante, ma più preziosa raccolta di rare Pitture private, ed anche d'alcune pubbliche de nostri Pittori cremonesi in particolare, e de forastieri ancora, e tra queste ebbe il Santo Cenacolo con lo sborso di 80 Filippi

⁵⁷ Va però detto che un indizio di quale fosse la conoscenza, da parte dell'Arisei, di cosa effettivamente Altobello avesse dipinto sulla parete nord della navata centrale della Cattedrale si può comunque ricavare all'interno del testo. Mentre descrive le opere di Boccaccio Boccaccino, infatti, si lamenta di quanto inattendibili siano le notizie fornite dal Vasari circa il pittore cremonese, specialmente quando l'aretino discorre dei suoi affreschi in Cattedrale, e scrive così: «mentre va dicendo che ritornato a Cremona quivi il meglio che seppe e poté dipinse del Duomo negli archi di mezzo tutte le I storie della Madonna: e pure in questo si convince poco informato, mentre il Boccaccino dipinse solamente una parte di quell'I storia, cioè sino al Presepio; mentre gli altri archi sono del Bembo, di Altobello e del Romanino (...)» (cc. 25-26) . Tralasciando la menzione del Romanino - difficile da spiegare, dal momento che non si capisce esattamente quali scene stia riferendo al pittore bresciano - la posizione in cui Altobello è citato, vale a dire a seguito del Bembo, farebbe propendere per il fatto che l'Arisei fosse effettivamente conscio del fatto che l'autore della *Fuga in Egitto* e della *Strage degli innocenti* fosse Altobello. È per questo motivo che nella tavola dedicata alle opere che l'Arisei attribuisce al Melone si è deciso di inserire i due sopra menzionati affreschi.

⁵⁸ Qui infatti non è riportato esattamente tutto il passo e alcune parole risultano dissimili. Trascrivo: «Nella Chiesa Parrocchiale di S. Gallo eravi un bellissimo Cenacolo in picciolo di mano d'Altobello, che fu levato dalla cornice che present.(emente) si vede nel Battisterio d(ell)a. medesima; essondovi stato posto in essa un S. Gio: che battezza G. C. nel Giordano fatto da Angelo Massarotto: Nel tempo che il conte D. Filippo Archinti era podestà qui fece una copiosa e preziosa raccolta di pitture, e fra queste ebbe il sud.(detto) Cenacolo». Il testo si interrompe qui e l'anonimo compilatore prosegue iniziando il capitolo su Sofonisba Anguissola.

⁵⁹ Unica svista, l'autore del testo trascrive «Parroco» (c. 34) al posto di Proposto.

ricevuti da quel Proposto di allora, li quali poi saputo dal Nostro Illustrissimo Vescovo di quel tempo volle che li spendesse in beneficio di quella Chiesa⁶⁰.

L'abate menziona un'*Ultima cena*, di piccolo formato, realizzata a sua detta da Altobello Melone e visibile nella chiesa parrocchiale di San Gallo⁶¹; chiesa all'interno della quale si conservava un dipinto molto importante per il primo Cinquecento cremonese: la *Madonna col Bambino in trono e Santi* dipinta da Marco Marziale nel 1507 e oggi alla National Gallery di Londra. Ipotizzando che quest'informazione sia veritiera, tale *Ultima cena*, in un periodo imprecisato, sarebbe stata tolta dalla sua cornice e sostituita da un *Battesimo di Cristo*, realizzato dal pittore cremonese Angelo Massarotti. Il dipinto del Melone sarebbe dunque stato acquistato dal podestà di Cremona Don Filippo Archinti per la sua collezione personale. Sappiamo però che quest'ultimo fu committente del Massarotti, quindi non è da escludere la possibilità che il *Battesimo di Cristo* da lui realizzato fosse stato commissionato proprio dall'Archinti, nel momento in cui si apprestava a comprare per sé il dipinto del Melone; sempre ammesso e non concesso che di un dipinto del Melone si tratti. Non abbiamo infatti alcuna testimonianza di tale *Ultima cena* - e neanche del *Battesimo* del Massarotti - in nessuno dei testi della critica né precedente né successiva, ad esclusione del Sacchi, che si limita a riportare l'esistenza di tali due dipinti, estrapolando la suddetta informazione direttamente dal manoscritto dell'Arisi, e a specificare che, trasferita a Milano nel 1819, la collezione dell'Archinti fu poi alienata dagli eredi⁶². In ultima istanza, bisogna ancora menzionare il fatto che l'Arisi riporta l'informazione secondo la quale anche il «Legato»⁶³ avrebbe fatto menzione di Altobello, all'interno della sua opera. L'abate sta

⁶⁰ Arisi 1715-1720, ms., c. 65.

⁶¹ A partire da questo passo Tanzi (1984, p. 48, n. 10) ha ipotizzato che il dipinto in questione possa essere l'*Ultima Cena* conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, che Giovanni Romano (G. Romano, in *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools: XVI-XVIII* 1973, pp. 388-89) aveva collegato a due dipinti, all'epoca attribuiti al Bramantino, facenti parte della collezione Kress: la *Raccolta della manna* e la *Resurrezione di Lazzaro*. Il Romano, però, li riteneva di ambito cremonese, fortemente legati alla cultura figurativa dispiagata da Altobello Melone.

⁶² Sacchi 1872, p. 136.

⁶³ Arisi 1715-1720, ms., c. 65.

riferendosi a Lorenzo Legati, autore di un testo, redatto all'incirca nel 1670, intitolato *Libro dei Pittori, Scultori, ed Intagliatori cremonesi, composto da Lorenzo Legati medico cremonese*⁶⁴, rimasto manoscritto e oggi purtroppo disperso. Trascrivo il passo:

*Altobellus Melonus multas delineavit historias Christi Domini precipue sanctissime gesta hominum oculis subjicentes, et hae perfectionibus lineamentis quam ipsius Boccaccini licet adeo celebris Pictoris opera, eius quoque manu pictus visitur ad Sancti Augustini altare eleganti admodus et praeclaro artificio. In aula quoque veteri Mediolani, quae et Palatis Platea nuncupatur stantem figuram veterum more armatam coloravit, quae primatus elegantis obtinuit inter tot alias ibidem a diversis aliis gloriosi nominis Pictoribus circa eadem temporas depictas claruit 1525 ex eius gente fuit et Antonius Melonus*⁶⁵.

Niente di nuovo, dunque, se non fosse per il fatto che il Legati ascrive ad Altobello un dipinto visibile presso l'altare dedicato a Sant'Agostino, probabilmente all'interno della chiesa omonima. Già all'altezza cui scrive il Legati, però, la pala che ornava l'altar maggiore della detta chiesa era il cosiddetto *Cristo compresso sotto il torchio* di Andrea Mainardi, detto il Chiaveghino, realizzata nel 1594. Dunque, a meno che il Legati non intendesse riferirsi ad una precedente pala, un tempo sopra l'altar maggiore della chiesa retta dai canonici agostiniani, di cui però le fonti non fanno alcuna menzione, risulta estremamente arduo comprendere i motivi che hanno portato a tale svista attributiva. Per il momento sospendo ulteriori giudizi, nella speranza di trovare maggiori informazioni al riguardo in futuro.

Passiamo ora al *Distinto rapporto* del Panni (Tav. V), dato alle stampe nel 1762. È sicuramente una delle guide più importanti della città di Cremona, nonché testo decisamente rilevante per il nostro discorso, dal momento che troviamo al suo interno alcune informazioni riguardanti il Melone non riportate in precedenza. Quanto alla Cattedrale, registriamo per la prima volta, in maniera assolutamente esplicita, il riferimento ad Altobello quale possibile autore della *Fuga in Egitto* e della *Strage degli innocenti* visibili nel settimo arcone della parete nord; attribuzione data a partire

⁶⁴ Di tale scritto fa menzione il Padre Orlandi nel suo *Abecedario pittorico* (1704, *Tavola seconda*).

⁶⁵ Arisi 1715-1720, ms., c. 65.

dall'iscrizione che corre ai piedi dei due dipinti⁶⁶. Dunque, abbiamo la conferma che a quest'altezza cronologica le iscrizioni degli affreschi erano tornate ben visibili⁶⁷. Segue la descrizione delle pitture realizzate da Altobello sulla parete sud della navata centrale della Cattedrale, analizzate scena per scena⁶⁸; fatto, anche questo, inedito rispetto ai testi che hanno preceduto tale guida, che solitamente si limitano a riportare il Melone quale autore di alcuni degli affreschi del ciclo cristologico, senza specificare quali. Per concludere con la Cattedrale, il Panni ricorda poi un altro dipinto di Altobello, conservato nella sagrestia. Trattasi di un *Cristo al Limbo*⁶⁹, citato con tale paternità dalla quasi totalità dei testi della critica successiva⁷⁰ e che solo a partire dalla fine dell'Ottocento si è iniziato a considerare come opera più probabilmente estranea al catalogo del pittore cremonese. Attualmente, non si è ancora giunti ad un giudizio unanime. Mina Gregori lo ritiene, anche se in maniera dubitativa, opera di Gianfrancesco Bembo⁷¹, mentre il Tanzi, più recentemente, ha riportato in auge la tradizionale attribuzione ad Altobello⁷². Nella chiesa di San Michele Vecchio il Panni riferisce poi, come opera di Altobello, le ante d'organo provenienti dalla chiesa di Sant'Antonio Abate, raffiguranti all'esterno *Sant'Antonio Abate* e *San Girolamo* e all'interno un *Angelo annunciante* e una *Vergine annunciata*⁷³; opera, questa, databile al primo decennio del Cinquecento e giustamente ricondotta dalla Gregori, nel 1985, alla mano di Alessandro Pampurino⁷⁴. Il Panni riporta poi, sulla scorta del Baldinucci,

⁶⁶ Panni 1762, pp. 12-13.

⁶⁷ Ed effettivamente, come testimoniato da un'epigrafe interna alla Cattedrale, nel 1747-48 era stata eseguita la seconda campagna di pulitura degli affreschi, ad opera di Angelo Borroni. La prima, ricordiamo, era stata portata a compimento da Pietro Martire Pesenti detto Sabbioneta nel 1573.

⁶⁸ Panni 1762, pp. 15-16.

⁶⁹ *Ivi*, p. 29.

⁷⁰ Anche se già lo Zaist (1774, p.61) e il Lanzi (1795-96, p. 346; Tav. X) riconoscevano qualche discordanza con lo stile abituale del Melone.

⁷¹ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 110.

⁷² Tanzi 2010, p. 38.

⁷³ Panni 1762, pp. 42-43.

⁷⁴ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 48.

l'*Andata ad Emmaus* posizionata sopra il fonte battesimale della chiesa di San Bartolomeo⁷⁵ e menziona, nella chiesa di San Prospero, un trittico: «dipintura (...) diversamente giudicata, da chi, di *Boccaccino Boccaccio*, da chi, *d'Altobello de' Meloni*, non potendovisi più scorgere il nome (...)»⁷⁶. La paternità altobellesca dell'opera, che presentava nello scomparto centrale una *Madonna con Bambino in trono* e nei due laterali un *San Prospero* e un *San Girolamo*, è stata riconfermata dalla Gregori, che ha riconosciuto i due laterali nelle due tavole conservate rispettivamente in una collezione privata londinese e al Museo di Castelvecchio a Verona⁷⁷. La *Madonna col Bambino*, invece, risulta ancora dispersa. Infine, ultima opera riferita al Melone da parte del Panni⁷⁸ è la *Natività con Santi e Donatore* che campeggiava presso l'altare maggiore della chiesa di San Mattia, già citata come opera di Altobello dal Bresciani. Come visto poco sopra, sappiamo però che trattasi in realtà di un'opera di Giulio Campi.

Le *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, realizzate da Giovanni Battista Zaist (Tav. VI) intorno al 1757 e pubblicate postume nel 1774, riportano sostanzialmente le informazioni contenute nei testi della storiografia precedente, ma con alcune significative differenze. Lo Zaist, infatti, si sforza di correggerne le notizie errate, cadendo anche lui, però, sovente in errore. Intanto, ci offre un primo puntello cronologico. Dando fede a quanto scritto dal Vasari, ritiene che le prime opere del Melone siano databili alla fine del XV secolo - cosa assolutamente incompatibile con la reale cronologia del pittore, che in quel periodo era, se va bene, decenne - e, nel discorrere dei di lui affreschi all'interno della cattedrale cremonese, menziona solo le *Storie della Vita di Cristo*, che appunto data *ante* 1500⁷⁹. Un deciso passo indietro,

⁷⁵ Panni 1762, p. 96.

⁷⁶ *Ivi*, p. 131.

⁷⁷ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 91-92.

⁷⁸ Anche se, va riconosciuto, già in maniera alquanto dubbiosa. Il Panni (1762, pp. 138-139), infatti, scrive «(...) Quadro giudicato comunemente del nostro *Altobello Melone*, ma a detta de' Professori più intendenti dei diversi caratteri, si scuopre in esso qualche cosa di più singolare, ed elevato».

⁷⁹ Zaist 1774, p. 57.

dunque, rispetto a quanto detto dal Panni pochi anni prima⁸⁰, che aveva giustamente letto l'iscrizione che corre lungo l'architrave del settimo arcone nord e attribuito gli affreschi al suo interno, datati 1517, alla mano del Melone. Sempre dando credito al passo vasariano, lo Zaist ritiene poi che gli affreschi attribuiti dallo storiografo aretino ad Altobello in una cappella della chiesa di Sant'Agostino siano andati perduti⁸¹, mentre poche righe più sotto, citando per esteso un passo del Lamo, riconosce il di lui errore nell'assegnare alla mano di Altobello la *Natività* affrescata nel Duomo di Cremona, opera in realtà del Boccaccino. Anche il Baldinucci, a sua detta, fornisce un certo numero di informazioni errate. Sbaglia, infatti, nell'attribuire al Melone la tavola dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria del Cistello, opera di Camillo Boccaccino, mentre dice il vero nell'assegnare al pennello del Melone l'*Andata ad Emmaus* sopra il fonte battesimale della chiesa di San Bartolomeo. Rifiuta, inoltre, la di lui asserzione secondo la quale Altobello avrebbe lavorato ad alcune *Storie della Vita della Vergine* della Cattedrale cremonese. Infine, lo Zaist riporta altri due dipinti: il *Cristo al Limbo* e la *Natività con Santi e Donatore*; entrambi verranno menzionati anche dal Panni.

In stretta relazione con questi ultimi due testi, bisogna ora considerare un manoscritto intitolato *Artisti Cremonesi*⁸² (Tav. VII), redatto da Giambattista Biffi probabilmente tra

⁸⁰ Ciò è giustificato dal fatto che, come già accennato, l'opera dello Zaist venne redatta prima del testo del Panni e pubblicata postuma; tra l'altro, proprio dal Panni stesso. Risulta comunque ardue spiegare come mai lo Zaist non ascriva la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti* ad Altobello, dal momento che al 1757 gli affreschi avevano già subito quel secondo ciclo di puliture, ad opera di Angelo Borroni, di cui abbiamo detto precedentemente.

⁸¹ Come poc'anzi accennato, il marchese Picenardi nella sua *Guida* del 1820 specifica come la volta originale della cappella del Santissimo Sacramento, dove si trovavano i da lui riscoperti affreschi raffiguranti *Storie di Sant'Agostino*, fosse coperta da una seconda copertura; probabilmente una struttura in legno. Pertanto, l'ipotesi più plausibile è che in un periodo successivo alla descrizione che ne fa il Biffi e precedente a quella dello Zaist fosse stata realizzata tale seconda copertura, che avrebbe coperto la primigenia volta, decorata con i mentovati affreschi. A favore di tale ipotesi si pone altresì il manoscritto di Giambattista Biffi, di cui tratterò a breve. Anche al suo interno, infatti, si sostiene che le pitture di Altobello nella chiesa di Sant'Agostino non esistano più.

⁸² G. Biffi, *Artisti Cremonesi*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. A.A. 3.7.

il 1773 - o poco prima - e gli anni ottanta del XVIII secolo⁸³. Il testo, infatti, come sapientemente sottolineato da Luisa Bandera Gregori, che ne ha curato l'edizione critica, «si prefisse di ovviare con le sue nuove schede alle omissioni dello Zaist e del Panni»⁸⁴. Fra i circa 280 artisti citati dal patrizio cremonese compare anche il nostro Altobello, cui viene dedicata una cospicua biografia⁸⁵, la quale ha il merito di presentare vistose novità rispetto agli scritti che l'hanno preceduta. Prima fra tutte, il Biffi riporta la notizia secondo la quale Altobello era figlio di un tal Marc'Antonio, abitante nella vicinanza di Sant'Andrea. Tale informazione risulta di notevole importanza, dal momento che testimonia del fatto che il Biffi aveva avuto accesso - evidentemente per primo⁸⁶ - al documento d'allogazione degli affreschi commissionati ad Altobello per la parete nord della navata centrale della Cattedrale cremonese⁸⁷, nel quale si trova infatti tale ragguaglio circa i natali del pittore cremonese⁸⁸. Passata poi in rassegna una parte delle fonti precedenti e corretta l'indicazione vasariana - riportata, come poc'anzi visto, anche dello Zaist - secondo la quale gli affreschi del Boccaccino e del Melone in Cattedrale sarebbero da datare prima del 1500, seguita descrivendo scena per scena tutti gli affreschi realizzati da Altobello in Duomo⁸⁹, citando anche il contratto afferente alle pitture da lui realizzate per la parete sud, datato 13 marzo 1517 (anno *ab Incarnatione*). Il Biffi continua poi ascrivendo al pittore la decorazione della poi ridipinta cupola della

⁸³ G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli Artisti Cremonesi*. Edizione critica a cura di L. B. Gregori 1989, pp. XIV-XV.

⁸⁴ *Ivi*, p. XVII.

⁸⁵ G. Biffi, *Artisti Cremonesi*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. A.A. 3.7, cc. 100-105 (va precisato che le carte sono state numerate da una mano diversa da quella del Biffi, sicuramente moderna). La porzione di testo dedicata al Melone è stata trascritta, come d'altronde l'intero manoscritto, dalla Bandera Gregori (*Ivi*, pp. 114-121).

⁸⁶ Il Grasselli, infatti, riassumerà il contenuto di questo documento soltanto nel 1827. Vedasi al riguardo Grasselli 1827, pp. 169-170, mentre per la sua trascrizione si dovranno aspettare le *Notizie* del Sacchi. Vedasi al riguardo Sacchi 1872, p. 182.

⁸⁷ Ciò è confermato proprio dal testo stesso del Biffi, che poco dopo menziona esplicitamente tale contratto fra Altobello e i Massari della Cattedrale, datato 11 dicembre 1516.

⁸⁸ Sacchi 1872, p. 182.

⁸⁹ Come già aveva fatto, per la prima volta, il Panni.

chiesa di San Sigismondo, attribuita al Melone fin dai tempi del Lamo, e, all'interno del medesimo complesso monastico, dell'«ultima cena del Redentore co suoi apostoli che copre l'intera facciata di prospetto del refettorio dei Monaci Geronimini»⁹⁰. Tale affresco - che a quanto mi risulta non era mai stato precedentemente citato, né con riferimento alla mano di Altobello, né di qualsiasi altro pittore dell'epoca - è in realtà opera del Fadino, come si evince dal documento che attesta il pagamento da parte dei detti monaci di 110 lire a «*Magistro Thomaxo depenctore in depenzere el Reffectorio*»⁹¹. Come precedentemente aveva altresì fatto lo Zaist, inoltre, sostiene che gli affreschi di Altobello all'interno di una cappella della chiesa di Sant'Agostino siano andati perduti, confermando dunque, a mio parere, l'ipotesi che in un imprecisato momento successivo alla stesura del manoscritto del Bresciani sia stata modificata la conformazione di tale cappella, aggiungendo una seconda copertura, con il risultato che gli affreschi rimasero celati fino al 1820, quando il marchese Picenardi li ritrovò. Quanto al resto dei dipinti citati con indicazione di paternità al Nostro, si limita a riportare - ad esclusione di un singolo caso - quanto già sostanzialmente detto dalle fonti precedenti, senza però mai riferire esplicitamente quali esse siano. Nello specifico, menziona sette opere, tutte visibili a Cremona: il *Cristo al Limbo* della sagrestia della Cattedrale, già presente nei testi di Zaist⁹² e Panni⁹³; l'*Andata ad Emmaus* nella chiesa di San Bartolomeo, la cui prima testimonianza era stata fornita dal Baldinucci⁹⁴; la tavola dell'altar maggiore della chiesa di San Mattia, attribuita ad Altobello per la prima volta all'interno del manoscritto del Bresciani⁹⁵ e poi citata anche da Zaist⁹⁶ e Panni⁹⁷;

⁹⁰ G. Biffi, *Artisti Cremonesi*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. A.A. 3.7, c. 104 r.; G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli Artisti Cremonesi*. Edizione critica a cura di L. B. Gregori 1989, p. 118.

⁹¹ Vedasi al riguardo Sacchi 1872, p. 326.

⁹² Zaist 1774, p. 61.

⁹³ Panni, 1762, p. 29.

⁹⁴ Baldinucci 1728, III-IV, p. 199.

⁹⁵ G. Bresciani, ms. Bresciani 27, parte IV, c. 196.

⁹⁶ Zaist 1774, pp. 61-62.

⁹⁷ Panni 1762, pp. 138-139.

le ante d'organo provenienti dalla chiesa di San Michele Vecchio e la tavola - probabilmente un trittico - dell'altar maggiore della chiesa di San Prospero, circa le quali trae le informazioni dal testo del Panni⁹⁸; il *Cenacolo* un tempo nella chiesa di San Gallo, del quale unica menzione era stata fatta nel manoscritto dell'Arisi⁹⁹, che il Biffi ha dunque evidentemente consultato; da ultima, una *Madonna col Bambino in Gloria*, facente parte della collezione del marchese Antonio Lodi. Trattasi della prima segnalazione di appartenenza di tale dipinto al *corpus* di opere imputabili al pennello del Melone. In realtà, come noteranno più avanti Crowe e Cavalcaselle, tale dipinto è opera di Giulio Campi¹⁰⁰.

Le fonti successive, sette e ottocentesche, citano sostanzialmente lo stesso nucleo di dipinti riportato nei testi dello Zaist e del Panni¹⁰¹. A partire dal Bartoli (Tav. VIII), però, la paternità altobellesca degli affreschi con la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti* viene confermata definitivamente. Ne consegue, dunque, un certo spostamento in avanti della cronologia del pittore, che ora, in base alla data visibile nell'iscrizione ai piedi dei due mentovati affreschi, viene fatto «fiorire» nel 1517¹⁰². Il Grasselli, nella sua *Guida* (Tav. XI) del 1818, conferma al catalogo di Altobello la *Madonna col Bambino in Gloria* già citata all'interno del manoscritto del Biffi. Quest'ultima nel frattempo - e più precisamente nel 1805 - era stata donata dal suo proprietario, il Marchese Antonio Lodi, alla chiesa dei Santi Nazaro, Celso ed Abbondio, dove prendeva posto sopra all'altar maggiore¹⁰³. Sempre il Grasselli - questa volta nell'*Abecedario biografico* (Tav. XII) - riassume sostanzialmente quanto esposto nei documenti d'allogazione ad Altobello degli affreschi della navata centrale della Cattedrale, corregge l'informazione vasariana

⁹⁸ *Ivi*, pp. 42-43; 131.

⁹⁹ Arisi 1715-1720, c. 65.

¹⁰⁰ Crowe-Cavalcaselle 1871, II, p. 449.

¹⁰¹ Degli scritti di Giuseppe Aglio (1794, pp. 17, 24-25, 117, 132-133, 140-141, 184; Tav. IX), Luigi Corsi (1819, pp. 14-16, 30, 147, 154-155; Tav. XII) e del marchese Picenardi (1820, pp. 30-33, 59, 207-208, 218-219; Tav. XIII) fornisco menzione soltanto in nota, dal momento che nessuno di essi apporta alcuna novità alla ricostruzione della percorso storico-artistico del Melone.

¹⁰² Bartoli 1776-77, p. 131.

¹⁰³ Grasselli 1818, p. 89. È tutt'ora visibile *in loco*.

secondo la quale il soggiorno cremonese del Garofalo sarebbe coinciso con l'esecuzione dei lavori del Melone e del Boccaccino in Cattedrale e riconosce nel ciclo di affreschi da poco riscoperto dal marchese Giuseppe Picenardi in una cappella della chiesa di Sant'Agostino, di cui si ha descrizione nella *Guida* del suddetto Picenardi¹⁰⁴, proprio quel ciclo di affreschi cremonesi ritenuti di mano di Altobello cui il Vasari dava indicazione nelle sue *Vite*¹⁰⁵.

In ultima istanza, menzione a parte meritano la *History of painting in North Italy* di Crowe-Cavalcaselle (Tav. XV) e le *Notizie pittoriche cremonesi* del Sacchi (Tav. XVI), con cui andiamo a chiudere questa compilazione delle testimonianze sul pittore anteriori al XX secolo. Cavalcaselle tiene come principale punto di riferimento gli affreschi della parete nord della Cattedrale cremonese, datati 1517. Ritiene però che il pittore sia attivo da ben prima di quella data e che le sue prime opere rivelino un forte influsso ferrarese¹⁰⁶, in particolare boccaccinesco. A suggello di tale tesi, infatti, cita fra queste una *Natività* al Museo di Napoli e la *Lavanda dei piedi* all'Accademia di Venezia, allora attribuite rispettivamente a bottega di Pinturicchio e al Perugino¹⁰⁷. Nessuna delle due è però stata effettivamente realizzata dal Melone. La prima, infatti, è opera del Boccaccino, dal che si evince che Cavalcaselle non si sia comunque affatto distanziato da ciò che voleva asserire, mentre la seconda, anche se opera di Giovanni Agostino da Lodi - dunque di un artista non ferrarese - mostra ad ogni modo certe tangenze con alcuni dipinti di Altobello, in particolare con la *Lavanda dei piedi* da lui affrescata nel 1518. Cavalcaselle mantiene poi l'attribuzione ad Altobello circa le ante d'organo nella chiesa di San Michele, il *Cristo al Limbo* nella sagrestia della Cattedrale e l'*Andata ad Emmaus* un tempo visibile nella chiesa di San Bartolomeo¹⁰⁸, mentre aggiunge al

¹⁰⁴ Picenardi 1820, pp. 116-118.

¹⁰⁵ Grasselli 1827, pp. 169-174.

¹⁰⁶ Fa particolare menzione di Ercole Grandi, Lorenzo Costa e, in grande anticipo sui tempi visto il calzante riferimento proprio alla *Strage degli innocenti*, Ludovico Mazzolino. Crowe-Cavalcaselle 1871, II, pp. 438, 441, 452.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 447, 451.

¹⁰⁸ Quest'ultima, come abbiamo già visto, unica opera effettivamente ascrivibile con assoluta certezza alla mano del Melone.

corpus del pittore tutta una serie di dipinti che in realtà di Altobello non sono: il *Ritratto di gentiluomo* della collezione Lochis¹⁰⁹, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, opera di Francesco Prata da Caravaggio¹¹⁰; la decorazione del soffitto di Casa Maffi in Via Belvedere¹¹¹, visibile dal 1889 al Victoria and Albert Museum di Londra e ricondotta alla mano del Pampurino da Mina Gregori¹¹²; le tavole allora conservate nel Palazzo Reale di Cremona - oggi Pinacoteca Ala Ponzone - e raffiguranti una *Natività*, un *Ecce Homo*, *Sant'Andrea* e *San Rocco*¹¹³, opera dello Pseudo Bramantino *alias* Pedro Fernández da Murcia e facenti parte del cosiddetto Polittico di Castellone¹¹⁴; un *Ritratto di uomo* al Museo di Stoccarda, all'epoca assegnato a Giovanni Bellini¹¹⁵, e un altro *Ritratto virile*, da lui visto nella Collezione Castelbarco a Milano sotto il nome di Raffaello¹¹⁶. A queste opere, aggiunge infine una *Trasfigurazione*, vista anch'essa a Milano, presso il Cavaleri¹¹⁷ - opera che si tende a ritenere effettivamente del Melone, oggi conservata allo Szépművészeti Múzeum di Budapest - e due frammenti di affresco nel chiostro del monastero di San Sigismondo raffiguranti una *Madonna col Bambino*

¹⁰⁹ Crowe-Cavalcaselle 1871, II, pp. 163, 453. Il «Bust of a man in a black cap and blue coat, in a stormy grey sky; his hand is on a dagger.» citato, esattamente prima del dipinto di cui si è appena discusso, come opera di «Callisto da Lodi», cioè Callisto Piazza, è invece di Altobello Melone. Trattasi del cosiddetto - sarebbe meglio dire presunto - *Cesare Borgia*, entrato a far parte del *corpus* del pittore cremonese solo nel 1955, grazie al contributo di Mina Gregori.

¹¹⁰ Tanzi 1987, p. 144.

¹¹¹ Crowe-Cavalcaselle 1871, II, p. 441.

¹¹² Gregori 1985, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, p. 43.

¹¹³ Crowe-Cavalcaselle 1871, II, p. 452.

¹¹⁴ Tanzi 1984, p. 25. Cavalcaselle confonde San Filippo e San Giacomo con Sant'Andrea e San Rocco.

¹¹⁵ Crowe-Cavalcaselle 1871, II, pp. 163,453. Trattasi del cosiddetto *Ritratto di gentiluomo veneziano*, realizzato probabilmente da Jan Van Scorel intorno agli anni '20 del Cinquecento. Attualmente, l'opera sembrerebbe non essere più alla Staatsgalerie di Stoccarda; o, quantomeno, non risulta più esposta al pubblico. Mi auguro di trovare maggiori informazioni in seguito.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 453. Al Metropolitan Museum di New York dal 1958, dove era indicato come opera di Giovanni Agostino da Lodi, è poi passato in asta da Christie's e, infine, da Dorotheum, mantenendo invariata l'attribuzione al pittore lombardo. A seguito della vendita presso Dorotheum, avvenuta nel 2015, ne abbiamo perso le tracce.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 453, n. 1.

*fra San Sigismondo e Sant'Antonio Abate e un San Girolamo che toglie la spina dalla zampa del leone*¹¹⁸, realizzati con alto grado di probabilità dal Fadino¹¹⁹ e oggi in condizioni così penose da non essere praticamente più visibili.

L'anno successivo vengono pubblicate le *Notizie pittoriche cremonesi* del Sacchi, il quale, oltre a riportare quel nucleo di opere diventate 'canoniche' a partire da Zaist e Panni, dimostra di aver letto attentamente l'opera di Crowe e Cavalcaselle. Cita infatti alcuni dipinti già ascritti al Melone nel testo di quest'ultimi, ma ne aggiunge anche di altri, non precedentemente menzionati¹²⁰. Troviamo, infatti, per la prima volta, il riferimento al cosiddetto trittico Picenardi, in tal modo rinominato perché un tempo facente parte della collezione del marchese Giuseppe Picenardi - opera a tutti gli effetti dipinta da Altobello, le cui tavole sono oggi divise fra più sedi museali¹²¹; una *Crocifissione con quattro Santi*, sulla paternità della quale nulla possiamo dire, dal momento che, come ci dice il Sacchi stesso, è stata distrutta in un incendio; una *Madonna col Bambino in trono con San Giovanni Evangelista, San Girolamo e San Giovanni Battista*, la cui identificazione ancora mi sfugge; un *Ritratto di uomo* - la cui iscrizione, non originale, identifica con Uberto Pallavicino - all'epoca visibile nel palazzo Clavello-Pallavicino di Cremona e che ancora non sono riuscito ad identificare; due dipinti nella Galleria di Monsignor Bignami a Casalmaggiore¹²² e una serie di tre

¹¹⁸ *Ivi*, p. 453, n. 1.

¹¹⁹ E' il Sacchi (1872, p. 326) a riportare il pagamento a "*Magistro Thomaxo depentore*" per una serie di affreschi nel chiostro di San Sigismondo.

¹²⁰ Sacchi 1872, pp. 132-139.

¹²¹ Nello scomparto centrale è rappresentata una *Madonna col Bambino in trono*, conservata a Columbia, presso il Museum of Art and Archaeology dell'Università del Missouri. I due laterali, invece, che ospitano *Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele* e *Sant'Elena*, sono conservati presso l'Ashmolean Museum di Oxford. Il trittico era altresì provvisto di una predella, anch'essa divisa in tre scomparti, rappresentante le *Storie della Vera Croce*. La tavola con *Il ritrovamento della Vera Croce* si trova al Musée National des beaux-arts di Algeri, mentre le restanti due, raffiguranti *Sant'Elena interroga l'ebreo* e *La prova della Vera Croce*, sono confluite, negli anni novanta del secolo scorso, al Museum of Art and Archaeology di Columbia.

¹²² Del *San Michele arcangelo che abbatte il demonio* non ho ancora trovato alcuna informazione. L'altro dipinto, invece, è probabilmente un'*Adorazione dei pastori*, opera autografa di Altobello conservata a Milano, nei depositi della Pinacoetca di Brera.

incisioni a bulino, non realmente imputabili alla mano del Melone, come già detto a suo tempo dal Grassi¹²³.

¹²³ Grassi 1950, pp. 156-157.

Capitolo II.

Altobello Melone nella letteratura artistica fra XX e XXI secolo.

Ho iniziato il capitolo precedente riportando una citazione di Roberto Longhi, tratta dal suo *Cose bresciane del Cinquecento*, edito per la prima volta nel 1917. Come già ribadito, si tratta essenzialmente del primo contributo novecentesco in cui la figura di Altobello Melone torna ad essere oggetto di discussione critica. Investito pertanto di un certo valore simbolico, in quanto apri fila di quel novello nucleo di testi in cui si riprende a disquisire dell'operato del pittore, l'apporto fornito dall'articolo di Longhi alla riscoperta della personalità artistica del Melone è però, invero, decisamente limitato. Nonostante la più che lusinghiera chiosa circa la sua modernità e audacia, infatti, il passo sul pittore cremonese è in realtà funzionale a porre un problema stilistico riguardante un altro artefice del periodo, dal Longhi ritenuto molto vicino ad Altobello. Mi riferisco, ovviamente, al Romanino; e, in particolare, al Romanino operante tra il 1518 e il 1519, autore, a sua detta, sì delle assolutamente canoniche, tizianesche e palmesche, ante di Lovere, ma anche, e a distanza di un solo anno, degli sconvolgenti e pre-barocchi affreschi per la Cattedrale di Cremona¹. Comunque sia, lamentando la carenza di studi su «una personalità di prim'ordine com'è quella di Altobello Melone»², possiamo senz'altro asserire che il testo di Longhi abbia posto le basi per la sua riscoperta novecentesca. Lo stesso Longhi, tra l'altro, è tornato a più riprese a parlare di

¹ Longhi 1917, pp. 104-106. «Se è vero che la *Strage degli Innocenti* di Altobello Melone, dipinta nel 1517, deve rappresentare l'ultima maniera di Altobello, l'Altobello "discipulo de Armanin" e non l'Altobello che dipingeva alla "ponentina" o alla ferrarese, come si spiega che Romanino, ancora un anno dopo, nel 1518, crei con tanta placidezza palmesca i due Santi di Lovere?». È, infatti, soltanto nel 1519 che, a detta di Longhi, Romanino appare «preso dal nuovo demone del colore smosso»; ed è a questo momento della carriera del bresciano che Altobello si dovrebbe rifare. Dunque, come fanno gli affreschi del Melone a precedere di ben due anni quelli del Romanino? E come fa il Romanino, un anno dopo i dipinti del suo «discipulo» Altobello, e un anno prima dell'inizio dei lavori in Cattedrale, a dipingere in maniera ancora così palmesca? Questi i dubbi espressi da Longhi. In realtà, tali problematiche, in un certo senso, non si pongono affatto, dal momento che muovono da una serie di presupposti errati; primo fra tutti, quello legato alle ante raffiguranti i *Santi Faustino e Giovita*, che, conservate nella chiesa di Santa Maria in Valvendra di Lovere, sono ormai state ricondotte ad unanimità alla mano del Moretto.

² *Ivi*, p. 106.

Altobello. È infatti lui ad attribuirgli un'*Andata al Calvario* (Fig. 1), siglata A. M., esposta in occasione della mostra del 1933 sulla pittura ferrarese³; inoltre, anche negli *Ampliamenti nell'Officina ferrarese* gli dedica qualche riga. Come nell'articolo del 1917, però, il discorso, qui, non è incentrato direttamente sulla figura del cremonese. Longhi, infatti, si limita ad inserire Altobello nel novero di quei pittori cosiddetti 'anticlassici', così chiamati perché mostrano una certa «diserzione dal classicismo cromatico di Giorgione e Tiziano giovane»⁴; fenomeno, quello dell'anticlassicismo, che lo studioso piemontese collega anche ad una personalità di prim'ordine quale è quella di Amico Aspertini e che, legato com'è a certe manifestazioni del pieno manierismo e di quella congiuntura tutta veneziana capeggiata dal de' Barbari e dal Lotto, vede, a sua detta, nella Ferrara di Mazzolino - la stessa Ferrara patria di Boccaccio Boccaccino e legata artisticamente alla Cremona del nostro Altobello - una specie di *trait d'union*, di punto d'incontro tra queste tendenze⁵.

È soltanto al 1950 che data il primo vero e proprio contributo interamente dedicato ad Altobello⁶. Trattasi di un articolo, apparso sulla rivista «Proporzioni», in cui Luigi Grassi tenta un'iniziale ricostruzione della personalità artistica del Melone. Muovendo i

³ R. Longhi, in *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento 1933*, p. 112, n. 135. Attualmente conservata presso la Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona, presenta un'attribuzione, seppur dubitativa, a Filippo da Verona (inv. n. 112).

⁴ Va puntualizzato che Longhi, in quest'occasione, non utilizza esplicitamente il termine 'anticlassicismo', o sue derivazioni aggettivanti. Siamo però legittimati a pensare che a ciò si riferisse, visto che in una nota dell'*Officina ferrarese* descriveva gli affreschi cremonesi di Altobello come, appunto, «già anticlassici».

⁵ Longhi 1940, pp. 23-25.

⁶ Grassi 1950, pp. 143-163.

passi da quelle poche opere che all'epoca erano certamente a lui attribuite⁷ e dal ritrovamento, in una collezione privata romana, di una tavoletta a lui ascrivibile raffigurante una *Resurrezione di Cristo* (Fig. 6), il Grassi analizza l'evoluzione del suo percorso artistico, limitandone, da un lato, la dipendenza dal Romanino, specie per quanto riguarda la fase prettamente iniziale della sua produzione, e dall'altro, dando particolare peso all'influenza che la grafica nordica, in particolare quella düreriana, ebbe sul suo operato. Trattasi, sostanzialmente, della prima attestazione critica, dopo quella fatta dal Michiel circa quattro secoli prima, di stretta dipendenza della maniera di Altobello dalla cultura figurativa proveniente dal nord delle Alpi. Questa volta, però, tale lettura ebbe un enorme impatto e, come vedremo, diventò una sorta di *leitmotiv* di tutti gli studi successivi sul pittore; anche se, bisogna precisarlo, sono ben pochi quei contributi in cui tale aspetto dello stile del Melone è stato indagato in maniera approfondita, non fermandosi al puro citazionismo⁸.

Tre anni dopo l'articolo del Grassi è la volta di Federico Zeri, che riprende, presentando quattro opere inedite di Altobello, alcuni dei brillanti spunti già avanzati dallo studioso

⁷ Prima fra tutte l'*Andata al Calvario*, riferita come di mano del Melone da Roberto Longhi, in occasione della mostra ferrarese del 1933. Come già detto poco sopra, è oggi conservata presso la Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona, ma non la si ritiene più opera autografa del pittore cremonese. Per il Grassi è punto di partenza obbligato, in quanto mostrerebbe una primissima fase della pittura di Altobello; una fase ferrarese, dove manchi «qualsiasi indicazione di rapporti con Romanino» (p.145). Segue poi il *Compianto su Cristo morto* di Brera (Fig. 2), che mostra ancora certe tangenze con la cultura figurativa ferrarese - quella di Ortolano e Dosso Dossi *in primis* - ma che rivela, questa volta sì, un primo forte contatto con il pittore bresciano. Va però indicato che il Grassi, in grande anticipo sui tempi, cerca, nonostante tutto, di ridimensionarne la dipendenza dal prototipo romaninano oggi alle Gallerie dell'Accademia, dimostrando un certa autonomia altobellesca, stilistica e compositiva. Infine, grande importanza è dedicata agli affreschi della Cattedrale di Cremona, dove sarebbe Altobello, a sua detta, ad influenzare il Romanino - almeno nel *ductus* pittorico - e non il contrario. Quanto alla fase tarda della produzione del pittore, vale a dire quella successiva agli affreschi della Cattedrale cremonese, il Grassi menziona tre dipinti: l'*Andata ad Emmaus* della National Gallery di Londra (Fig. 3), il cosiddetto Trittico Picenardi (Fig. 4), ricomposto soltanto per quanto riguarda le tre tavole principali, e un *Cristo portacroce* (Fig. 5), inedito, all'epoca conservato presso una collezione privata londinese e oggi alla National Gallery.

⁸ Tra questi, particolare menzione merita il recentissimo articolo di Giovanni Lusi (2020, pp. 21-26), che però si occupa solo degli affreschi della Cattedrale di Cremona; e, tra l'altro, non tratta esclusivamente di quelli realizzati dal Melone.

suo concittadino⁹. Un'opera come la *Madonna col Bambino e San Giovannino* dell'Accademia Carrara di Bergamo (Fig. 7), considerata dallo Zeri una delle primizie di Altobello, immediatamente successiva all'*Andata al Calvario* della mostra ferrarese, mostra infatti come l'iniziale magistero altobellesco sia assolutamente veneziano e non romaniniano. L'impostazione della pala rimanda ad una serie di prototipi tipicamente lagunari, belliniani e cimeschi, che già avevano trovato eco anche nella cultura cremonese¹⁰, mentre le pieghe dei panneggi, con quel «linearismo netto e tagliente»¹¹, sono ascrivibili a dipendenze tedesche, tratte direttamente dalle stampe di Dürer, ma anche dalle opere del de' Barbari e del Marziale. È dunque un dipinto assolutamente veneziano, che mostra bene quale particolare *milieu* culturale si respirasse nella città marciana all'inizio del XVI secolo. Ciò non significa, però, che quel legame col Romanino, già decantato dal Michiel, vada allora completamente escluso dalla produzione del Melone. Opere come *Il ritrovamento della vera Croce* del Museo di Algeri (Fig. 8) o la *Madonna col Bambino e San Giovannino* conservata in una collezione privata londinese (Fig. 9), che appartengono ad una fase più tarda, mostrano bene quanto il rapporto col pittore bresciano sia, almeno in un certo periodo della produzione del Melone, assolutamente preponderante. È però interessante notare come anche in opere come queste, che sono per lo Zeri fra le più romaniniane del pittore, non venga mai meno - anche se qui appare leggermente in sordina - quella particolare vena germanica che, pur presente anche in certe opere del Romanino stesso, è cifra stilistica tipicamente altobellesca, da lui sviluppata in assoluta autonomia rispetto al bresciano. Infine, quanto al rapporto con le stampe tedesche, è dello Zeri la brillante intuizione che vede nell'*Orazione nell'orto* affrescata da Altobello nella Cattedrale di Cremona una

⁹ In particolare, circa il legame con i lavori di Cima da Conegliano; con la produzione di alcuni di quegli artisti cosiddetti 'tedeschizzanti' attivi a Venezia all'inizio del XVI secolo, quali il Marziale, il Diana e il de' Barbari; e, naturalmente, con la grafica nordica.

¹⁰ Si pensi a molte delle *Madonne col Bambino* del Boccaccino. Vi si ripete, sovente, l'impostazione scenica - tutta veneziana, appunto - con la tenda che occupa buona parte della superficie del dipinto, lasciando trasparire solo un marginale dettaglio paesistico a lato, nonché il dettaglio della mano della Vergine che stringe il piedino di Cristo.

¹¹ Zeri 1953, p. 41.

ripresa assolutamente pedissequa della xilografia di Altdorfer rappresentante l'*Annuncio a Gioacchino*; xilografia appartenente ad una serie intitolata *Caduta e redenzione dell'uomo*, data alle stampe all'incirca nel 1513.

Al 1955 datano due importanti contributi dedicati ad Altobello. Il primo, uscito in agosto sul «The Burlington Magazine», è stato scritto da Ferdinando Bologna¹². Dopo una breve introduzione in cui si ripercorrono alcune delle 'conquiste' della critica precedente, quali il legame che la pittura di Altobello mostra con la cultura ferrarese di fine Quattrocento, da un lato, e con la cultura veneziana - non solo quella di Bellini e Cima, ma anche, e soprattutto, quella sviluppatasi nei circoli che gravitavano attorno a Giorgione e Dürer¹³ - dall'altro¹⁴, anche il Bologna va ad occuparsi della problematicità insita nel rapporto che lega Altobello e il Romanino. Un'opera come la *Madonna della Carrara* mostra infatti, a sua detta, oltre a svariati punti di contatto con la produzione del Marziale, anche certi legami con opere giovanili del pittore bresciano, quali la pala per l'altare della chiesa di San Valentino a Breno e la *Madonna Rabinowitz*¹⁵. Se dunque non possiamo ritenere il Romanino quale vero e proprio maestro del Melone, è però vero, per il Bologna, che l'arte dei due si sviluppa in stretta consonanza; e ciò non vale solo per la fase più matura di Altobello. Il loro legame inizia, infatti, fin dalla prima giovinezza del cremonese e, anche se gli esempi proposti dal Bologna non sono più validi, in quanto hanno mutato attribuzione, non possiamo che essere concordi con quanto da lui affermato. Lo studioso prosegue ascrivendo ad Altobello una *Madonna col Bambino* (Fig. 10), conservata anch'essa all'Accademia Carrara di Bergamo e precedentemente attribuita al Romanino, per poi spostare il discorso sugli affreschi della

¹² Bologna 1955, pp. 240-250.

¹³ E, va sottolineato, per il Bologna la personalità di Marco Marziale è stata fondamentale nel portare a Cremona elementi iconografici e stilistici appartenenti a quel mondo veneziano-düreriano.

¹⁴ Questi stessi elementi ebbero enorme influenza anche su un altro pittore del tempo: Ludovico Mazzolino, il cui legame con Altobello, per quanto non dimostrabile su base documentaria, è stato più o meno velatamente ipotizzato da buona parte della critica novecentesca.

¹⁵ Va però puntualizzato che nessuno di questi dipinti ha mantenuto invariata l'attribuzione al maestro bresciano; e la *Madonna Rabinowitz* è oggi, significativamente, considerata opera dello stesso Altobello.

Cattedrale cremonese, e in particolare sulle differenze che intercorrono tra quelli che si dispiegano lungo la parete nord e quelli che prendono posto sulla parete sud. Gli affreschi rappresentanti *Storie della Vita di Cristo* - dei quali elegge la *Cattura nell'orto* a paradigma - mostrano, a sua detta, una certa «greater tension»¹⁶ rispetto ai precedenti, la quale è difficilmente spiegabile solo mettendo in relazione queste pitture con la cultura figurativa nordica. Partendo da quanto scritto da Longhi negli *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, Bologna sottolinea allora un forte legame con quei pittori dello sperimentalismo anticlassico, primo fra tutti Amico Aspertini, che non riguarda solo il Melone ma, più in generale, buona parte della cultura artistica cremonese del periodo¹⁷. Ecco che allora questa seconda parabola altobellesca nella cattedrale di Cremona non è da considerarsi un *unicum*, bensì si inserisce in un più ampio discorso di diserzione da un presunto ideale di classicità, che tocca contemporaneamente molti centri nevralgici del nord Italia e che vede nella Cattedrale cremonese un importante crocevia, vista la presenza, in rapida sequenza, di quattro artisti che mostrano tali tendenze: Gianfrancesco Bembo, Altobello Melone, Romanino e Pordenone. È però vero che se questa adesione di Altobello alla fronda anticlassica è assolutamente incontestabile, all'interno degli affreschi del Duomo di Cremona ritengo sia maggiormente manifesta nella *Fuga in Egitto* e nella *Strage degli innocenti* che non nelle *Storie della vita di Cristo*. Queste, infatti, come dice lo stesso Bologna, mostrano, nelle singole figure, una certa accresciuta placidezza, un ritorno a forme maggiormente monumentali, realizzate tramite uno squadro geometrico delle masse e dei panneggi che sono spiegabili, a sua detta, con l'influsso dello Pseudo-Bramantino *alias* Pedro Fernández da Murcia, a quell'epoca attivo nella realizzazione del polittico per la vicina chiesa di Santa Maria di Bressanoro a Castellone. A partire da queste informazioni, tenta allora di definire una nuova parabola cronologica della produzione di Altobello. L'*Andata al Calvario* presentata dal Longhi, la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Carrara e la *Pietà* di Brera restano le sue prime tre opere, realizzate esattamente in quest'ordine; il

¹⁶ Bologna 1955, p. 242.

¹⁷ Si pensi agli stessi affreschi cremonesi di Gianfrancesco Bembo, che tengono in forte considerazione le inquietudini aspertinesche e lottesche e che sarebbero difficilmente spiegabili senza un certo riferimento ad esse.

Ritrovamento della vera Croce, reso manifesto dallo Zeri e facente parte del cosiddetto trittico Picenardi, ancora da ricostruire nella sua interezza, appartiene ad una fase di massima affinità con i modi del Romanino, collocabile nel periodo immediatamente precedente ai primi affreschi di Altobello nella Cattedrale di Cremona; la *Resurrezione di Cristo*, vista dal Grassi in una collezione romana, e la *Madonna col Bambino* di collezione privata londinese, descritta nel saggio di Zeri, si collocano in un periodo - dove l'influenza romaniniana è ancora al suo picco - intermedio tra la *Strage degli innocenti* e la *Cattura di Cristo nell'orto*, che lui considera il primo affresco della parete sud ad essere stato realizzato¹⁸; infine, l'*Andata ad Emmaus* della National Gallery di Londra e il *Cristo portacroce* di collezione privata londinese, ambedue citati dal Grassi, sono da collocare all'inizio della sua ultima fase, caratterizzata da un maggior respiro, una maggiore pacatezza, che coincide stilisticamente con l'affresco cremonese raffigurante l'*Ultima Cena*.

Il secondo contributo datato 1955, uscito a settembre su «Paragone», porta la firma di Mina Gregori¹⁹. Trattasi di uno studio vasto e composito, volto ad inquadrare la personalità di Altobello Melone - nonché quella di Gianfrancesco Bembo - all'interno del panorama artistico cremonese del XVI secolo. La Gregori, dolendosi per il «destino lamentevole della scuola cremonese del primo Cinquecento»²⁰, tenta innanzitutto una prima breve ricapitolazione delle fonti relative ad Altobello, partendo dal settecentesco manoscritto dell'Arisei ed arrivando fino ai recentissimi testi dello Zeri e del Bologna. Segue poi un altrettanto breve, ma incisivo, inserto sull'attività ritrattistica del Melone; argomento trascurato in tutti questi primi contributi risalenti al XX secolo. La studiosa lombarda gli attribuisce, oltre al già noto *Ritratto di gentiluomo* (Fig. 11) della

¹⁸ Fatto assolutamente erroneo, visto che il secondo contratto di allogazione ad Altobello, datato 13 marzo 1517 - e da intendersi 1518, dal momento che a Cremona l'anno si calcolava *ab Incarnatione* - specifica che il primo affresco a dover essere realizzato era l'*Ultima cena*. Se tale affresco avesse soddisfatti i requisiti dei Massari, allora il Melone avrebbe potuto continuare con la realizzazione degli altri. Vedasi al riguardo Ballarin 1970-71, p. 66.

¹⁹ Gregori 1955, pp. 3-28.

²⁰ *Ivi*, p. 3.

Carrara²¹, anche altri due *Ritratti* virili. Il primo (Fig. 12), un tempo presso la collezione Charles de Vogué di Parigi, si trova oggi a Londra, in una collezione privata, e ha mantenuto invariata l'attribuzione al Melone²². Il secondo, noto alla Gregori grazie ad una fotografia della Soprintendenza di Firenze, è ancora da identificare. Infine, attribuisce al pittore lombardo anche un *Ritratto di nobildonna* (Fig. 13), oggi conservato presso i depositi della Pinacoteca di Brera, a Milano²³. Circa le ante d'organo della chiesa di San Michele, citate dal Panni come di Altobello, la Gregori non si espone troppo, lasciandole in un generico ambito boccaccinesco fino al 1985, quando le riferisce definitivamente al Pampurino²⁴. Riconduce, invece, alla mano del Melone due tavole, un tempo facenti parte di un più grande polittico, raffiguranti un *Sant'Antonio Abate* e un *Santo Papa* (Fig. 14), la cui attribuzione è, invero, piuttosto problematica e la cui collocazione risulta oggi sconosciuta²⁵. Troviamo, nel testo della Gregori, anche la prima menzione dell'*Adorazione del Bambino* del Seminario Arcivescovile di Cremona (Fig. 15), da lei giustamente considerata opera di Altobello, stilisticamente affine al cosiddetto *Cesare Borgia* della Carrara. Il dipinto dell'arcivescovado cremonese è poi utilizzato per riprendere l'annosa discussione circa i rapporti tra il Melone e il Romanino, che a sua detta fu «per Altobello, (...), il catalizzatore, lo stabilizzatore delle sue esperienze precedenti»²⁶. La *Pietà* di Brera è la

²¹ Che però non era ancora stato ascritto alla mano del pittore cremonese.

²² Vedasi al riguardo F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 97.

²³ Frangi (F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 98) la inserisce all'interno di quel nucleo di schede, da lui approntate per le opere di Altobello, all'interno del catalogo della mostra cremonese del 1985; non si sbilancia, però, in favore di un'attribuzione certa al Melone. Nei più recenti cataloghi della collezione della Pinacoteca di Brera, invece, tale *Ritratto* appare sempre come opera autografa del cremonese (P. C. Marani, in *La Pinacoteca* 1991, pp. 28-29; P. C. Marani, in *Brera nascosta* 1991, p. 69; P. C. Marani, in *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali* 1996, p. 156; *Pinacoteca di Brera. I dipinti* 2010, p. 339).

²⁴ M. Gregori, in *I campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 48.

²⁵ I due dipinti sono giudicabili solo a partire dalle stesse immagini visibili nell'articolo della Gregori. Mi auguro di trovare in seguito maggiori informazioni al riguardo e più recenti riproduzioni fotografiche.

²⁶ Gregori 1955, p. 15.

prima testimonianza di questo rapporto fra il Romanino ed il pittore cremonese, che dalla *Pietà* del bresciano oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia assimila principalmente «alcune nozioni di pittura tizianesca»²⁷. La questione prospettica, delineata, a mio parere, in senso più direttamente zenaliano e bramantesco che bramantinesco, non necessita invece, secondo lei, del rimando al Romanino per essere spiegata, dal momento che troviamo sperimentazioni analoghe anche nella coeva pittura cremonese del Cinquecento²⁸. A partire da queste considerazioni, ascrive al Melone la *Madonna col Bambino* Rabinowitz (Fig. 16), solo pochi mesi prima assegnata al Romanino dal Bologna - che è per la Gregori fra le opere di Altobello più direttamente legate al pittore bresciano, e in particolare al suo affresco di Tavernola bergamasca e ai *Santi Kassel* - e la *Salomè con la testa del Battista* del Museo di Berlino (Fig. 17), che invece, in tempi più recenti, è stata ricondotta al pennello del Romanino all'altezza del 1517²⁹, in uno dei momenti di maggiore adesione del bresciano a quell'anticlassicismo di cui abbiamo discusso in precedenza. Infine, attribuisce ad Altobello un altro *Ritratto di gentiluomo* (Fig. 18), la cui ubicazione era ignota alla stessa Gregori³⁰, e, a partire da una nota manoscritta del Longhi e da una comunicazione orale dello Zeri, il *San Girolamo* del Museo di Castelvechio a Verona³¹ (Fig. 19), da lei ritenuto una delle ante del trittico un tempo nella chiesa di San Prospero a Cremona, di cui si ha prima menzione nella *Guida* settecentesca del Panni.

²⁷ *Ivi*, p. 22.

²⁸ Non sarà della stessa opinione il Ballarin (1970-71, p. 18), che ritiene il «bramantinismo» del *Compianto* di Brera assolutamente inspiegabile senza la diretta mediazione del Romanino; in particolare, del Romanino del *Compianto* realizzato per la chiesa bresciana di San Lorenzo e oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

²⁹ *Ivi*, pp. 56-61.

³⁰ Anche quest'opera è giudicabile solo a partire dalla riproduzione fotografica contenuta nell'articolo della Gregori. Sospendo, dunque, qualsivoglia giudizio attributivo in merito.

³¹ Per una ricapitolazione della vicenda critica del dipinto vedasi al riguardo C.G. Brenzoni, in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, I, 2010, pp. 425-26.

La stessa Gregori, appena due anni dopo, torna nuovamente a parlare del Melone, dedicandogli un altro articolo pressoché monografico³². Sempre a partire dal rapporto di vicinanza tra Altobello e il Romanino, specialmente in quel periodo intorno agli anni dieci del Cinquecento, attribuisce al pittore cremonese la *Santa Caterina* dello Städel Institut di Francoforte (Fig. 20). Riferita in precedenza a Bartolomeo Veneto³³, l'opera in realtà non è una *Santa Caterina*, bensì un *Narciso alla fonte*, trasformato probabilmente nella santa martire in un periodo imprecisato dell'inizio dell'Ottocento. Attualmente, non la si considera più opera del Melone, bensì uno degli esordi in chiave giorgionesca del Romanino, stilisticamente affine alla di lui *Madonna col Bambino* del Louvre³⁴. La Gregori riporta, inoltre, la scoperta fatta da Maria Luisa Ferrari³⁵, in due distinte collezioni private di Brescia, dei due laterali del trittico che presentava al centro la *Madonna Rabinowitz*. Trattasi di un *San Pietro*³⁶ e di un *San Giovanni Evangelista* (Figg. 21-22), le cui fattezze dimostrano quanto quell'espressività eccentrica, così grottesca, grifagna e caricaturale - che gli deriva non solo dal contatto con l'arte nordica, ma anche con quella cultura dello sperimentalismo anticlassico di cui già abbiamo detto poco sopra - sia maggiore in Altobello che non nel Romanino³⁷, mentre lo squadrato prospettico rivela un forte legame con il Bramantino, la cui lezione è però qui probabilmente mediata da un contatto diretto con il Romanino degli affreschi di Tavernola bergamasca o dei *Santi Kassel*. Il discorso si sposta, poi, sulle pitture della

³² Gregori 1957, pp. 16-40.

³³ Il primo ad attribuirle in tale senso fu Morelli (1891, pp. 120, n. 1; 223).

³⁴ Vedasi al riguardo F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, pp. 90-93.

³⁵ La quale, l'anno seguente, pubblicherà un articolo al riguardo. (Ferrari 1958, pp. 48-53).

³⁶ In realtà, come sottolineato da Ballarin qualche anno più tardi, trattasi di un *San Simone*. Le condizioni conservative della tavola, infatti, non sono ottimali, ma ad uno sguardo attento si può ancora notare, alla destra del santo, la sega con la quale è stato martirizzato.

³⁷ Che pure a Tavernola bergamasca aveva dato un bellissimo saggio di questo suo avvicinamento al mondo figurativo nordico, soprattutto nelle fattezze di San Pietro e San Paolo, ma che, al contrario di Altobello - come dice la stessa Gregori - era «ben lontano dal voler piegare la forma a significati tanto eccentrici» (Gregori 1957, p. 19).

Cattedrale cremonese; in particolare, sulle differenze che intercorrono tra la prima e la seconda fase dei lavori. La *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti* sono vicinissime alla coeva produzione del Romanino, eppure brillano di luce propria, una luce «lunare, altdorferiana»³⁸, che si va mescolando alle altre componenti tedesche visibili nei due affreschi, ma anche a quella condotta pittorica così liquida e sfatta, veneziana sì - o forse meglio veneta - ma declinata in maniera diversa, così come si vede appunto nei 'dissidenti' di terraferma³⁹ e che si anima, superandolo in senso anticlassico, anche del tratteggio incrociato di matrice umbra, già utilizzato come espediente tecnico dal Boccaccino e dal Bembo sugli stessi ponteggi della Cattedrale cremonese. A questa stessa fase, sicuramente quella in cui il pittore è maggiormente vicino, nel *ductus*, alla condotta pittorica dei veneziani e dei loro creati - ortodossi o eterodossi che siano - sono ascrivibili anche i cosiddetti *Amanti* di Dresda (Fig. 23), pur sempre legati anche a quel mondo nordico a lui tanto caro⁴⁰ e a un certo naturalismo, specialmente dal punto di vista della condotta luministica, che è tipico dei pittori lombardi, anche - e forse soprattutto - quelli cresciuti nell'orbita culturale di Venezia. Quanto agli affreschi con *Storie della vita di Cristo*, la Gregori vi nota invece un certo acquietamento, una «atmosfera curiale, di cerimoniale raffaellesco»⁴¹, stimolata probabilmente dagli affreschi del Boccaccino e del Bembo⁴². Sempre alla Gregori si deve anche il merito di aver seguito in maniera leggermente più approfondita il percorso di Altobello successivo agli affreschi della Cattedrale cremonese. Punto di partenza di questa sua nuova fase è, come più volte sottolineato da buona parte della critica precedente, l'*Andata ad Emmaus* della National Gallery di Londra, che lei data intorno al 1519-20.

³⁸ Gregori 1957, p. 21.

³⁹ Il Romanino a seguito del viaggio padovano, certo, ma anche il Moretto all'altezza della paletta dell'High Museum of Art di Atlanta (inv. n. 58.45), o il Dosso.

⁴⁰ Evidentissimi sono, infatti, i legami con le molte incisioni di stesso soggetto realizzate a nord delle Alpi, opera di Dürer, Cranach, Altdorfer e tanti altri ancora.

⁴¹ Gregori 1957, p. 26.

⁴² E quanto a richiami raffaelleschi, è significativo notare che Mina Gregori è la prima a mettere in relazione la *Strage degli innocenti* di Altobello con il bulino di analogo soggetto di Marcantonio Raimondi, realizzato all'incirca tra il 1511 e il 1512 a partire da un disegno dell'Urbinate.

In questo stesso torno di anni inserisce anche un *Compianto su Cristo morto* (Fig. 24), tutt'ora visibile presso l'Arcivescovado di Milano, che è sì opera di Altobello, ma la cui esecuzione va forse anticipata all'incirca di un lustro, in quel periodo di grande assimilazione della cultura pittorica veneziana, e in particolare tizianesca, visibile negli *Amanti* di Dresda, i quali dovrebbero precedere di pochissimo i primi affreschi della Cattedrale⁴³. Non sbaglia, invece, nel mettere in relazione a questa stessa fase, che lei colloca allo scadere del secondo decennio del Cinquecento, la *Madonna col Bambino* della Raccolta Johnson di Philadelphia (Fig. 25) e il cosiddetto trittico Picenardi, alla cui ricostruzione aggiunge un tassello: una *Sant'Elena in viaggio verso Gerusalemme* (Fig. 26), che riteneva facente parte della predella⁴⁴. Più complesso è, invece, delineare il tracciato di Altobello dopo il trittico Picenardi. La Gregori gli attribuisce una *Madonna col Bambino e Santo Stefano* (Fig. 27), al tempo conservata in una collezione privata fiorentina e oggi alla Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona, cui aggiunge anche le *Scene della vita di Santo Stefano* (Figg. 28-30) dell'Accademia Carrara di Bergamo - costituenti la predella - già ascritte ad ambito cremonese, e in particolare a Gianfrancesco Bembo, dal Bologna⁴⁵. Questa menzione costituisce sostanzialmente il prodromo di un dibattito attributivo che coinvolge Altobello e il Bembo, specie per quanto riguarda una serie di opere collocabili all'incirca nel quarto decennio del Cinquecento; opere in cui si nota una maggiore adesione ad un certo ideale di classicità, così come era stato portato a Mantova da Giulio Romano e come era stato recepito, a Cremona, dagli astri nascenti della coeva pittura locale: Giulio Campi, Camillo Boccaccino e Bernardino Gatti, detto Il Sojaro. Tra queste, vi è l'*Annunciazione* di Isola Dovarese (Fig. 31), opera dall'iconografia complessa che, prima giudicata quale

⁴³ Vedasi al riguardo F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, pp. 253-254.

⁴⁴ In realtà, per quanto concordante dal punto di vista iconografico e delle misure, non la si ritiene più appartenente alla detta predella. Vedasi al riguardo F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 96-97.

⁴⁵ Bologna 1955, p. 242. Oggi si propende maggiormente, Gregori compresa, per l'autografia dell'intero complesso alla mano del Bembo. Vedasi al riguardo M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 104-105.

prodotto del Melone, la stessa Gregori ha poi ascritto, anche se solo in maniera dubitativa, a Gianfrancesco Bembo⁴⁶.

Del 1958 è il già citato articolo di Maria Luisa Ferrari sui due laterali del trittico recante al centro la *Madonna Rabinowitz*, di cui si è già detto a sufficienza, mentre all'anno dopo data un contributo di Gilbert Creighton, pubblicato su «Arte Lombarda». Riguardante alcuni ritratti del Romanino e della sua cerchia, ad Altobello viene attribuito un *Ritratto di gentiluomo* (Fig. 32), conservato ad Hampton Court⁴⁷. L'opera, che prima dell'attribuzione ad Altobello è passata sotto svariati nomi, tra cui Giorgione, Savoldo e Dosso, è invece oggidi attribuita a Lorenzo Lotto e si trova esposta presso il Castello di Windsor⁴⁸.

Nel 1965⁴⁹ venne organizzata da Gaetano Panazza la mostra bresciana dedicata a Girolamo Romanino, in occasione della quale vennero esposti anche alcuni dipinti del Melone. Gli è stata dunque approntata, dallo stesso Panazza, una breve scheda biografica - all'interno del catalogo - che sostanzialmente riprende quanto già esposto dalla critica precedente, partendo dal Longhi fino ad arrivare al da poco uscito articolo della Ferrari sui *Due Santi* Bettoni-Lechi. Unico vero elemento di novità - da lui sviluppato anche in un altro testo dello stesso anno, relativo all'intero *corpus* degli affreschi del Romanino⁵⁰ - il Panazza attribuisce ad Altobello l'affresco raffigurante una *Pietà* nella chiesa di San Francesco a Brescia (Fig. 33) e, anche se questi in maniera più dubitativa, gli affreschi della Pieve della Mitria a Nave (Figg. 34-37), datando il tutto intorno al 1512⁵¹. Tale attribuzione presupporrebbe, dunque, un vero e proprio soggiorno bresciano del Melone, durante il quale collocare l'incontro con il

⁴⁶ *Ivi*, pp. 108-109. Non è della stessa opinione Tanzi (1987, p. 105), che la riconduce alla mano di Altobello.

⁴⁷ Creighton 1959, p. 265.

⁴⁸ L. Whitaker, M. Clayton, A. Loconte, in *The art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque* 2007, pp. 204-205, n. 65.

⁴⁹ Più precisamente, dall'8 maggio al 30 settembre.

⁵⁰ G. Panazza, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano 1965.

⁵¹ G. Panazza, in *Mostra di Girolamo Romanino*, 1965, pp. 146-149; 153-154.

Romanino⁵², che dev'essere avvenuto, per forza di cosa, *ante* 1513, quando quest'ultimo è documentato a Padova, a partire dal mese di aprile.

Siamo così giunti al 1971, quando data quello che è a tutt'ora uno dei contributi più significativi circa la figura del Melone: *La Salomè del Romanino*, che altro non è che la dispensa del corso tenuto da Alessandro Ballarin presso l'Università di Ferrara nell'anno accademico 1970-71⁵³. Come si può intuire dal titolo, il contributo è principalmente incentrato sulla figura del pittore bresciano; in particolare, trattasi di una ricostruzione dei primi anni del suo percorso artistico, dagli esordi, collocabili cronologicamente intorno al 1508, fino al 1516-17. Dal momento, però, che il tracciato dei due è strettamente collegato, un identico lavoro viene fatto, inframezzato nel testo, anche per il Melone, il quale, a differenza di buona parte dei testi della critica precedente e in linea con quanto traspariva dai più recenti studi del Panazza, viene qui reimpresso maggiormente nell'orbita romaniniana. Il nucleo di opere iniziali di Altobello è rimasto pressoché invariato, con la sola aggiunta della *Santa Caterina* di Francoforte, a lui assegnata relativamente poco tempo prima dalla Gregori. Opere come questa e la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Carrara dimostrano come «la maturazione del gusto di Altobello, dopo l'episodio robertesco del *Calvario*»⁵⁴ sia avvenuta direttamente a Venezia - la Venezia di Dürer e Giorgione - in un arco cronologico che va all'incirca dal 1505-06 alla fine del primo decennio. La figura del Marziale dunque - per quanto non gli si possa escludere del tutto quel ruolo di mediatore, ravvisato dal Bologna, nel portare a Cremona il linguaggio artistico che si respirava nella città lagunare - non ebbe, per il Ballarin, alcun peso reale sulla formazione di Altobello. A seguito di questo periodo veneziano, si nota un ulteriore mutamento nel percorso artistico di Altobello; un mutamento che il Ballarin vede come interamente bresciano, inspiegabile se non lo si ricontestualizzi direttamente nella sfera

⁵² O, sarebbe meglio dire, un rinnovato incontro con il Romanino, dal momento che il primo è probabile sia avvenuto a Venezia, come vedremo più avanti.

⁵³ A. Ballarin, *La Salomè del Romanino*. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano, Università di Ferrara, a.a. 1970-71.

⁵⁴ *Ivi*, p. 12.

d'influenza del Romanino⁵⁵. Vi appartengono principalmente due opere: il *Compianto su Cristo morto* della Pinacoteca di Brera e il trittico formato dalla *Madonna Rabinowitz* e dai *Santi Pietro e Giovanni Evangelista* delle raccolte Bettoni e Lechi. Nel *Compianto* si notano due importanti novità, entrambe maturate in seno al Romanino. Da un lato si nota un maggior legame con schemi prospettici di ascendenza bramantiniana, dall'altro, invece, una maturazione del colore in senso più veneziano - e tizianesco, più precisamente. Quei legami con la cultura artistica ferrarese coeva e con il presunto prototipo cimesco di analogo soggetto, che il Grassi mostrava quali elementi per provare una certa estraneità dell'opera di Altobello al *Compianto su Cristo morto* del Romanino oggi a Venezia, e che pure sono in certa misura ravvisabili, sono comunque poca cosa rispetto alle precipue analogie che si riscontrano tra i due dipinti del Melone e del Romanino. Altobello sta evidentemente guardando al *Compianto* realizzato dal pittore bresciano e dunque, conseguentemente, anche all'opera a partire dalla quale lo stesso *Compianto* romaniniano muove i primi passi: il quadro di analogo soggetto realizzato da Bernardo Zenale per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia. Le affinità con queste due opere sono dunque bastevoli per ascrivere al Melone, ormai senza indugio, un viaggio nella città lombarda⁵⁶. Inoltre, la presenza di Altobello nella suddetta località sarebbe confermata anche da una *Pietà* ad affresco. Tale dipinto, proveniente da una casa in contrada del Carmine e visibile dal 1919 nel coro della chiesa di San Francesco, mostra un pittore strettamente legato a Bramantino, da un lato, e, dall'altro, alla cultura figurativa nordica, per cui un'attribuzione ad Altobello intorno

⁵⁵ Seppure il legame fra i due si consolidi a Brescia, Ballarin (pp. 26-27) ipotizza che i primi contatti fra di loro fossero avvenuti a Venezia, intorno al 1508; magari davanti alla *Festa del Rosario* di Dürer.

⁵⁶ Viaggio che sembrerebbe confermato dalla stessa provenienza bresciana del *Compianto* di Altobello. Agosti, infatti, nel 2003 ha ipotizzato che questo dipinto si trovasse sull'altar maggiore della cappella del Santissimo Sacramento in San Lorenzo a Brescia; proprio la chiesa per la quale era stato realizzato il *Compianto* del Romanino. Appare dunque ormai assolutamente incontestabile anche il legame tra queste due opere di analogo soggetto. Vedasi al riguardo G. Agosti, in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 60.

al 1511⁵⁷ pare più probabile che non quella al Romanino data dalla Gregori. Il trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi, invece, non si spiegherebbe senza la conoscenza diretta da parte di Altobello dell'affresco di Tavernola bergamasca e dei *Santi Kassel* e Cunietti, per cui Ballarin propone una data leggermente più avanzata, già sul 1512. Quanto agli affreschi della Pieve della Mitria di Nave, ascritti, seppur dubitativamente, al Melone dal Panazza, Ballarin non si spende in favore di un'attribuzione al cremonese. L'influenza del Romanino intorno al 1512 è fondamentale per spiegare la realizzazione di queste pitture, le cui affinità con le opere di Altobello risiedono però semplicemente nel fatto che anch'esse si ispirano a quelle coeve del bresciano. Ballarin passa poi a trattare degli affreschi cremonesi del Melone⁵⁸, i quali, a sua detta, non si spiegherebbero - almeno i primi due - senza un rinnovato contatto del cremonese con Romanino; e in particolare con il Romanino rientrante a Brescia dopo l'esperienza padovana e con il Romanino della *Salomè* di Berlino, che lui data tra il 1516 e il 1517. La *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti*, infatti, mostrano un enorme passo avanti, in termini di «assimilazione della civiltà pittorica veneziana di primo Cinquecento, giorgionesca e tizianesca»⁵⁹, rispetto al trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi. È dunque evidente che negli anni tra il 1512 e il 1517 Altobello si è aggiornato su questo tipo di cultura figurativa e un'opera come gli *Amanti* di Dresda, che lui data al 1515, è fondamentale testimone di questa maturazione dello stile di Altobello in tal senso. È però un tizianismo non perfettamente canonico, che - come nel periodo tra il 1511 e il 1512, per quanto riguarda la svolta prospettica bramantiniana - è mediato dal

⁵⁷ Ballarin ritiene tale affresco leggermente posteriore al *Compianto*. Effettivamente, la minor propensione verso una stesura pittorica lagunare, forse favorita anche dal diverso *medium* rispetto alla tavola di Brera, e il maggior bramantinismo, visibile soprattutto nell'orchestrazione luminosa, potrebbero far propendere per una datazione leggermente più tarda.

⁵⁸ Per i quali fa anche un importante lavoro di risistemazione della cronologia, che coinvolge altresì gli affreschi del Boccaccino e del Bembo. La *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti*, commissionategli l'11 dicembre 1516, sono state realizzate nel 1517 e collaudate positivamente il primo di ottobre dello stesso anno. Quanto al secondo contratto, datato 13 marzo 1517, dobbiamo ricordare che l'anno, a Cremona, era calcolato *ab Incarnatione*, per cui va inteso come 13 marzo 1518. Dunque, gli affreschi della parete sud sono stati iniziati nell'aprile del 1518 e conclusi, come da contratto, entro il settembre del medesimo anno.

⁵⁹ Ballarin 1970-71, p. 70.

Romanino; e, appunto, sia dal Romanino immediatamente *post* viaggio padovano che da quello, di poco successivo e perfettamente coevo alla realizzazione dei primi due affreschi cremonesi di Altobello, della *Salomè* di Berlino⁶⁰. Ecco che allora il *Ritratto* della Carrara e il *Presepio* del Seminario arcivescovile presentato dalla Gregori rientrano all'inizio di questa nuova fase, fortemente dipendente dalla pittura del cadorino, collocabile intorno al 1513 circa e legata all'esperienza padovana del Romanino, mentre gli *Amanti* di Dresda ne segnano l'acme e già aprono ai due affreschi cremonesi, dove l'eco del Romanino *post* Padova è unita a quella delle prove coeve, maggiormente declinate in senso anticlassico.

A seguito del testo del Ballarin, il discorso storico-critico su Altobello - e, più in generale, sulla pittura cremonese del Cinquecento - subisce un improvviso arresto, per essere ripreso soltanto un decennio più tardi, nel 1982, da Marco Tanzi. Come abbiamo già accennato, Ballarin riteneva che gli elementi düreriani della pittura del Marziale fossero legati solo al primo soggiorno in Italia del tedesco e alla circolazione dei di lui modelli incisori. Dunque, il suo peso nella maturazione del gusto del Melone in un senso maggiormente veneziano - e quindi anche düreriano, ma al tempo del secondo soggiorno in Laguna del maestro di Norimberga - era da lui considerato praticamente nullo. Non è dello stesso avviso il Tanzi, che vede nella *Sacra Conversazione* eseguita dal Marziale nel 1507 per la chiesa cremonese di San Gallo uno «stimolo fortissimo in direzione di Venezia per il giovane Altobello»⁶¹. Vista la configurazione degli studi precedenti, il momento ferrarese del *Calvario* inizia ad essere giudicato in maniera maggiormente dubitativa e si comincia a vedere Altobello come un pittore che, fin dalle sue prime prove, gioca sui due poli della cultura prospettica cremonese e di quella veneto-düreriana; fortemente stimolata, quest'ultima, dalle opere eseguite a Cremona dal Marziale. Un'opera come la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della

⁶⁰ E, aggiungo io, della *Venere e Cupido* di collezione privata, della *Madonna col Bambino* della Pinacoteca di Brera e dello *Sposalizio della Vergine* della chiesa bresciana di San Giovanni Evangelista; tutte opere realizzate in questo torno di anni.

⁶¹ Tanzi 1982, p. 50.

Collezione Johnson di Philadelphia⁶² (Fig. 38) mostra un primo, timido, avvicinamento ai modi del Marziale, mentre quella dell'Accademia Carrara di Bergamo, che lui colloca sul 1508, è già tutta declinata in senso veneziano, per cui dobbiamo ipotizzarne la realizzazione direttamente nella città lagunare. Di pochissimo anteriori alla *Madonna* della Carrara sono invece *Quattro Santi* (Figg. 39-42) di una collezione privata milanese, già precedentemente assegnati al Melone da Federico Zeri⁶³ e oggi esclusi dal *corpus* di opere del pittore cremonese. Oltre a questi, gli assegna anche un' *Adorazione del Bambino e Santi* (Fig. 43), ritenuta di poco successiva alla *Madonna* della Carrara e, un tempo nella collezione Böhler di Monaco, conservata oggi a Zurigo. L'opera mostra strette relazioni con la pittura veneziana coeva, in particolare con alcune prove di Cima da Conegliano. Sono però altrettanto evidenti i legami con Dürer, specialmente in una certa secchezza grafica dei panneggi, i quali, però, si sono fatti più morbidi rispetto a quelli della *Madonna* della Carrara; da cui la datazione leggermente più tarda. Inoltre, nella fisiognomica di alcuni personaggi - in particolare il San Bernardino da Siena - Tanzi vede già dei precoci legami con il Romanino, ravvisabili anche, aggiungo io, nel bellissimo abito rosaceo e marezzato di viola della Santa Caterina, che richiama gli stessi accordi tonali riscontrabili nella leggermente più tarda pala di San Rocco nella chiesa bresciana di San Giovanni Evangelista, realizzata dal Romanino tra il 1510 e il 1511. Infine, quanto all'Altobello tardo, quello del terzo decennio del Cinquecento, gli assegna una *Natività con San Domenico* (Fig. 44), conservata presso la collezione Sormani Andreani di Lurago d'Erba e tutt'ora considerata opera del Melone⁶⁴.

Lo stesso Tanzi torna, appena due anni dopo, sull'argomento. Più che su Altobello - e sul Bembo, aggiungerei - il discorso è in realtà incentrato sulla diffusione in ambito cremonese del linguaggio 'eccentrico' dei due. Ad Altobello, però, vengono anche assegnati due nuovi dipinti: un *Angelo annunciante* (Fig. 45), conservato in una

⁶² Attribuita al Melone a partire da una lettera dello Zeri (vedasi al riguardo B. Sweeny, in *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings* 1966, p. 54, n. 151), oggi non la si ritiene più autografa di Altobello, bensì di Lorenzo de Becis. Vedasi al riguardo V. Guazzoni, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento* 2003 pp. 72-75.

⁶³ Zeri 1955, tavv. 17-22.

⁶⁴ Vedasi al riguardo F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, p. 120.

collezione privata milanese⁶⁵, e un'*Adorazione dei Magi* (Fig. 46), della quale Tanzi lamentava di non conoscere l'ubicazione⁶⁶.

Il 1985 è un anno cruciale per il nostro discorso. Si tiene infatti, a Cremona, la mostra intitolata *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, curata da Mina Gregori. Altobello è, naturalmente, uno dei protagonisti e numerose sue opere vengono esposte in mostra. Per il catalogo viene anche approntata un'approfondita scheda biografica, redatta dalla stessa Gregori, che tira un po' le fila dell'ormai ampia discussione critica che si era sviluppata attorno al pittore negli ultimi sessant'anni⁶⁷. In prima istanza, la Gregori cerca di approfondire quel lavoro sulle fonti, che già aveva abbozzato in apertura del suo articolo del 1955. Partendo dal Cinquecento - con il Vasari - e giungendo fino all'ottocentesco testo di Crowe-Cavalcaselle, il suo è un primo tentativo di individuazione di quei dipinti che nel corso di tre secoli sono stati attribuiti al Melone e che vanno però esclusi dal *corpus* di opere a lui direttamente ascrivibili. Passa poi ad analizzare l'evoluzione del suo percorso artistico, ripercorrendo così, contemporaneamente, il novecentesco stato degli studi sul pittore. Concorde con il dubbio espresso poco prima dal Tanzi - che pure non cita a tal proposito - elimina l'*Andata al Calvario*, esposta alla mostra ferrarese del 1933, dalle opere attribuibili ad Altobello. Una fase prettamente ferrarese della giovinezza del Melone, dunque, non c'è mai stata, così come l'influenza del Romanino, almeno nelle sue primissime prove, non è affatto manifesta. Il pittore, come hanno ben dimostrato Grassi e Zeri, si forma in relazione con la «cultura cremonese, veneta e nordica»⁶⁸, e le sue prime opere - la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Carrara, quella della collezione Jhonson a Philadelphia, l'*Adorazione del Bambino* un tempo a Monaco e la *Santa Caterina* di Francoforte - lo dimostrano perfettamente. La lezione cremonese è ben visibile in certi

⁶⁵ La cui paternità è stata riconfermata tre anni dopo dal Frangi (F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 95).

⁶⁶ Tanzi 1984, p. 55.

⁶⁷ Le schede dedicate ai singoli dipinti, invece, sono state realizzate da un giovane Francesco Frangi, che proprio sul Melone stava scrivendo la propria tesi di dottorato presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

⁶⁸ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 85.

interessi prospettici, di marca zenaliana⁶⁹; quella nordica - principalmente düreriana - invece, gli deriva sia da un contatto diretto con le opere del maestro tedesco, pittoriche e a stampa, che dalla mediazione di artisti come il Marziale e Bartolomeo Veneto, che sono anche uno dei tramiti principali per gli interessi del Melone in direzione di Venezia, dove, queste stesse opere, mostrano che si è probabilmente recato, in un periodo entro il 1510-11. A partire dalle fondamentali osservazioni del Panazza e del Ballarin, poi, ipotizza anche lei un soggiorno bresciano del Melone, in occasione del quale il pittore avrebbe approfondito i legami con il Romanino, che pure già doveva aver conosciuto a Venezia. L'osmosi tra i due, dunque, si fa più stretta all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, nel momento in cui Romanino è impegnato nella realizzazione del *Compianto* per San Lorenzo, prima, e dell'affresco di Tavernola bergamasca, poi. Altrimenti non si spiegherebbe il tizianismo della Maddalena del *Compianto* oggi a Brera o quell'accentuato interesse prospettico, strettamente bramantiniano, del trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi. Ciò non significa, però, che la pittura del Melone sia assolutamente sovrapponibile a quella del Romanino. Quest'ultimo, infatti, salvo una fase intorno al 1516-17, rimarrà sempre più ortodosso, in termini prettamente di *ductus*, rispetto alla condotta pittorica veneziana; non così Altobello, i cui molteplici interessi lo portano ad una certa diserzione dal tizianismo di stretta osservanza. La *Natività* del Seminario arcivescovile di Cremona è una delle prime opere in cui questo accresciuto interesse per la pittura veneziana, declinata in senso tizianesco, si manifesta, ma mostra anche quanto il rapporto con l'arte nordica sia spesso preponderante nella produzione del Melone; tale dipinto è infatti mediato a partire da tre incisioni della düreriana *Vita della Vergine*⁷⁰. A questo stesso periodo appartengono anche il *Ritratto* della Carrara, gli *Amanti* di Dresda, che sono leggermente posteriori, e i due scomparti laterali del trittico un tempo nella chiesa di San Prospero, del quale la Gregori, che già aveva pubblicato il *San Girolamo*, pubblica qui anche l'altra tavola, raffigurante il santo titolare della chiesa (Fig. 47). A questa

⁶⁹ E si ricordi che Zenale è stato attivo per la chiesa dell'Annunziata a Cortemaggiore, cittadina molto vicina a Cremona .

⁷⁰ F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 90-91.

stessa fase, di poco precedente gli affreschi della Cattedrale cremonese, appartiene anche una serie di *Ritratti*, già ampiamente commentati in occasione dei due precedenti articoli della studiosa lombarda, e la bellissima *Venere e Cupido* (Fig. 48) di collezione privata, che però è attualmente considerata opera del Romanino⁷¹. Passa poi a trattare degli affreschi cremonesi. I primi due mostrano perfettamente la «vocazione anticlassica del pittore»⁷², che, grazie alle mediazioni ponentine, corrompe la componente coloristica di matrice tizianesca, che resta comunque evidente quale fondamentale punto di partenza. E anticlassici sono altresì gli affreschi della parete sud, dove però sono ravvisabili anche certe istanze di maggior pacatezza e di «far grande»⁷³, che sono quanto di raffaellesco il Melone riesce a carpire dagli affreschi del Boccaccio e del Bembo sulla parete opposta. Appartenenti alla fase successiva della produzione di Altobello sarebbero invece il trittico Picenardi, di cui si esposero in mostra due scomparti della predella (Figg. 49-50), da poco riscoperti in una collezione privata milanese⁷⁴, l'*Andata ad Emmaus* di Londra, il *Presepio con San Domenico* pubblicato dal Tanzi nel 1982 e l'altra *Madonna col Bambino* conservata nella collezione Jhonson di Philadelphia, stilisticamente molto vicina al Romanino delle ante d'organo della Cattedrale di Asola.

Un'analisi dell'attività tarda di Altobello, vale a dire quella a seguito della realizzazione degli affreschi della Cattedrale cremonese, è stata, come abbiamo potuto vedere in tutti questi contributi, sostanzialmente omessa, o, al massimo, toccata soltanto *en passant* dalla critica novecentesca, che, complice anche la mancanza di documenti e di testimonianze pittoriche certe, si è mantenuta nel citazionismo di quelle poche prove, ritenute sicure, che già si conoscevano. Un primo vero e proprio tentativo di disamina di

⁷¹ Vedasi al riguardo F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, pp. 110-112.

⁷² M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 88.

⁷³ *Ivi.*

⁷⁴ Trattasi di una *Sant'Elena interroga l'ebreo* e de *La prova della Vera Croce*, che vanno ad aggiungersi alla tavola del Museo di Algeri, pubblicata dallo Zeri una quarantina di anni prima. Vedasi al riguardo F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 96-97.

questa fase tarda della produzione del maestro cremonese⁷⁵ è stato compiuto solo dal Tanzi, nel 1987⁷⁶. Ad un periodo di poco successivo agli affreschi cremonesi sarebbero databili una *Natività* (Fig. 51), conservata in una collezione privata di Bergamo, l'*Andata ad Emmaus* di Londra e il *Cristo portacroce* ex Pouncey, anch'esso alla National Gallery, dal 1993. Uno scarto maggiore sarebbe invece ravvisabile nel Trittico Picenardi, che lui data intorno al 1520 e a cui collega la *Madonna col Bambino* della Carrara, pubblicata dal Bologna nel 1955, e il *Ritratto di Gentiluomo* un tempo nella collezione de Vogué di Parigi, già considerato come posteriore agli affreschi cremonesi dal Frangi⁷⁷. Il 1521 è la data vergata sulla tavola raffigurante *San Simonino da Trento* (Fig. 52), conservata presso le raccolte del Castello del Buonconsiglio e attribuita qui per la prima volta ad Altobello, per la quale si ipotizza una committenza del cremonese Andrea Borgo, diplomatico imperiale. A partire da tale attribuzione, Tanzi riconduce al Melone anche il *San Teobaldo* (Fig. 53), da lui ritenuto precedentemente opera di Gianfrancesco Bembo⁷⁸, il quale, però, mostra una condotta pittorica analoga ed un'altrettanto simile resa della pavimentazione a scacchiera. Anche il *Compianto su Cristo morto* dell'Arcivescovado di Milano viene ricondotto a questa fase, come già aveva sottolineato a suo tempo la Gregori⁷⁹, e lo stesso dicasi dell'*Adorazione dei pastori* (Fig. 54), tutt'ora conservata presso i depositi della Pinacoteca di Brera e per la prima volta ricondotta al pennello del Melone in questa sede. La *Madonna col Bambino e San Giovannino* pubblicata dallo Zeri nel 1953 non può che essere coeva, visto il particolare partito luministico, e la *Natività con San Domenico* di Lurago d'Erba si inserisce senz'altro in questo stesso torno di anni, tra il 1520 e il 1525. Al 1527

⁷⁵ Che occupa sostanzialmente un ventennio, dal momento che, a partire da un documento d'archivio già commentato dalla Gregori due anni prima, si è potuto constatare che nel 1543 Altobello risultava già deceduto. Vedasi al riguardo M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 88.

⁷⁶ Tanzi 1987, pp. 97-107.

⁷⁷ F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 97.

⁷⁸ Tanzi 1982, p. 54.

⁷⁹ Non concorde con tale cronologia era il Frangi, che premeva per anticiparla di qualche anno.

daterebbe⁸⁰, invece, la pala con i *Santi Lorenzo, Giorgio e Giovanni Battista* conservata allo Szépművészeti Múzeum di Budapest (Fig. 55), ritenuta dalla Gregori di Gianfrancesco Bembo e qui ricondotta alla mano del Melone⁸¹; non troppo distante da questa deve essere collocato il *Ritratto di Gentiluomo* del Fogg Art Museum di Cambridge (Fig. 56), da poco riconosciuto come autografo del Melone, e la *Madonna col Bambino* della collezione Johnson di Philadelphia, la cui condotta pittorica liquida e animata da «guizzanti lumeggiature»⁸² ben si inserisce in questa estrema fase della produzione del pittore. La pala di Budapest, però, pone un significativo problema, legata com'è ad un certo qual classicismo che ricorda i dipinti mantovani di Giulio Romano, e che, dunque, aprirebbe sostanzialmente un'ulteriore fase della produzione del Melone, in cui veicolo di questo classicismo sono anche le coeve prove di Gianfrancesco Bembo. È, infatti, molto difficile distinguere tra le opere dell'uno e quelle dell'altro⁸³ in questo periodo, che è collocabile all'incirca tra il presunto 1527 della pala ungherese, prima testimonianza in tal senso, e tutto il quarto decennio del Cinquecento. Il Tanzi, infatti, riattribuisce in questa sede al Melone tutta una serie di dipinti precedentemente considerati del Bembo. Trattasi dell'*Annunciazione* di Isola Dovarese, che la Gregori, inizialmente, aveva riferito ad una fase matura di Altobello, per poi spostarne la paternità, anche se dubitativamente, sul Bembo, in occasione della

⁸⁰ Tale data si trova apposta sulla soasa della tavola, che però è di epoca moderna. Ciò ha dunque fatto pensare a Frangi (1990, p. 38) ad un'aggiunta posteriore; non sappiamo però a partire da quali basi si sia scelto di riportare proprio tale cifra. Dunque, non possiamo sbilanciarci in favore di una datazione certa al 1527, anche se, comunque, le caratteristiche tecniche dell'opera fanno sì che essa rientri perfettamente in quel nucleo di dipinti collocabili tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento.

⁸¹ Difficile sbilanciarsi in favore dell'attribuzione ad uno piuttosto che all'altro. Il partito coloristico ricorda maggiormente certe prove di Altobello, che, se è effettivamente l'autore di questa pala, mostra qui un evidentissimo avvicinamento ai modi dell'autore della *Madonna col Bambino*, *San Giovannino* e *San Nicolò* della Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona, dubitativamente assegnata al Bembo dalla Gregori nel catalogo della mostra cremonese del 1985 e dal Tanzi ricondotta al pennello del Melone.

⁸² Tanzi 1987, p. 104.

⁸³ O quantomeno attribuite ad uno o all'altro. A complicare il tutto, si inserisce la proposta del Meijer di considerare la *Pala di San Nicolò* - e, dunque, anche i dipinti stilisticamente ad essa affini - opera di Giambattista Lodi, pittore cremonese attivo nelle Fiandre.

mostra del 1985⁸⁴; segue la *Madonna col Bambino, San Giovannino e San Nicolò* della Pinacoteca Ala Ponzzone di Cremona (Fig. 57), che mostra tutta una serie di rimandi ad opere anche cronologicamente distanti del Melone e, aggiungo io, proprio all'*Annunciazione* di Isola Dovarese⁸⁵ e alla pala di Budapest⁸⁶; infine, il *Cristo al Limbo* della sagrestia della Cattedrale cremonese (Fig. 58), che già tutte le guide settecentesche giudicavano di mano del Melone e che, come per le altre due, era stato spostato, anche se solo in maniera dubitativa, alla mano del Bembo⁸⁷.

Speculare ma antitetico al Tanzi, l'anno dopo Francesco Frangi si occupa della produzione giovanile del Melone⁸⁸. Punto di partenza quasi obbligato sono la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Carrara e il *Compianto su Cristo morto* di Brera. La prima, come abbiamo già visto più volte, mostra quanto il giovane Altobello sia partecipe di una cultura figurativa assai composita, che mischia elementi veneziani e nordici e che dunque ben si inserisce in quel particolare contesto di cui facevano parte artisti come il Marziale e Bartolomeo Veneto, le cui prove cremonesi devono aver influenzato molto il giovane Altobello. Gli stessi elementi, anche se declinati in maniera leggermente più sciolta e morbida, si ritrovano nell'*Adorazione* già Böhler, oggi a Zurigo, che dev'essere dunque leggermente più tarda rispetto alla *Madonna* della Carrara. Queste due opere mostrano quanto Altobello fosse orientato fin da subito verso Venezia, dove dunque probabilmente deve aver soggiornato. In Laguna, però, più che a Giorgione, il suo sguardo pare rivolto al «naturalismo palpabile della düreriana *Madonna del Rosario*»⁸⁹, il che mostra quanto gli interessi del Melone e del Romanino - se, com'è plausibile, i due si conobbero proprio a Venezia - fossero già a quest'altezza

⁸⁴ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 108-109.

⁸⁵ Evidentissime analogie collegano il volto della Vergine e il piede dell'Arcangelo Gabriele alle stesse parti del corpo della Madonna della pala cremonese.

⁸⁶ Nei dettagli del capitello ionico e dell'agnello del Battista.

⁸⁷ Vedasi al riguardo M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 110.

⁸⁸ Frangi 1988, pp. 389-404.

⁸⁹ *Ivi*, p. 392.

simili, sì, ma pure ben diversi⁹⁰. Altobello, dunque, mostra precocemente - e più precocemente rispetto al collega bresciano - certe tendenze 'tedeschizzanti' ed eccentriche, che sono anche il portato della situazione cremonese coeva⁹¹. Quest'eccentricità del Melone è ben manifesta in due tavole, allora inedite; un tempo facenti parte di un più ampio complesso, sono conservate in una collezione privata milanese e raffigurano un *Santo Vescovo* e *San Giovanni Battista* (Figg. 59-60). Frangi le colloca immediatamente prima del *Compianto* di Brera, in una fase successiva al periodo veneziano del Melone, intorno alla fine degli anni dieci del Cinquecento, in cui forse Altobello si è già trasferito a Brescia⁹². È infatti a partire da queste due tavole che l'interesse del Melone per il Romanino inizia a farsi maggiormente manifesto, per culminare in quel primissimo momento di stretta comunanza riscontrabile nel *Compianto* di Brera; questo eseguito sicuramente a Brescia. I *Due Santi* milanesi mostrerebbero in particolare, a sua detta, uno stretto legame con la pala del Romanino proveniente dall'oratorio femminile di San Rocco e oggi conservata nella chiesa bresciana di San Giovanni Evangelista⁹³. Incontestabile è, invece, il legame di stretta dipendenza che lega i due *Compianti* del Romanino e del Melone. Quest'ultimo assimila dal bresciano certe note di pittura giorgionesca e tizianesca, nonché un accentuato rigore prospettico di marca bramantiniana. Dunque, si muove tra i due poli di Venezia e Milano, ma lo fa indirettamente, per il tramite del Romanino; e tale

⁹⁰ È vero, infatti, che le prime prove del Romanino mostrano un precoce interesse per una certa cultura nordicizzante, ma è sempre l'attenzione verso la pittura di Giorgione a farla da padrone.

⁹¹ Laddove non vanno considerati solo il Marziale e Bartolomeo Veneto, ma anche la plausibile tappa di Johannes Ispanus e l'attività di Benedetto Diana per il vicino santuario di Santa Maria della Croce a Crema, per il quale realizza una pala d'altare che è una traduzione pittorica di quelle secchezze grafiche, di contorni e di lumi, che sono cifra stilistica di un'altra fondamentale personalità appartenente a quel circolo di artisti cosiddetti 'tedeschizzanti': Jacopo de' Barbari.

⁹² E i riferimenti a certe opere del Civerchio, quali la *Pietà* nella chiesa di Sant'Alessandro o il *San Francesco* già Finardi, sembrerebbero dar ragione di tale ipotesi.

⁹³ Confronto che, però, non può sussistere. Frangi, infatti, crede tale pala anteriore al *Compianto* romaniniano oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Non è della stessa opinione Stefania Buganza, la quale ritiene che la pala di San Rocco vada datata al 1511. Vedasi al riguardo S. Buganza, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, p. 77.

interesse prospettico legato al Bramantino è altresì evidente nella *Pietà* oggi in San Francesco, che anche Frangi è concorde nell'assegnare al Melone piuttosto che al bresciano. Il segno è secco e tagliente e la luce, ben più fredda, crea delle ombre quasi trasparenti, cosa che, invece, non troviamo né nelle coeve né nelle successive prove del Romanino. Ed è proprio a partire da tali dati che Frangi assegna ad Altobello anche la pala della chiesa di San Valentino a Breno (Fig. 61), che non pochi problemi attributivi aveva creato in precedenza. Al Melone viene poi attribuita un'altra tavola, inedita. Trattasi di una *Trasfigurazione* (Fig. 62), conservata presso lo Szépművészeti Múzeum di Budapest, le cui figure, arcigne e scorbutiche, sono ancora racchiuse entro uno squadro geometrico delle masse e dei panneggi - che il Romanino coevo, qual è quello dei *Santi Kassel e Cunietti*, ha già addolcito grazie ad una stesura pittorica più morbida e ad una luce più calda e sciolta, fortemente tizianesca - che le rende, dunque, parenti strette del presunto *Cesare Borgia* della Carrara. Anche l'estro düreriano è ben ravvisabile in queste figure, come lo è nel *Compianto* dell'Arcivescovado di Milano, di poco successivo, e nel *Presepio* del Seminario arcivescovile di Cremona; entrambi dipendenti da prototipi incisori del maestro tedesco. Leggermente posteriore al *Compianto* di Brera, che lui data intorno al 1511, dev'essere la *Santa Caterina* di Francoforte, che dunque Frangi ritiene appartenente al periodo bresciano del Melone e non a quello iniziale, trascorso in Laguna; e lo stesso dicasi della consueta *Madonna* della milanese Pinacoteca Ambrosiana (Fig. 63). Successivo al *Compianto* braidense, invece, è il trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi, realizzato probabilmente anch'esso a Brescia, vista la provenienza dalla città lombarda delle tavole che lo compongono. A questo stesso periodo, che possiamo datare intorno al 1512, appartengono anche la *Trasfigurazione* di Budapest e la *Santa Caterina* di Cambridge (Fig. 64), che però attualmente non si ritiene più autografa del Melone⁹⁴. Sempre al 1512, va ricontestualizzata la committenza al Melone della pala di Breno e anche un ciclo di affreschi, eseguiti in coppia con il Romanino, per l'eremo di Sant'Onofrio a Bovezzo (Figg. 65-68) ; i due pittori, infatti, si trovavano nel contado bresciano a causa degli

⁹⁴ Già Tanzi, nel 1982 (p. 53), la attribuiva al Bembo. Attualmente, invece, è esposta con riferimento, erroneo dal mio punto di vista, alla mano del Romanino.

sconvolgimenti del cosiddetto ‘Sacco’, ad opera delle truppe francesi, capitanate da Gaston de Foix. Questo lo stato delle opere del Melone realizzate entro la partenza del Romanino per Padova, dove il pittore è documentato a partire dall’aprile del 1513. A seguito di tale partenza, è probabile che Altobello sia rientrato nella natia Cremona, per la cui chiesa di San Prospero avrebbe realizzato il *San Girolamo* oggi al Museo di Castelvecchio a Verona e il *San Prospero* di collezione privata londinese, originariamente facenti parte di un trittico⁹⁵. Seguono il *Ritratto di Gentiluomo* pubblicato dalla Gregori nel ’55, la cui ubicazione restava, e resta tutt’ora, ignota, la *Madonna* ex collezione Pouncey, l’*Annunciazione* (Figg. 69-70) di collezione privata fiorentina, di cui il Frangi aveva già discusso in occasione della mostra cremonese del 1985⁹⁶, la *Resurrezione* pubblicata dal Grassi nel 1950 e gli *Amanti* di Dresda; tutte opere realizzate prima degli affreschi della cattedrale di Cremona.

Lo stesso Frangi, due anni dopo, torna a parlare di Altobello, in un contributo principalmente dedicato al fenomeno della diserzione anticlassica a Cremona, di cui, appunto, il Melone fu protagonista assoluto, assieme a Gianfrancesco Bembo⁹⁷. Riguardo alla fase giovanile del pittore, riprende quanto scritto nell’articolo pubblicato su «Arte cristiana» due anni prima, di cui abbiamo già discusso a sufficienza. Unica novità, attribuisce ad Altobello anche gli affreschi della Pieve della Mitria a Nave, che data al 1512, nel periodo in cui è probabile si trovasse, appunto, fuori Brescia, assediata dai francesi. A partire dalle opere che precedono gli affreschi cremonesi⁹⁸, che mostrano un’evidentissima «conversione tizianesca»⁹⁹, ipotizza poi un ulteriore viaggio di Altobello in Veneto, «unico luogo (...) dove poter continuare il sodalizio con il

⁹⁵ Tanzi (2009, p. 81), però, ritiene che il suddetto trittico sia stato realizzato intorno al 1518.

⁹⁶ F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 93-95.

⁹⁷ F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, pp. 26-39.

⁹⁸ Gli *Amanti* di Dresda, il trittico per la chiesa di San Prospero a Cremona, la *Resurrezione* pubblicata dal Grassi nel 1950 e il *Compianto su Cristo morto* dell’Arcivescovado di Milano.

⁹⁹ F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 30.

Romanino»¹⁰⁰. Veniamo ora agli affreschi che, tra il 1517 e il 1518, realizza per la Cattedrale di Cremona. La *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti* sono perfettamente in linea con le di poco precedenti prodezze tizianeggianti. Gli effetti di luce nella *Fuga*, però, richiamano certi lavori di Altdorfer, oltre che un certo naturalismo tipicamente lombardo, che si distacca dal partito luministico tizianesco; mentre le frequenti desunzioni tratte dalle stampe düreriane, visibili sia nella *Fuga* che nella *Strage*, sono elementi che vanno ad arricchire gli affreschi in senso maggiormente anticlassico. Alquanto distanti da queste due pitture sono, invece, i restanti affreschi del Melone, realizzati sulla parete sud. Si nota un certo maggior respiro a livello impaginativo e compositivo, le figure hanno acquistato monumentalità e e gli accordi coloristici si sono fatti più tenui. Trattasi dunque, sostanzialmente, di una sterzata in un certo senso classicistica, all'interno del percorso quasi assolutamente anticlassico di Altobello. Tale svolta, probabilmente, gli deriva dal rinnovato contatto con la cultura artistica cremonese, la quale, però, non fa sì che le sue predilezioni nordiche vengano meno. Anzi, le desunzioni tratte dalle stampe tedesche si moltiplicano su questa parete. Quanto alla fase tarda della produzione del pittore, il Frangi ritiene che considerare autografo di Altobello quel nucleo di opere gravitanti attorno alla cosiddetta *Pala di San Nicolò*, come prospettato dal Tanzi nel suo saggio del 1987, ponga non poche problematicità e preferisce attribuirle ad un suo creato, a qualcuno in stretto contatto con lui, forse proprio quel Giambattista Lodi di cui parlava il Meijer¹⁰¹.

Quattro anni dopo, Franco Moro¹⁰² riprende il discorso già impostato dal Frangi sulla giovinezza del pittore e gli attribuisce una tavola, conservata presso il Palazzo Ducale di Mantova, raffigurante un' *Adorazione del Bambino*¹⁰³ (Fig. 71). Tale dipinto si inserisce perfettamente nell'ottica di quelle prime prove veneziane del pittore, in particolare la *Madonna della Carrara* - che, nella ricostruzione svolta dal Moro, resta comunque la sua

¹⁰⁰ *Ivi*.

¹⁰¹ B. W. Meijer, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 26.

¹⁰² Moro 1994, pp. 13-20.

¹⁰³ Il più recente contributo al riguardo ha riportato l'attribuzione su un più generico, e più tradizionale, «artista vicentino». Vedasi al riguardo L'Occaso 2011, pp. 133-134, n. 81.

prima opera - e l'*Adorazione* già Böhler, rispetto alla quale la tavoletta di Mantova dev'essere leggermente precedente. Sono infatti evidentissimi i già ravvisati legami con la cultura di Cima da Conegliano e con il clima figurativo d'Oltralpe, ma tale dipinto mostra anche quanto le frequentazioni del Melone durante il soggiorno in Veneto non siano da circoscrivere alla semplice Venezia. Moro, infatti, prospetta anche un certo legame con la pittura di Bartolomeo Montagna e di alcuni suoi creati, attivi nel vicentino e nel padovano; in particolare, molto calzante sarebbe il confronto, da un lato, con un'incisione, forse del figlio di Bartolomeo, Benedetto, raffigurante un'*Adorazione del Bambino*, la quale è plausibile repliche un perduto esemplare del padre, mediato sulla xilografia di analogo soggetto realizzata dal Dürer nel 1504 e, dall'altro, con l'*Adorazione dei Magi* del Fogolino, uno dei principali allievi del Montagna. Ma i rapporti con il pittore vicentino non finiscono qui e paiono forse declinati anche in una direzione di ricezione da parte dello stesso Montagna di alcune delle novità del linguaggio di Altobello - e del Romanino; in particolare, quel cambio di rotta ravvisabile nell'affresco realizzato dal vicentino per la Scuola del Santo a Padova farebbe propendere per tale ipotesi. Ciò, però, presenta una certa problematicità dal punto di vista cronologico. L'affresco del Montagna è, infatti, del 1512, mentre la presenza padovana del Romanino è documentata a partire dall'aprile del 1513; mentre quella di Altobello è stata soltanto ipotizzata. Dunque, il Montagna avrebbe dovuto conoscere, plausibilmente, le opere realizzate dai due tra il 1510 e il 1512; cosa non impossibile, essendo la sua famiglia originaria di Orzinuovi, nel bresciano, ma comunque difficilmente accertabile¹⁰⁴. Comunque sia, pensare ad un soggiorno padovano di Altobello negli anni in cui vi era attivo il Romanino, o comunque immediatamente dopo, darebbe invece agilmente ragione della svolta coloristica visibile nelle opere da lui eseguite a partire dal 1513. Tale presenza padovana sarebbe forse ipotizzabile anche sulla base di un dipinto, oggi a Vicenza, raffigurante, plausibilmente, il medico *Pietro d'Abano* (Fig. 72), che, se opera del Melone, come ipotizza il Moro, getterebbe appunto luce sulla presenza nella città antenorea del pittore cremonese.

¹⁰⁴ È dunque più probabile che il Montagna sia qui semplicemente influenzato dagli affreschi di Tiziano; in particolare, da quel largo cromatico che condiziona la stessa pittura del Romanino e di Altobello.

Il 1999 è la volta di Paola Castellini, che si occupa del periodo bresciano dell'attività del Melone. Muovendo i passi dalla fondamentale ricostruzione operata dal Ballarin, prima, e da Frangi, poi, la studiosa cerca di gettare ulteriori lumi sulla presenza di Altobello nella città lombarda, che lei data agli anni tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Cinquecento. In particolare, la data frammentaria, ma interpretabile come 1512, visibile nella *Pietà* di Nave permetterebbe di collocarlo precisamente nel contado bresciano a quell'altezza cronologica; fatto del tutto plausibile, essendo Brescia assediata da Gaston de Foix e dalle sue truppe. La Castellini, però, ritiene che l'intervento del cremonese nella suddetta Pieve non sia riconducibile solo agli affreschi assegnatigli dal Frangi¹⁰⁵, ma sia ulteriormente ampliabile. A lui, infatti, attribuisce anche il rifacimento di alcuni degli *Apostoli* (Figg. 73-76), affrescati nell'area presbiterale dal cosiddetto Maestro di Nave, che identifica in Paolo da Caylina il Vecchio¹⁰⁶.

¹⁰⁵ F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 30.

¹⁰⁶ Castellini 1999, pp. 85-88. La stessa Castellini è tornata ad occuparsi, in altre due occasioni, del periodo bresciano di Altobello. Nel 2007 (pp. 42-51), infatti, provò ad attribuirgli i *Due Condottieri* della Fondazione Ugo da Como a Lonato (Fig. 77), provenienti dal complesso di affreschi approntati dal Romanino nel 1509 per il Palazzo di Niccolò Orsini da Pitigliano a Ghedi. Ciò sarebbe però in contrasto con la cronologia proposta dal Frangi nel 2006, all'interno del catalogo della mostra romaniniana tenutasi a Trento, che vedeva Altobello gravitare su Brescia a partire dal *Compianto* braidense, databile tra il 1511 e il 1512. Nel 2009 (pp. 327-359), invece, a queste considerazioni, riproposte quasi per intero, aggiunge alcuni dettagli circa le opere di Altobello a Bovezzo e a Nave, su cui il Frangi era tornato in occasione della suddetta mostra del 2006, dimostrando di avere maggiori riserve circa la paternità effettiva del Melone, a differenza di quanto da lui stesso affermato negli articoli giovanili sul pittore. Frangi, infatti, ritiene che la scena sicuramente affrescata dal Romanino a Bovezzo vada ridatata intorno al 1515, il che renderebbe più difficile l'identificazione del collaboratore del Romanino con Altobello. Non è della stessa opinione la Castellini, che, agganciandosi alle posizioni giovanili del Frangi, ritiene questi affreschi databili al 1512, nel periodo in cui Brescia era sotto l'assedio dei francesi. E lo stesso dicasi per gli affreschi della Pieve della Mitria a Nave, che Frangi, inizialmente, assegnava al Melone, ma la cui paternità ha successivamente escluso. La Castellini, invece, si mantiene sulle stesse posizioni espresse nel di lei saggio del 1999, aggiungendo al *corpus* di Altobello a Nave anche il rifacimento di alcuni degli *Apostoli* precedentemente affrescati nel catino absidale da Paolo da Caylina il Vecchio o dalla sua bottega. E che si sia sempre nel 1512 è testimoniato dal fatto che la fisiognomica di alcuni di questi *Apostoli* è molto simile a quella delle figure che popolano gli affreschi dell'eremo di Sant'Onofrio a Bovezzo, oltre che a quelle del trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi, che resta uno dei caposaldi, assieme al *Compianto* di Brera, dell'attività bresciana del Melone.

Col cambio di secolo siamo giunti quasi alla conclusione di questa mia ricognizione circa il contemporaneo stato degli studi sul pittore. Nel 2002 viene pubblicato un articolo, in realtà scritto già nel 1997-98, di Norman E. Land, dedicato al cosiddetto trittico Picenardi. Lo studioso, in occasione della migrazione, dalla collezione privata milanese in cui si trovavano, al Museum of Art and Archaeology dell'Università del Missouri presso Columbia¹⁰⁷ di due delle tre tavole costituenti la predella¹⁰⁸, cerca sostanzialmente di tirare le fila di tutti quegli studi che, a partire da quello fondamentale del Grassi, hanno portato alla ricostruzione dell'intero complesso dell'opera, concentrando però la sua attenzione anche sui delicati passaggi di proprietà delle tavole costituenti il trittico e su una certa disamina delle analogie, da un punto di vista tipologico e allegorico, che collegano i vari soggetti rappresentati¹⁰⁹. Dedicato ad un'ancor più approfondita analisi delle suddette analogie è, invece, un articolo di Joan Stack, uscito, nel 2005, sullo stesso periodico del precedente, ma scritto tra il 1999 e il 2001. La studiosa, muovendo i passi da quanto già sottolineato da Land, suggerisce infatti l'esistenza di un puntuale programma iconografico - e iconologico, aggiungerei. Le vicende di Sant'Elena, narrate nella predella, presentano, infatti, certi legami con l'episodio biblico di Tobit; e tutte e due le vite di questi personaggi mostrano forti rimandi cristologici e mariani, come spesso sottolineato in molti testi esegetici del periodo medievale e rinascimentale¹¹⁰. Infine, anche il Tanzi dedica un contributo pressoché monografico al Trittico Picenardi, in cui, sulla base del *Santuario di Cremona*, pubblicato da Pellegrino Merula nel 1627, e di un manoscritto seicentesco di Giuseppe Bresciani, data la suddetta opera al 1516, concorde dunque con l'opinione espressa dal Bologna più di cinquant'anni prima; quest'ultima, mai accettata dalla

¹⁰⁷ Dove già era conservata la tavola dello scomparto principale, raffigurante una *Madonna col Bambino in trono*.

¹⁰⁸ Nello specifico, la *Sant'Elena che interroga l'ebreo* e la *Prova della Vera Croce*, riscoperte dal Frangi nel 1988.

¹⁰⁹ Land 1997-98 (2002), pp. 9-20.

¹¹⁰ Stack 1999-2001 (2005), pp. 33-70.

critica successiva, la quale propendeva, invece, per una datazione intorno agli anni '20 del Cinquecento¹¹¹.

Sempre il Tanzi, a circa vent'anni di distanza dall'articolo del 1987, torna ad occuparsi della maturità del Melone. Come abbiamo già visto, lo studioso cremonese aveva assegnato ad Altobello una serie di opere gravitanti attorno alla cosiddetta pala di San Nicolò, conservata presso la Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona. In questa sede, tali attribuzioni vengono riconfermate *in toto*, anche se le datazioni vengono sovente posticipate di qualche anno¹¹²; inoltre, attribuisce al Nostro anche una novella serie di dipinti, tutti testimoni di una certa tendenza verso l'avvicinamento ai modi dell'ultimo Raffaello e della sua bottega, che ha colpito la cultura figurativa cremonese a partire all'incirca dalla metà del terzo decennio del Cinquecento. Il *San Rocco* della Collegiata di San Lorenzo a Monticelli d'Ongina (Fig. 78), da lui accostato alla pala di Budapest, è databile tra il 1528 e il 1533, in un momento di stretta vicinanza stilistica al Pordenone degli affreschi della Madonna di Campagna a Piacenza; la *Madonna col Bambino in gloria tra cherubini* (Fig. 79), anch'essa conservata presso la medesima collegiata e già da tempo ascritta alla mano del Melone, con riferimento all'incirca al 1518¹¹³, viene qui postdatata agli inizi degli anni '30, in stretta relazione con le tre pale di medesimo soggetto realizzate da Giulio Campi, Camillo Boccaccino e Bernardino Gatti; il *San Rocco* e il *San Girolamo* della Pinacoteca Malaspina di Pavia (Figg. 80-81) vengono anch'essi datati al quarto decennio del Cinquecento, più precisamente *post* 1532, dal momento che tengono in forte considerazione la *Madonna col Bambino in gloria e Santi* dipinta da Camillo Boccaccino per l'altar maggiore della chiesa di San Bartolomeo a Cremona, oggi a Brera. Quanto alla cupola della chiesa di San Sigismondo, solitamente collocata intorno al 1520, essa è più correttamente inseribile in quest'ultimo periodo dell'operato del Melone; e possiamo ipotizzare che sia stata lasciata non finita da

¹¹¹ Tanzi 2009, pp. 81-84.

¹¹² E' così, ad esempio, per la *Discesa al Limbo* della sagrestia della Cattedrale cremonese, datata ora al 1537, o per la cosiddetta pala di San Nicolò, collocabile verso la fine degli anni '30.

¹¹³ Si veda, ad esempio, F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 95-96.

Altobello a causa della sua morte, avvenuta *ante* 1543. Infine, ultimo dipinto ad essergli attribuito è la cosiddetta *Madonna della Provvidenza* (Fig. 82), conservata nella chiesa del Gesù di Genova. Trattasi, sostanzialmente, di una copia della pala Roncadelli di Perugino, ma con una serie di aggiunte, le quali non sono altro che rielaborazioni prese dal Raffaello tardo e dai suoi creati. Viste certe analogie stilistiche e compositive, è anch'essa inserita dal Tanzi in questa fase estrema della produzione del pittore cremonese¹¹⁴.

¹¹⁴ Tanzi 2010, pp. 38-51.

Capitolo III.

Gioinezza di Altobello Melone (1508-1517).

Da un punto di vista delle informazioni desumibili a partire dalle fonti di natura documentaria, scarsissimi sono gli appigli certi che possiamo ricavare circa la vita e le opere di Altobello Melone. Figlio di un tal «Maistro March-Antonio»¹ - che dunque, verosimilmente, visto lo specifico appellativo, dovette esercitare anch'esso la professione di pittore e, probabilmente, quantomeno istruire il figlio circa i rudimenti del mestiere - Altobello dev'essere nato a Cremona intorno al 1490-91, come si intuisce da un altro documento d'archivio, questo relativo alla stipula di un contratto societario tra Altobello e il più anziano Boccaccio Boccaccino², vergato a Cremona il cinque novembre del 1513, all'interno del quale Altobello era definito «*maior etatis annorum viginti duorum*»³. Questi gli unici dati, inerenti i primissimi anni della vita del Melone, che possiamo ricavare dai documenti pervenutici. Quanto al resto, dobbiamo trarlo a partire dal cospicuo numero di opere che gli sono state attribuite; di firmati, oltreché documentati, risultano infatti soltanto gli affreschi realizzati tra il 1517 e il 1518 per la navata centrale della Cattedrale di Cremona. Come abbiamo già visto nel capitolo precedente, quasi tutta la critica è concorde nel vedere la *Madonna col Bambino e San Giovannino* dell'Accademia Carrara di Bergamo (Fig. 83) quale primissima prova certamente ascrivibile alla mano del pittore cremonese; opinione che condivido *in toto*, dal momento che, corretta l'indicazione di Valerio Guazzoni, ritengo la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Collezione Johnson di Philadelphia (inv. n. 151) non tanto una primizia del Melone, come ipotizzava Zeri⁴, bensì un'opera di Lorenzo de

¹ Così si legge nell'atto di allogazione degli affreschi realizzati da Altobello per la Cattedrale di Cremona e raffiguranti la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti*, redatto l'11 dicembre del 1516 e pubblicato dal Sacchi tre secoli dopo. Vedasi al riguardo Sacchi 1872, p. 182.

² Revocato solo quattro giorni dopo la sua firma e poi stipulato nuovamente, su basi più favorevoli ad Altobello. Vedasi al riguardo Mischiati 1991, pp. 131-132.

³ *Ivi*, p. 129.

⁴ B. Sweeny, in *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings* 1966, p. 54, n. 151

Becis⁵, rendendo così a tutti gli effetti la *Madonna* della Carrara il dipinto a partire dal quale muovere i primi passi per provare a comprendere l'annosa questione della formazione e degli orientamenti stilistici del giovane Altobello. Proprio il periodo iniziale della sua attività, infatti, ha generato non poche difficoltà agli studiosi che si sono approcciati allo studio delle opere del cremonese. In particolare, il presunto rapporto di discepolato con il Romanino, di cui fornisce menzione il Michiel all'interno della *Notizia*, mal si accorda con quelle che sono le prime prove certamente attribuibili al pittore. La *Madonna* della Carrara, ad esempio, non presenta sostanziali punti di contatto con la coeva produzione del bresciano⁶. È un'opera che, invece, ben si inserisce all'interno di quel clima figurativo vasto e composito che contrassegnava la Cremona di inizio Cinquecento, fortemente stimolata dalla coeva pittura ferrarese, dalle sperimentazioni prospettiche visibili nella vicina Milano, e, soprattutto, dai fatti figurativi di Venezia; laddove bisogna intendere Venezia non solo come la città di Bellini e Giorgione, ma anche del Dürer e di quel 'misterioso' - in quanto ancora poco studiato - manipolo di pittori che si inseriscono lungo la scia del genio di Norimberga. Alla cerchia di questi cosiddetti 'tedeschizzanti' apparteneva un pittore strettamente legato a Cremona: Marco Marziale. Trasferitosi nella città lombarda intorno al 1500, lavorò principalmente per la famiglia Raimondi, licenziando una serie di opere⁷ stilisticamente divise tra la solida tradizione della pala d'altare d'impronta belliniana e certe accresciute secchezze tutte grafiche, sia di contorni che di lumi, che rivelano una precoce assimilazione del linguaggio düreriano. Appartenente a questo *milieu* culturale che possiamo definire tedesco-veneziano è anche Bartolomeo Veneto, che nella

⁵ Vedasi al riguardo V. Guazzoni, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento* 2003, p. 75.

⁶ Anche se, in realtà, un legame tra i due pittori si potrebbe ravvisare già a quest'altezza cronologica, come si chiarirà più avanti.

⁷ Prima fra tutte, la *Circoncisione* che campeggiava sull'altar maggiore della chiesa di San Silvestro, databile, appunto, al 1500 e oggi custodita presso la National Gallery di Londra. Sempre per il Raimondi realizza, nel 1504, una *Madonna col Bambino e donatore*, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, e, nel 1507, una *Cena in Emmaus*, attualmente a Berlino. Al 1507, inoltre, risale anche un altro dipinto; questo, però, non commissionatogli da Tommaso Raimondi, bensì da Nicolò Magio: la *Madonna col Bambino e Santi*, che, originariamente all'interno della chiesa cremonese di San Gallo, si trova oggi presso la National Gallery di Londra.

Madonna col Bambino già Donà delle Rose, realizzata nel 1502, si firma «mezo venizian e mezo cremonexe». Non dobbiamo, poi, dimenticare l'attività di un altro veneziano precocemente attratto dalle novità ponentine. Trattasi di Benedetto Diana, la cui *Assunzione della Vergine*, realizzata, intorno al 1500⁸, per il santuario di Santa Maria della Croce a Crema, mostra un linguaggio strettamente legato a quello di un'altra fondamentale personalità appartenente a quel circolo filo-nordico: Jacopo de' Barbari. Infine, va necessariamente menzionata l'attività di Boccaccio Boccaccino. È, infatti, a lui che spetta in maggior misura - e non al Marziale, come supposto da Ferdinando Bologna⁹ - il merito di aver portato a Cremona tutta una serie di elementi desunti dal linguaggio düreriano¹⁰, oltreché di Giorgione.

Ora, stabilito quale fosse il sostrato figurativo - o, quantomeno, una parte di esso - visibile nella Cremona di inizio Cinquecento, il punto del discorso risiede tutto nel capire se la *Madonna* della Carrara sia o meno il frutto di un viaggio di aggiornamento in Laguna, volto ad uno studio diretto, *in loco*, di quelle specifiche tendenze tedesco-veneziane che già costituivano una certa parte degli orientamenti della cultura figurativa locale. Purtroppo, ritengo che l'opera conservata a Bergamo non presenti elementi sufficienti a dirimere tale intricata questione. L'impostazione del dipinto è ancora strettamente quattrocentesca e si ispira, sì, a una serie di modelli lagunari, principalmente di ambito belliniano e cimesco¹¹, i quali, però, avevano già trovato una certa eco anche all'interno del panorama artistico cremonese. Numerose *Madonne col*

⁸ Marubbi 1986, p. 32.

⁹ Bologna 1955, p. 240.

¹⁰ All'altezza del secondo viaggio lagunare del maestro tedesco. Dal momento che il Marziale si è trasferito a Cremona nel 1500, infatti, il suo linguaggio - almeno per quanto riguarda le primissime opere realizzate nella città lombarda - risulta aggiornato solo sul Dürer del primo viaggio veneziano e delle incisioni coeve. Come suggerito dal Tanzi (1982, p. 50), però, la *Madonna col Bambino e Santi* eseguita nel 1507 per Nicolò Magio mostra un diverso grado di familiarità con il lessico düreriano, rispetto a quanto già visto precedentemente, per cui lo studioso ha ipotizzato una connessione anche con le opere eseguite dal norimberghese durante la seconda sosta lagunare.

¹¹ E a Cima rimandano anche la fodera gialla del manto della Vergine e il velo, che si ripiega sopra la spalla sinistra, secondo una tipologia particolarmente cara al pittore di Conegliano, visibile soprattutto nelle opere successive all'inizio del XVI secolo. È però vero che la suddetta tipologia di velo si ritrova anche in alcune prove di Giovanni Bellini o del Marziale.

Bambino di Boccaccio Boccaccino¹² mostrano, infatti, un analogo utilizzo dello spazio, nonché una pressoché identica posa, e lo stesso dicasi per un nutrito numero di esemplari di medesimo soggetto realizzati da Bartolomeo Veneto¹³, alcuni dei quali, in base a quanto detto poc'anzi, possiamo verosimilmente ipotizzare fossero visibili non soltanto a Venezia, ma anche a Cremona. Una stretta affinità con i modi di Bartolomeo Veneto è, inoltre, riscontrabile anche nel trattamento del paesaggio, che mostra, come nelle opere dell'allievo di Gentile Bellini, una scarsa predisposizione verso la pittura tonale di Giorgione¹⁴, oltre che un interesse minutamente descrittivo e un'affabile *verve* narrativa, testimoniata dalle due figurine in colloquio, non ancora immerse nel paesaggio, bensì solo inserite al suo interno, per le quali è possibile avanzare un collegamento anche con la produzione di Cima da Conegliano. Cosa dire di quel «linearismo netto e tagliente»¹⁵, di quell' «arricciarsi e incresparsi»¹⁶ delle pieghe, segnalati dallo Zeri e dai suoi colleghi come cifre tipicamente düreriane? Sono frutto di una visione diretta delle xilografie del norimberghese¹⁷, o della *Festa del Rosario*, commissionatagli per la chiesa di San Bartolomeo di Rialto? Oppure sono il portato di quanto di düreriano traspariva dalle opere cremonesi del Marziale, di Bartolomeo Veneto e del Boccaccino? Allo stato attuale degli studi, non credo sia possibile fornire una risposta univoca e definitiva a tale quesito. Checché se ne sia detto, ritengo infatti che gli elementi düreriani riscontrabili nel quadro di Altobello - che, si badi, sono

¹² Come quella oggi conservata al Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 84), databile tra il 1500 e il 1505 circa.

¹³ Si pensi, ad esempio, alla *Madonna col Bambino* conservata presso il Musée du Petit Palais di Avignone (Fig. 85). Si veda al riguardo Pagnotta 1997, p. 154.

¹⁴ Un'eco della quale potrebbe, in realtà, ravvisarsi nel dettaglio dell'alberello spruzzato di luce, che però non necessita di un contatto diretto con le opere di Giorgione per essere spiegato. Questo particolare trattamento luministico, infatti, è tipico di molti pittori precocemente entrati in contatto con le opere del maestro di Castelfranco, dai ferraresi Garofalo e Dosso, al lombardo Giovanni Agostino da Lodi, solo per portare qualche esempio; per non parlare dei fiamminghi, che, in anticipo su Giorgione, anche se con modalità stilistiche differenti, già erano soliti usare queste particolari spruzzature di luce per definire le fronde degli alberi.

¹⁵ Zeri 1953, p. 41.

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ Probabilmente reperibili con maggior facilità a Venezia che non a Cremona.

innegabilmente presenti - siano però troppo superficiali per testimoniare con assoluta certezza una visione diretta delle opere del maestro di Norimberga. Il dettaglio più marcatamente düreriano, a mio parere, è quella piccola cediglia, quell'occhiello uncinato che si dispone, nel velo, poco sopra i capelli della Vergine, sulla destra del riguardante; forse, unica vera prova di un contatto diretto, già a quest'altezza cronologica, con la grafica del norimberghese - o comunque, più in generale, con le incisioni nordiche. E su questo, per il momento, non si insista più. Quanto al resto delle componenti formali visibili all'interno del dipinto, la levigatezza e la «regolarità»¹⁸ dei volti della Madonna e del Bambino sono memori di certi esempi boccaccineschi, così come il particolare trattamento della tenda di broccato, mentre richiami alla cultura lombarda, principalmente milanese¹⁹, sono riscontrabili nelle teste ricciute dei due cugini e nell'adozione di una duplice fonte luminosa, nonché in una certa cubatura del corpo del Bambin Gesù e nell'iconografia della Madonna *lactans*, maggiormente diffusa in Lombardia che non in Veneto²⁰. Infine, vorrei soffermarmi su un ultimo aspetto di tale dipinto. C'è infatti un dettaglio che, per quanto piccolo, a mio modo di vedere costituirebbe una più che plausibile testimonianza in favore della realizzazione lagunare - o, comunque, a seguito di un viaggio in Laguna - della suddetta opera. Mi riferisco al registro cromatico adottato dal Melone. Secondo consuetudine, infatti, la tunica della Vergine presenta una colorazione rossa, mentre il manto è di un azzurro

¹⁸ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 86.

¹⁹ Laddove per milanese bisogna intendere prevalentemente un riferimento alle opere di Zenale e Bramantino. In particolare, il dipinto oggi a Bergamo non mi pare troppo distante - specialmente in quella trasognata mestizia che caratterizza il San Giovannino della tavola di Altobello - dalla *Madonna col Bambino e due angeli* realizzata da Zenale tra il 1500 e il 1502 e oggi alla Pinacoteca di Brera. Ritengo, poi, altamente suggestiva l'ipotesi, avanzata da Tanzi (1991, p. 13), che sia proprio il Boccaccino ad introdurre a Cremona - nonché a Ferrara - le novità prospettiche della cultura figurativa milanese. Infine, va considerato che anche un pittore quale Giovanni Agostino da Lodi potrebbe aver funto da tramite, per Altobello, verso un certo interesse di marca bramantiniana; sempre qualora - come, però, io credo - il Melone abbia effettivamente soggiornato a Venezia.

²⁰ Si pensi alle numerose versioni di tale tema iconografico eseguite dal Foppa o dal Bergognone, solo per citare due personalità di prim'ordine all'interno del panorama figurativo lombardo a cavallo fra Quattro e Cinquecento.

scuri, turchino²¹. In Altobello, invece, la tunica appare verde - un verde visibilmente abraso, ma che doveva originariamente essere particolarmente intenso - mentre il manto è rosso, così come si vede, a quest'altezza cronologica, solo in alcune opere di Giorgione²², quali la *Madonna col Bambino* dell'Ermitage (Fig. 86) o la Pala di Castelfranco (Fig. 87). Non credo che tale scelta di Altobello possa o debba essere considerata casuale, dal momento che costituisce un vistoso scollamento rispetto alla tradizione²³. Trovo invece più calzante considerarla alla stregua di una programmatica ripresa giorgionesca, una sorta di indizio della sua visione di alcune opere del maestro di Castelfranco; o, comunque, se non proprio di Giorgione - anche se non trovo plausibili motivazioni per le quali escluderlo - almeno di pittori gravitanti nella sua orbita. A riprova di ciò, si può infatti osservare che la medesima scelta di colori si ritrova in tutta una serie di opere strettamente dipendenti da prototipi giorgioneschi, quali, ad esempio, la *Madonna col Bambino* già Cook (Fig. 88), il cui artefice è ancora da individuare²⁴, e la *Madonna col Bambino* del Louvre (Fig. 89), realizzata dal Romanino intorno al 1507. Ciò costituirebbe altresì un primo segnale della sostanziale comunanza di interessi tra i giovani Altobello e Romanino, entrambi attratti, anche se ciascuno a suo modo, dalle novità messe in campo a Venezia da Giorgione e Dürer.

²¹ E così, infatti, li ritroviamo nella quasi totalità delle raffigurazioni della Vergine realizzate, in Veneto e in Lombardia, entro la fine del Quattrocento e i primissimi anni del Cinquecento.

²² O, comunque, di pittori che guardano con attenzione alle prove del maestro di Castelfranco, come si vedrà a breve.

²³ Scollamento che, con ogni probabilità, in Giorgione deriva dalla conoscenza diretta di certe opere pittoriche transalpine, fiamminghe e tedesche.

²⁴ Conservata in una collezione privata bergamasca, è probabilmente opera di un pittore lombardo. Per un certo periodo di tempo, però, ha portato un'attribuzione allo stesso maestro di Castelfranco, datagli da Testori (1963, pp. 45-49) e riconfermata successivamente da altri studiosi. Non è dello stesso parere la Anderson (1996, p. 322), così come tutta la critica successiva, che ha definitivamente espunto il dipinto dal catalogo di Giorgione.

Laddove, però, il bresciano risulta ben aggiornato anche sul *ductus* giorgionesco²⁵, il più attardato e ancora pienamente quattrocentesco Altobello non fa altro che prendere in prestito un semplice - seppur significativo, vista la già indicata estraneità sostanziale di tale scelta di colori rispetto alla prassi consuetudinaria - dettaglio iconografico. Comunque sia, una datazione sul 1508, come proposta dal Tanzi²⁶, risulta consona alle caratteristiche formali qualificanti il dipinto di Altobello, il quale mostra una debito non indifferente anche nei confronti della *Madonna col Bambino e Santi* dipinta dal Marziale, nel 1507, per Nicolò Magio e visibile, all'epoca²⁷, sull'altar maggiore della chiesa cremonese di San Gallo (Fig. 90).

Nonostante il dipinto oggi a Bergamo non ci parli esplicitamente²⁸ in favore di un soggiorno veneziano del pittore - collocabile, come suggerito dal Ballarin, entro il 1510²⁹ - ritengo altresì che questa sia l'ipotesi più piana. Tale soggiorno veneziano, infatti, oltre a costituire una sorta di tappa obbligata per un artista che, come Altobello, era cresciuto all'ombra di quello specifico clima figurativo che contrassegnava la Cremona di inizio Cinquecento, darebbe altresì agevolmente ragione proprio di un primo contatto non solo con le opere di Giorgione e Dürer, ma anche con il Romanino

²⁵ Bisogna però precisare che lo stato conservativo del dipinto oggi al Louvre non è ottimale e che probabilmente, come già rilevato dal Frangi (F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, p. 88), *ab origine* la condotta pittorica fosse leggermente meno giorgionesca, «più analitica e pungente», come si vede nel *Narciso* di Francoforte, databile al 1507 circa e realizzato, anch'esso, durante il soggiorno lagunare del Romanino. Siamo però molto lontani da quelle secchezze grafiche, da quel nitore dei volumi, ben più arcaici e meno venezianeggianti, nel senso giorgionesco del termine, che si riscontrano nel dipinto del Melone. È però vero che la fisiognomica della Vergine bergamasca non è troppo dissimile da quella del *Narciso*, soprattutto in un certa «asimmetria che smuove il tre quarti del volto» (Frangi 1988, p. 390), per cui si potrebbe anche ipotizzare una visione diretta di quest'opera da parte del giovane Altobello; o, quantomeno, un'ideazione basata a partire da prototipi consimili, di ambito germanico, probabilmente da individuare nel volto della Madonna dipinta da Dürer nella *Festa del Rosario*.

²⁶ Tanzi 1982, p. 50.

²⁷ Oggi, infatti, l'opera si trova presso la National Gallery di Londra.

²⁸ Dettaglio giorgionesco di tunica e manto a parte.

²⁹ Ballarin 1970-71, p. 12.

stesso³⁰, il cui influsso sulla produzione del Melone si farà, col tempo, sempre più manifesto. A testimonianza dell'attendibilità della suddetta ipotesi ci viene, poi, incontro il secondo dipinto certamente attribuibile al Melone: l'*Adorazione del Bambino ex Böhler* (Fig. 91). Segnalata per la prima volta da Marco Tanzi³¹, l'opera si trova oggi in deposito presso il Kunsthaus di Zurigo ed è collocabile cronologicamente poco dopo la *Madonna* della Carrara; sempre entro lo scadere del primo decennio del secolo. Circa la paternità di Altobello, ritengo non possa esserci dubbio alcuno. Basti confrontare il volto della Vergine con quello della *Madonna* di Bergamo affinché diventi subito lampante la consentaneità di mano dei due dipinti. Il gruppo sacro è inserito all'interno di un ampio paesaggio³², scandito, sulla destra, da una roccia aperta, affiancata da un alberello, e sulla sinistra da una profonda veduta di paese, secondo una tipologia particolarmente diffusa in ambito veneto³³ e assai cara a Cima da Conegliano, come si può vedere in svariate variazioni sul tema del *San Girolamo nel deserto*³⁴, oppure nella *Natività* dei Carmini (Fig. 93), solo per citare opere effettivamente presenti in territorio veneto all'epoca del possibile soggiorno lagunare del Melone. Nella tecnica pittorica, però, Altobello pare maggiormente aggiornato sulle novità giorgionesche. Il segno, che rimane sempre, in qualche misura, secco e tagliente, si è però addolcito, gli accordi cromatici si sono fatti più fusi e tonali e anche il paesaggio è immerso in una luminosità

³⁰ Sicuramente presente a Venezia in un periodo che va all'incirca dal 1506-07 al 1508. Vedasi al riguardo F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, pp. 17-18; 88.

³¹ Tanzi 1982, pp. 51-52.

³² Che, originariamente, doveva essere ancora più ampio. Il dipinto, infatti, è stato evidentemente resecato su tutti e quattro i lati. È dunque possibile che nella parte alta della tavola fosse rappresentato il dettaglio dell'angelo annunciante ai pastori la nascita di Cristo. Quest'ultimo, infatti, visto il gesto che contraddistingue la figura in piedi, che solleva la mano per farsi ombra e così vedere al di sopra della propria testa, doveva verosimilmente esserci. Lo si ritrova, ad esempio, nell'*Adorazione dei pastori* di Capodimonte, opera del Boccaccino, un pittore i cui legami con Altobello sono già stati ampiamente sciorinati dalla critica.

³³ Si pensi, ad esempio, al *San Francesco riceve le stigmate* dipinto da Giovanni Bellini intorno al 1480, oggi alla Frick Collection di New York, ma anche alla *Natività* Allendale di Giorgione, che, a mio modo di vedere, costituisce il precedente più diretto per la tavola di Altobello oggi a Zurigo.

³⁴ Ad esempio quelle oggi alla National Gallery di Washington e di Londra (Fig. 92), la prima databile intorno al 1503, la seconda sul 1507-08.

diffusa e maggiormente atmosferica. Quest'ultimo, tra l'altro, mi sembra anche, in qualche misura, memore di certe vedute di paese rappresentate dal Patinir, dal Memling e da altri pittori fiamminghi, le opere di alcuni dei quali, come testimoniato a più riprese dal Michiel, erano in certo numero visibili a Venezia. Ritengo, però, che il principale modello adottato dal Melone sia da individuare proprio in un dipinto di Giorgione: la *Natività* Allendale (Fig. 94), di cui il pittore cremonese fornisce una traduzione, si potrebbe dire, ancora quattrocentesca, non perfettamente aggiornata sul preciso punto di stile del maestro di Castelfranco. L'utilizzo di tale dipinto quale prototipo spiegherebbe, intanto, quel timido - anche se nettamente più marcato rispetto alla *Madonna* di Bergamo - aggiornamento stilistico in chiave giorgionesca di cui sopra, ma anche alcuni richiami iconografici, abbastanza precisi, che si riscontrano fra i due dipinti. Si pensi, ad esempio, alla grotta sulla destra, in penombra, con il bue e l'asino al suo interno, oppure all'idea di utilizzare una balla di fieno come cuscino sopra cui adagiare il corpo di Cristo bambino³⁵. Inoltre, lo stesso paesaggio risulta piuttosto simile, dal momento che, digradante in maniera alquanto sfumata sulle montagnole del fondo, è anch'esso incorniciato da due alberelli e lambito da uno specchio d'acqua. Quanto alla fisionomica dei personaggi, il San Bernardino e il San Francesco mostrano un accento maggiormente caricaturale, in senso ponentino, che, a partire da questo momento, troveremo con sempre accresciuta ricorrenza all'interno della produzione del Melone, mentre il tipo del San Girolamo rimanda ad esempi veneziani più o meno coevi, sul belliniano. Infine, ritengo particolarmente suggestiva la proposta avanzata da Frangi³⁶ di vedere, nella disposizione spaziale a semicerchio del gruppo attorno a Cristo, un rimando a impostazioni centro-italiane, fortemente peruginesche. Queste erano mediate, in Valpadana, principalmente per il tramite di Francesco Francia e di Lorenzo Costa, che reagirono prontamente alla pala realizzata e inviata dal Perugino, tra il 1497 e il 1499,

³⁵ Anche se, effettivamente, nel dipinto di Giorgione il Bambino non è appoggiato direttamente sul fieno, bensì su un lenzuolo, una parte del quale, tra l'altro, risulta steso sopra un lembo del manto della Vergine. Un dettaglio pressoché analogo si ritrova, però, anche nella tavola del Melone; ma qui è la balla di fieno a risultare adagiata sul lembo della veste della Vergine.

³⁶ F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 252.

per la chiesa bolognese di San Giovanni in Monte³⁷. Bisogna, inoltre, tenere in considerazione che analogo lavoro di mediazione circa quelle che potremmo definire tendenze classicistiche o, ancor meglio, proto-classicistiche di marca umbro-toscana è stato svolto, a Cremona³⁸, *in primis* da Boccaccio Boccaccino. Infine, partecipe di quelle stesse inclinazioni era anche un pittore come il Garofalo, che, già strettamente legato al Boccaccino, nel 1508 - e dunque, verosimilmente, in contemporanea con Altobello - era presente a Venezia³⁹, dove, a detta di Vasari, strinse, tra l'altro, un forte legame di amicizia proprio con il pittore originario di Castelfranco⁴⁰.

Conclusosi il soggiorno veneziano⁴¹, durante il quale, con ogni probabilità, Altobello è dunque entrato in contatto il Romanino, il pittore cremonese dovette raggiungere il novello amico⁴² nella di lui città natale: Brescia, dove rimase verosimilmente fino al 1513, quando, in novembre, è documentato a Cremona per la stipula del summenzionato contratto con Boccaccio Boccaccino. Punto fermo - nonché, probabilmente, di avvio - dell'attività bresciana del Nostro è sicuramente il *Compianto su Cristo morto*, oggi conservato presso i depositi della Pinacoteca di Brera. Ritengo infatti che i *Due Santi*

³⁷ E si è anche supposto che il Perugino a Bologna vi si fosse proprio recato, visto il suo coinvolgimento, assieme allo stesso Costa e ad Amico Aspertini, nella decorazione di un libro miniato per il senatore bolognese Bonaparte Ghisleri. Vedasi al riguardo Tosetti Grandi 1981, pp. 37-40.

³⁸ Dove, tra l'altro, era giunta, nel 1494, proprio un'opera del Perugino: la Pala Roncadelli, che, commissionata per la chiesa di Sant'Agostino, è tutt'ora visibile *in loco*.

³⁹ E nella città marciara, dove il pittore umbro dovrebbe essersi recato nel 1494 e nel 1495, era altresì visibile almeno un'opera del Perugino stesso: la tavola raffigurante *I miracoli della Croce* per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, purtroppo oggi perduta. Chissà, dunque, che la disposizione spaziale delle figure visibili in alcune opere di artisti lagunari, come, ad esempio, la stessa *Natività* Allendale, non sia in certo qual modo un riflesso di moduli perugineschi, o comunque centro-italiani. A tal proposito, già il Longhi (1946, p. 20) aveva rilevato un legame tra l'impostazione spaziale di un altro dipinto del Giorgione, la pala di Castelfranco, e opere del Francia e di Costa.

⁴⁰ Vasari 1568, III/2, p. 552.

⁴¹ Nell'immediato seguito del quale non sappiamo se il pittore rientrò, anche se solo per un breve periodo, nella natia Cremona. Questa, però, pare l'ipotesi più plausibile.

⁴² Che, attivo tra il 1508 e il 1509 per la decorazione del palazzo di Niccolò Orsini da Pitigliano a Ghedi, nel 1510 doveva già essere rientrato a Brescia, per la cui chiesa di San Lorenzo licenziava, in dicembre, il *Compianto su Cristo morto* oggi alle Gallerie dell'Accademia, una fra le poche opere firmate e datate dal pittore.

(Figg. 95-96) già Finarte - attribuiti da Frangi⁴³ al pennello del Melone e da lui posti cronologicamente poco prima del *Compianto* braidense, in apertura di quella fase di avvicinamento ai modi del Romanino, collocabile proprio a Brescia a partire dall'inizio del secondo decennio del Cinquecento - non vadano più considerati come autografi del pittore. Le due tavole facevano parte di un più ampio complesso, cui figurava come scompartimento centrale una *Madonna col Bambino in trono* (Fig. 97), scovata da Agosti⁴⁴ nella collezione Demotte di Parigi e di cui oggi, come per le altre due tavole, non si conosce l'ubicazione. I caratteri civerchieschi già riscontrati dal Frangi sono certamente ravvisabili e bastano a considerare queste tavole come un problema attributivo di ambito bresciano. Trovo, però, che la componente maggiormente manifesta sia di ascendenza ancor più direttamente foppesca. Il *San Giovanni Battista* segue il tipo iconografico messo a punto dal Foppa per il polittico di Savona, realizzato nel 1490 su commissione del cardinal Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II, e poi utilizzato, anche se con alcune varianti, in altre occasioni durante gli ultimi anni della sua carriera. Caratteristiche foppesche sono altresì riscontrabili anche nel gruppo centrale della *Madonna col Bambino*, che, nella posa e nel particolare trattamento delle parti dorate, in rilievo, richiama certe opere eseguite dal bresciano, o comunque da personalità gravitanti attorno a lui. Più recenti riproduzioni fotografiche potrebbero aiutare a dirimere la questione in tal senso. Comunque sia, questi elementi, uniti alla presenza del motivo decorativo a *rotae*, anch'esso decisamente arcaico, e a quello più 'internazionale' degli uccelli ai piedi del trono, farebbero propendere per un pittore diverso da Altobello, appartenente ad una generazione precedente. Potrebbe trattarsi di un artista bresciano, forse al seguito del Foppa durante le sue peregrinazioni liguri, specialmente quelle degli anni 1485-90. Torniamo ora al *Compianto* braidense (Fig. 98). Segnalato per la prima volta da Longhi, che lo attribuì fin da subito al pennello del Melone⁴⁵, si deve a Luigi Grassi il merito di aver collegato per primo il dipinto di Altobello alla tavola di analogo soggetto realizzata dal Romanino, nel dicembre del

⁴³ Frangi 1988, pp. 393-394.

⁴⁴ G. Agosti, in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 68 n. 71.

⁴⁵ Longhi 1917, p. 106.

1510, per la cappella del Crocifisso o della Passione della chiesa bresciana di San Lorenzo (Fig. 99). Il Grassi, però, riteneva che il dipinto del Melone non fosse un riflesso *diretto* del *Compianto* romaniniano oggi alle Gallerie dell'Accademia⁴⁶; opinione che, invece, è stata ribaltata dalla critica successiva e che ha trovato ulteriore smentita grazie ad un ritrovamento di Giovanni Agosti. Lo studioso lombardo, infatti, a partire da un passo della guida dell'Averoldo e da un disegno conservato all'interno di un manoscritto cinquecentesco⁴⁷ ha avanzato l'ipotesi che il *Compianto* del cremonese fosse la pala visibile sull'altare della cappella del Santissimo Sacramento in San Lorenzo; la stessa chiesa per la quale il Romanino aveva dipinto la tavola oggi a Venezia. Si chiarirebbe così, definitivamente, il rapporto derivativo che lega il dipinto di Altobello a quello del Romanino, dal quale il cremonese assimila certe note di pittura giorgionesca, non ancora declinate a questo livello qualitativo nelle prove precedenti, nonché un accentuato rigore prospettico, di ascendenza bramantiniana. Le due opere, però, nonostante le evidenti affinità stilistiche e compositive, non sono perfettamente sovrapponibili. Il gruppo centrale, raffigurante Cristo e la Vergine, è, nella fisiognomica e nel rapporto spaziale che lega le due figure, direttamente ripreso dall'opera romaniniana, così come il dettaglio di una delle Marie, che si avvinghia al braccio del Redentore. Entrambi questi particolari, però, a loro volta denunciano un palese rapporto derivativo con analoghi dettagli visibili nel *Compianto* realizzato dallo Zenale per la cappella del Santissimo Sacramento della chiesa bresciana di San Giovanni Evangelista (Fig. 100). I legami fra questo dipinto e la tavola del Romanino sono stati ampiamente esibiti, mentre sorte affine non è toccata al *Compianto* oggi a Brera, visto per lo più in un dialogo quasi esclusivo con l'opera del pittore bresciano⁴⁸. La tavola del Melone mostra però, in alcuni dettagli, analogie ancor più stringenti con il dipinto di Zenale piuttosto che con quello del Romanino, uno dei cui principali meriti è, a mio parere, proprio quello di portare Altobello a meditare altresì sull'opera che aveva funto da

⁴⁶ Grassi 1950, pp. 146-147.

⁴⁷ Il *Registro della Scuola della Santissimo Sacramento in San Lorenzo*.

⁴⁸ Una primissima analisi delle consentaneità tra il dipinto di Altobello e quello dello Zenale si trova, però, già in Ballarin 1970-71, pp. 13-14.

precedente per il *Compianto* del di lui poco più anziano collega. Dal dipinto del trevigliese deriva, ad esempio, la figura inturbantata di Giuseppe d'Arimatea, posizionato all'estrema destra, in prossimità di una quinta rocciosa, e con in mano i chiodi utilizzati per mettere Cristo in croce⁴⁹; la già menzionata pia donna avvinghiata al braccio di Cristo presenta una cuffia pressoché analoga a quella della sua omologa in San Giovanni Evangelista e anche la Maddalena pare più vicina a quella dipinta da Zenale, nonché a quella visibile nel *Compianto* commissionato al Foppa da Renato Trivulzio⁵⁰ (Fig. 101) e nell'opera di analogo soggetto eseguita da Vincenzo Civerchio per la chiesa bresciana di Sant'Alessandro (Fig. 102), che condividono con la Maddalena di Altobello una quasi identica posa. L'intonazione espressiva delle figure, inoltre, trova anch'essa maggiori consonanze con il *Compianto* zenaliano, nonché proprio con certe prove del Bramantino, cui rimanderebbe anche il San Giovanni Evangelista, che si asciuga le lacrime con la mano destra chiusa a pugno e avvolta all'interno del manto, alla stregua del suo gemello⁵¹ nella *Crocifissione* del Suardi oggi a Brera (Fig. 103) o della pia donna⁵², forse Maria di Cleofa, nel *Compianto su Cristo morto* dipinto per la chiesa di Sant'Angelo a Milano (Fig. 104). Come sapientemente sottolineato da Stefania Buganza, le caratteristiche bramantiniane visibili nel *Compianto* del Romanino non derivano da un contatto diretto con la pittura del Suardi, bensì con quella di Zenale, che a partire dagli inizi del primo decennio del Cinquecento mostra una notevole assimilazione delle novità prospettiche messe in campo dal Bramantino. Il *Compianto* del Melone, invece, pare leggermente più aggiornato sulla produzione del

⁴⁹ Da un punto di vista della fisiognomica, però, il Giuseppe d'Arimatea dipinto da Altobello richiama ancor più da vicino certi tipi visibili nelle opere di Giovanni Agostino da Lodi, oppure del Bramantino. Si pensi, ad esempio, alla figura all'estrema sinistra nell'arazzo, realizzato per Giangiacomo Trivulzio, raffigurante il mese di *Dicembre*, per il quale, tra l'altro, si è anche ipotizzato che l'artefice del cartone non fosse il Bramantino, bensì proprio Giovanni Agostino da Lodi. Vedasi al riguardo M. Natale, E. Rossetti, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* 2014, p. 181.

⁵⁰ Realizzato nel 1498 per la chiesa milanese di San Pietro in Gessate, il dipinto, passato poi al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, è andato distrutto durante la seconda guerra mondiale.

⁵¹ Sull'identificazione di questa figura come San Giovanni Evangelista vedasi al riguardo G. Agosti e J. Stoppa, in *Bramantino a Milano* 2012, pp. 146-147.

⁵² Sempre che non si tratti, anche in questo caso, di San Giovanni Evangelista.

pittore originario «de Pergamo»⁵³, probabilmente perché, essendo più tardo di qualche anno rispetto al dipinto del Romanino⁵⁴, è suggestionato non solo dal suo *Compianto* oggi a Venezia, ma anche dalle opere eseguite dal bresciano tra il 1511 e il 1512⁵⁵, nelle quali si vede un'adesione ancor più diretta al linguaggio bramantiniano; adesione spiegabile, come ipotizzato dalla stessa Buganza, con un viaggio del Romanino a Milano, collocabile entro l'estate del 1511⁵⁶. Sarebbe dunque lecito, per non dire doveroso, quantomeno chiedersi se a Milano il Romanino non vi si sia recato assieme ad Altobello. L'intelligenza bramantiniana che si riscontra nel dipinto del Melone a Brera, così come, ad un livello quasi ancor più elevato, nella *Pietà* (Fig. 105) ad affresco realizzata, a mio parere, proprio da Altobello sulla parete di una casa in contrada del Carmine e dal 1919 visibile nella chiesa di San Francesco⁵⁷, potrebbe, infatti, dare ragione di un contatto diretto con l'arte del Suardi e non solo di una mediazione per il tramite del Romanino e di Zenale⁵⁸. Specialmente quest'ultima opera, con quel dettaglio della bocca semi-aperta del Cristo, che, vista leggermente di sottinsù, lascia intravedere i denti, e la capigliatura riccia, che scende in boccoli cesellati dalla luce, si porrebbe in stretto contatto con certe opere del Bramantino quali il *Compianto* (Fig. 106) un tempo visibile sulla lunetta del portale d'accesso alla chiesa milanese del Santo Sepolcro, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana, o il *Noli me tangere* (Fig. 107)

⁵³ R. Cara, in *Bramantino a Milano 2012*, p. 299, docc. 1 e 2.

⁵⁴ L'opera di Altobello, infatti, è databile intorno al 1512; forse ancora sul finire dell'anno precedente.

⁵⁵ La *Madonna col Bambino e Santi* oggi in San Giovanni Evangelista, ma proveniente dall'oratorio femminile di San Rocco; il polittico per la chiesa di San Cristo e la *Madonna col Bambino, Santi e donatori* affrescata nella chiesa di San Pietro a Tavernola Bergamasca.

⁵⁶ E a suggerire che il Romanino a Milano ci sia stato è il fatto che nella sua polizza d'estimo del 1517 il pittore vanta un credito di cinquanta ducati con il capitano di giustizia della città meneghina. Vedasi al riguardo S. Buganza, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano 2006*, pp. 76-77.

⁵⁷ G. Panazza, in *Mostra di Girolamo Romanino 1965*, p. 153.

⁵⁸ Quest'ultimo, tra l'altro, a Brescia non aveva lasciato solo il *Compianto* in San Giovanni Evangelista, bensì una serie di affreschi, purtroppo perduti, per la cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco. Circa quest'ultimi vedasi S. Buganza, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano 2006*, pp. 71-75.

realizzato nella stessa città per la chiesa di Santa Maria del Giardino, attualmente visibile presso la Pinacoteca del Castello Sforzesco. Inoltre, anche l'orchestrazione luminosa, con quelle violente e grafiche schiarite che quasi sbiancano i manti, rimanda alla produzione bramantiniana del primo decennio del Cinquecento. Produzione che trova, però, in opere del Romanino quali la pala oggi in San Giovanni Evangelista (Fig. 108) o la *Madonna col Bambino in trono, Santi e donatori* affrescata a Tavernola Bergamasca (Fig. 109), alcuni dei riflessi qualitativamente più elevati di tutto il coevo panorama pittorico lombardo e che dunque potrebbero dover essere considerate come le prove che stanno alla base della realizzazione dell'affresco del Melone⁵⁹. Comunque sia, che nella *Pietà* oggi in San Francesco si tratti appunto di Altobello - e non del Romanino, come indicato, invece, in tempi più recenti dal Ballarin, che in una conferenza tenutasi nel 1985⁶⁰ ha ribaltato completamente la ricostruzione dell'attività del pittore cremonese da lui delineata negli anni '70 - parrebbe confermato dalla figura della Vergine, la quale, oltre ad avere un soggolo⁶¹ di colore giallo, molto vicino a quello della Madonna del *Compianto* di Brera, presenta dei tratti somatici decisamente affini a quelli della pia donna che nella tavola oggi a Milano si aggrappa al braccio di Cristo⁶².

⁵⁹ Il che presupporrebbe, dunque, che il pittore cremonese avesse seguito il Romanino durante le di lui peregrinazioni nel contado bresciano, conseguenti al 'Sacco' del febbraio 1512. D'altronde, anche l'accelerazione prospettica che contraddistingue l'affresco di Altobello raffigurante la *Strage degli innocenti*, di qualche anno più tardo, sarebbe facilmente spiegabile se vista alla luce di una dipendenza diretta dall'affresco di Tavernola.

⁶⁰ Quest'intervento è poi confluito, a livello scritto, nel contributo intitolato *La "Salomè" del Romanino quindici anni dopo: addenda et corrigenda* (pp. 125-155) facente parte del volume, pubblicato nel 2006, *La "Salomè" del Romanino e altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*.

⁶¹ Tipologia di velo completamente assente nelle opere fin lì realizzate dal Romanino; non, invece, in quelle del Bramantino. Si veda ad esempio una delle *Muse* del Castello di Voghera, molto simile, anche negli occhi incassati e globulari, alla Maria, sulla destra, del *Compianto* e alla Vergine della *Pietà*. Tale tipologia è anche indice di una certa propensione verso il mondo nordico, così come i profili delle figure - soprattutto quello di San Giovanni - più taglienti che non nelle coeve prove del Romanino.

⁶² Gli occhi incassati e rossi dal pianto, *in primis*, ma anche le labbra larghe, leggermente socchiuse, e il mento pronunciato, ben evidenziato dalla profilatura del viso, specialmente nell'affresco, più grafico - anche per via del *medium* - del *Compianto* braidense.

Proseguendo nell'analisi delle opere realizzate dal Melone durante il suo soggiorno bresciano, dobbiamo ora soffermarci sul trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi (Figg. 110-112); il quale, tra l'altro, potrebbe anche non essere un trittico, bensì una tavola unitaria, come già sottolineato a suo tempo dal Ballarin⁶³. Circa la provenienza dell'opera, non abbiamo informazioni precise. La maggior parte della critica, però, è concorde nel ritenere che proprio ad essa si riferisse il Carboni quando, in casa della famiglia Maffei, cita una «B. V. Col Bambino in braccio, di mano del *Romanino* su la maniera di *Gio. Bellino*.»⁶⁴ e «Due quadri bislungi con due Apostoli, del Maestro del *Romanino*.»⁶⁵. Ciò starebbe ad indicare che - sempre qualora si trattasse effettivamente della suddetta opera, cosa non verificabile con assoluta certezza, vista l'esiguità di dati fornitaci da tale descrizione - già nel 1760 l'ancona risultava smembrata e non si aveva più cognizione del fatto che le tre tavole, *ab origine*, facessero parte di un unico complesso⁶⁶. Comunque, la supposta appartenenza delle tavole ad una collezione di Brescia ha fatto sì che si avanzassero supposizioni circa l'originaria provenienza da tale località della suddetta opera⁶⁷; questa, verificabile altrimenti su base stilistica. Una volta chiarito, grazie al ritrovamento di Agosti, che Altobello ha effettivamente dimorato nella

⁶³ Ballarin 2006, p. 134. Per dirimere tale questione bisognerebbe condurre delle analisi specifiche sui margini delle tavole.

⁶⁴ Carboni 1760, p. 155.

⁶⁵ *Ivi*, p. 156.

⁶⁶ Altrimenti sarebbero state quantomeno albergate nella stessa stanza. Il Carboni, invece, oltre ad attribuire la *Madonna* ad un pennello diverso rispetto a quello che ha realizzato i *Due Santi*, menziona il fatto che la Vergine si trovava nella «Camera prima», mentre le altre due tavole prendevano posto nella «Camera terza».

⁶⁷ Tra l'altro, menzione del Carboni a parte, tutte e tre le tavole si trovano attualmente presso collezioni private del bresciano. La *Madonna col Bambino*, dopo essere transitata dalla collezione Rabinowitz di Long Island ad una collezione privata romana, si trova attualmente a Brescia, come indicato in una delle note al testo della seconda «*Salomè*» del Ballarin (2006, p. 133), redatte da Barbara Maria Savy. Visto, però, l'ingresso tardivo nella città lombarda, non è funzionale al discorso circa l'originaria provenienza bresciana del Trittico. Il *San Giovanni Evangelista*, invece, assieme al suo collega apostolo, era di proprietà della contessa Paolina Fenaroli Bettoni, la quale ha prestato entrambi in occasione della mostra del 1878 sulla pittura bresciana (per l'informazione vedasi G. Panazza, in *Mostra di Girolamo Romanino* 1965, p. 155). Il primo si trova attualmente presso la Collezione Lechi, mentre l'altro santo, la cui identità verrà rivelata a breve, è conservato nella collezione Bettoni.

città lombarda, non c'è, infatti, motivo alcuno di escludere una provenienza bresciana di tale complesso. Il trittico mostra, in maniera pressoché identica, il medesimo punto di stile del *Compianto* braidense. Vi ritroviamo, ad esempio, la stessa stesura giorgionesca, anche se in certa misura più compatta e trattenuta, laddove, invece, nel Romanino coevo si assiste già all'adozione di un largo cromatico decisamente tizianesco. La luce, 'untuosa', rialza gli incarnati dei personaggi secondo uno stilema tipicamente bramantiniano, come già visibile nel quadro oggi a Brera, mentre si assiste ad un'accresciuta atmosfericità del paesaggio, giocato su certi toni violetti e oca, sul giorgionesco, che, assenti nel *Compianto*, sono indice di una datazione leggermente più avanzata rispetto a quest'ultimo. Il merito di aver identificato correttamente il santo in collezione Bettoni come *San Simone* spetta al Ballarin⁶⁸, con il quale, però, non mi trovo concorde circa l'attribuzione del trittico al pennello del Romanino. Che si tratti di Altobello, infatti, è a mio parere confermato proprio dal confronto con la produzione coeva del pittore bresciano; in particolare, con il polittico realizzato dal Romanino per la chiesa di San Cristo⁶⁹ (Figg. 113-16) , che dovrebbe per l'appunto costituire il precedente diretto per l'opera di Altobello. Circa la *Madonna* Rabinowitz, il paragone maggiormente esibito dalla critica precedente era quello con la *Madonna* affrescata dal Romanino a Tavernola Bergamasca, con la quale la *Vergine* di Altobello presenta, senz'ombra di dubbio, strettissime analogie. Il problema, però, è che la presenza di Altobello a Tavernola è soltanto ipotizzabile, mentre invece è ben più probabile che il

⁶⁸ Ballarin 2006 p. 134. Le attribuzioni tradizionali - San Pietro o San Giuseppe - si rivelavano, infatti, problematiche da un punto di vista iconografico, dal momento che mancavano i principali attributi dei due santi. Ballarin, invece, ha notato che, oltre al libro, perfettamente visibile, ai piedi del santo si trova una sega, cioè lo strumento con cui Simone è stato martirizzato.

⁶⁹ Le tavole che lo costituivano sono, oggidi, divise fra più sedi. Un tempo facenti parte della milanese collezione Cunietti i *Santi Giovanni Battista e Agostino*, assieme ai *Santi Bartolomeo e Girolamo*, anch'essi ex Cunietti, si trovano attualmente presso una collezione privata. Nella Gemäldegalerie Alte Meister di Kassel, invece, sono tutt'ora conservati il *San Pietro* e il *San Paolo*.

pittore, trovandosi a Brescia verosimilmente entro i primi mesi del 1513⁷⁰, dovette aver visto il suddetto polittico romaniniano. Il confronto fra le tavole superstiti che lo costituivano e il Trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi è già stato avanzato, ma mancava, fino a poco tempo fa, un importante tassello del discorso. La *Madonna Rabinowitz*, infatti, è, a mio parere, un diretto riflesso di quella che originariamente campeggiava sullo scomparto centrale del registro superiore del polittico di San Cristo (Fig. 117), riscoperta solo recentemente dal Frangi⁷¹. Dalla *Madonna del Romanino*, Altobello recepisce una certa accresciuta monumentalità d'impianto, così come l'impostazione scenica, con quel verde tendaggio che si spezza e si ripiega in corrispondenza della spalliera del trono sopra il quale è seduta la Vergine⁷². Inoltre, un analogo squadro geometrico di masse e panneggi sottende alla realizzazione dei volumi, ma quest'ultimo, nell'opera del Melone, risulta accentuato per via di quella minor propensione verso una stesura per piani cromatici, rorida di colore, che si vede, invece, nelle tavole del bresciano. A differenza di quella realizzata dal suo più anziano collega, inoltre, la Vergine di Altobello è disposta di tre quarti, così come la si vede, però, nell'affresco del Romanino a Tavernola; il che potrebbe costituire un'indizio della presenza del Melone nella suddetta località. Assolutamente tipici di Altobello, invece, sono il velo della Vergine - uno dei cui lembi si ripiega sopra la di lei spalla sinistra, come abbiamo già visto nella *Madonna col Bambino e San Giovannino* conservata a Bergamo o in quella dell'*Adorazione ex Böhler* - e la fossetta che ne contraddistingue il mento; tutti elementi assenti nella produzione romaniniana.

⁷⁰ Sappiamo, infatti, che in novembre Altobello è a Cremona, per la stipula del contratto societario che lo avrebbe legato a Boccaccio Boccaccino. Non c'è però motivo di pensare che Altobello fosse rimasto a Brescia troppo tempo oltre la partenza del Romanino per Padova, dove è documentato a partire dall'aprile del 1513. L'ipotesi più piana è, dunque, che Altobello sia rientrato a Cremona proprio nel periodo in cui il bresciano si stanziava a Padova.

⁷¹ F. Frangi, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)* 2017, pp. 431-432.

⁷² La decorazione della cui pedana costituisce un'ulteriore testimonianza in favore dell'attribuzione ad Altobello, piuttosto che al Romanino. Essa, infatti, è memore di certi motivi a grottesche introdotti a Cremona a partire dal Marziale e visibili altresì in alcune opere del Boccaccino, come la *Madonna col Bambino e Santi* realizzata per la chiesa di San Zulian, a Venezia, o l'*Annunciazione* attualmente in collezione Ludovisi Boncompagni a Roma.

A questo punto, dobbiamo occuparci di un altro dipinto attribuibile ad Altobello. Mi riferisco ad una *Trasfigurazione* (Fig. 118), conservata nei depositi dello Szépművészeti Múzeum di Budapest. L'opera, acquistata a Venezia presso l'antiquario Luigi Resimini, ha fatto il suo ingresso nel museo ungherese con una generica attribuzione a scuola ferrarese. Successivamente è stata ascritta al pennello del Melone da Longhi, che la identificava nella *Trasfigurazione* vista da Cavalcaselle, prima, e da Sacchi, poi, presso la collezione Cavaleri di Milano⁷³. Di tale auspicio non era invece Ballarin⁷⁴ che, oltre a ritenerla opera del Romanino, sollevava anche certi dubbi circa l'appartenenza del dipinto alla sopra-nominata collezione, dal momento che, nel testo di Crowe-Cavalcaselle, Cristo è descritto «between Moses and Elias»⁷⁵, mentre nel dipinto oggi a Budapest i due profeti si trovano alla sinistra del Redentore, leggermente arretrati⁷⁶. Circa la supposta appartenenza o meno del dipinto alla collezione Cavaleri, ritengo non si possa aggiungere altro, almeno allo stato attuale degli studi, dal momento che possediamo scarse informazioni al riguardo. Più facile è, invece, quantomeno provare a fare chiarezza circa l'effettiva paternità del dipinto. Trovo, infatti, che tale opera rientri meglio all'interno del *corpus* del Melone piuttosto che in quello del Romanino; e come per il caso del trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi, è proprio il rapporto con la coeva produzione del bresciano a spingere l'ago della bilancia maggiormente in favore di Altobello. È senz'altro vero che certi tipi fisiognomici della tavola di Budapest richiamano molto da vicino alcune opere del Romanino. Si pensi, ad esempio, all'apostolo sulla destra di Cristo - forse Giovanni - che riprende quasi pedissequamente i tratti del *San Bartolomeo* realizzato dal Romanino per il polittico di San Cristo; e lo stesso si potrebbe dire dell'apostolo centrale, molto vicino al *San Giovanni Battista* approntato per un differente scomparto dello stesso polittico, o del Profeta Elia, il cui volto crucciato e il capo incappucciato richiamano uno degli astanti al *Compianto* oggi

⁷³ Per tali informazioni vedasi Frangi 1988, p. 403, n. 24.

⁷⁴ Ballarin 2006, pp. 138-141.

⁷⁵ Crowe-Cavalcaselle 1871, II, p. 453, n. 1. Anche Sacchi (1872, p. 135), l'anno dopo, riporta la medesima indicazione, evidentemente rifacendosi proprio a questo testo.

⁷⁶ Analogo dubbio, espresso a partire dal medesimo ragionamento, si aveva già in Frangi 1988, p. 403, n. 24.

alle Gallerie dell'Accademia. Nella tecnica pittorica, però, si ravvisa un certo scarto rispetto alle prove del Romanino; scarto che si continuerebbe a ravvisare anche qualora si decidesse di collocare tale dipinto, all'interno del *corpus* romaniniano, non all'altezza degli affreschi di Tavernola o del polittico di San Cristo, bensì leggermente prima, all'incirca alla stesso momento della pala proveniente dall'oratorio femminile di San Rocco e visibile oggi in San Giovanni Evangelista. La costruzione geometrica dei volumi, leggermente più dura e legnosa, i tipi fisiognomici, arcigni e scorbutici come in una stampa di Dürer⁷⁷, le sigle grafiche caratterizzanti i punti estremi di luce e le ombre, che appaiono altresì più diafane rispetto a quelle del Romanino, sono tutti elementi che giocano maggiormente in favore di un'attribuzione ad Altobello, all'altezza del trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi. Lo stesso dicasi per la condotta pittorica, meno sciolta rispetto a quella che il bresciano mette in campo già all'altezza del 1511. Qualora tutte queste caratteristiche non fossero sufficienti, basti prestare attenzione al paesaggio. Quest'ultimo, infatti, è pressoché identico a quello del trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi; semplicemente, risulta leggermente abraso. Non dobbiamo però dubitare del fatto che, *ab origine*, mostrasse lo stesso giorgionismo che si vede nelle tavole del trittico, la stessa aria brumosa, immersa in quel pulviscolo atmosferico violaceo e giallo ocra. Dunque, una datazione sempre sul 1512 circa; prima o dopo il trittico non ci è dato sapere. E nei pressi di questa data, forse già sul 1513, per evitare una scansione cronologica troppo serrata, va datato anche il cosiddetto *Cesare Borgia* dell'Accademia Carrara di Bergamo (Fig. 119). Come spesso capita per le opere di Altobello, anche di questo dipinto non possediamo alcuna informazione riguardo al committente e alla località per la quale era stato realizzato. Circa i dati a nostra disposizione, non possiamo andare più indietro del 1835, quando Guglielmo Lochis lo acquista a Milano presso

⁷⁷ E non a caso Ballarin (2006, p. 139) sottolineava, per il gruppo di apostoli, una stretta dipendenza da non precisate incisioni di ambito germanico raffiguranti la *Pregghiera nell'orto*. Tra l'altro, è interessante notare come proprio a partire da questa prova l'interesse di Altobello nei confronti della grafica nordica si farà via via più esplicitamente manifesto, come si vedrà nelle prossime pagine. In ciò è sicuramente da ravvisarsi l'influenza della pubblicazione a stampa, avvenuta nel 1511, della *Vita della Vergine*, della *Piccola Passione* e di una nuova edizione dell'*Apocalisse*; serie tutte autografe di Albrecht Dürer.

Carlo Francesco Longhi⁷⁸. In seguito alla morte del Lochis, è confluito assieme a tutte le altre opere che costituivano il suo lascito all'Accademia Carrara di Bergamo, dove si trova tuttora esposto, con attribuzione al Nostro⁷⁹. Una corretta identificazione dell'effigiato risulterebbe decisamente utile al fine di comprendere le coordinate geografiche e temporali entro cui Altobello ha realizzato tale opera. Questo dipinto, infatti, potrebbe costituire una delle ultime prove del pittore realizzate a Brescia, se non proprio l'ultima, così come potrebbe anche essere una delle primizie del Melone al tempo del suo rientro a Cremona, avvenuto con ogni probabilità già agli inizi del 1513, quando il Romanino è documentato a Padova, ma testimoniabile con certezza solo a partire dal novembre, al momento della stipula del poi revocato contratto societario con Boccaccio Boccaccino. Comunque sia, una datazione attorno al 1512-13 risulta assolutamente appropriata al *ductus* caratterizzante la tavola. Vi ritroviamo uno squadro delle masse analogo a quello del Cristo nella *Trasfigurazione* di Budapest, leggermente bloccato, semplificato, e la stessa condotta pittorica delle prove precedenti, sempre maggiormente compatta, rappresa e calligrafica rispetto a quella del Romanino. La materia pittorica non si distende in maniera fluida sul disegno rigido e geometrico della figura, ma si raggruma e si rialza, specialmente nei punti in cui le lumeggiature, soffermandosi con tratti paralleli, increspano i panneggi. C'è però un giorgionismo alquanto notevole - come d'altronde abbiamo già visto nel trittico Rabinowitz-Bettoni-Lechi e, nonostante le non impeccabili condizioni conservative, nella *Trasfigurazione* di Budapest - nel trattamento del paesaggio, il cui «cielo ribollente di nuvole»⁸⁰ è evidentemente un omaggio al Polittico di San Cristo, realizzato dal Romanino poco prima. Quanto all'impostazione del dipinto, il tre quarti dell'effigiato, che campeggia contro una veduta paesistica, unito alla rappresentazione a mezzo busto e all'inserimento della mano, che, nel caso specifico, regge l'elsa di una spada o di un

⁷⁸ F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, p. 98. Come riferito dallo stesso Frangi, in realtà possiamo retrocedere ancora di qualche anno, quando, nel 1827, il pittore Pelagio Pelagi ne fece una copia per i conti Borgia; copia che espose presso la Pinacoteca di Brera.

⁷⁹ Questa giunta soltanto, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, nel 1955, grazie al fondamentale contributo di Mina Gregori.

⁸⁰ Ballarin 2006, p. 153.

pugnale, si richiama a modelli fiamminghi, un'eco dei quali era però ravvisabile in certa ritrattistica di Giorgione, Tiziano giovane e, con un'intonazione ancor più simile a quella visibile nel dipinto di Altobello, di Bartolomeo Veneto.

Siamo così giunti alle ultimissime battute di quello che dobbiamo considerare il periodo giovanile dell'attività del pittore, che potremmo dirsi concluso all'altezza dell'esecuzione degli affreschi per la navata centrale della Cattedrale cremonese⁸¹.

Come già accennato, Altobello rientra nella natia Cremona al termine dell'esperienza bresciana. È il 1513, vale a dire tre anni prima della fatidica commissione per il Duomo, e in data cinque novembre sottoscrive il più volte nominato documento che lo legava come socio, per la durata di due anni, a Boccaccio Boccaccino⁸². Non sappiamo se Altobello abbia effettivamente lavorato o meno affianco al Boccaccino nella realizzazione dei primissimi affreschi della navata centrale della Cattedrale. Quella che però ritengo sia l'ipotesi più plausibile è che, quantomeno, il Nostro dovette essere presente all'interno di tale cantiere fin dall'inizio dei lavori, come d'altronde da lui ci si aspetterebbe, visto quanto specificato nel contratto che lo legava al più anziano pittore.

In un'opera come l'*Adorazione del Bambino* del Seminario Arcivescovile di Cremona (Fig. 120) - riscoperta dalla Gregori nel 1955⁸³ e databile, appunto, al 1513 circa - si nota, infatti, un ampio e puntuale ricorso a modelli desunti dalla grafica düreriana, in particolare dalla *Vita della Vergine*. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, il riferimento sistematico a tale serie, nonché alla *Piccola Passione* xilografica, all'interno delle scene affrescate dai vari autori che si sono susseguiti sui ponteggi della navata centrale della Cattedrale, costituisce intanto un'utile testimonianza del fatto che le suddette incisioni düreriane circolassero effettivamente, già a quest'altezza cronologica, per buona parte dell'Italia settentrionale. Inoltre, è altresì prova del fatto che lo facessero - almeno limitatamente al caso della Cattedrale di Cremona - non in fogli sciolti, bensì già rilegate in volumi. D'altronde, proprio queste due serie, assieme ad una

⁸¹ Cui dedicherò un capitolo a parte; il prossimo.

⁸² Documento che, come già ribadito, venne annullato e stipulato nuovamente, questa volta su base annuale e con condizioni più favorevoli per Altobello, in data nove novembre 1513.

⁸³ Gregori 1955, pp. 14-15.

nuova edizione dell'*Apocalisse*, erano uscite a stampa nel 1511. Vista la loro attestata presenza all'interno del suddetto cantiere, dobbiamo ipotizzare che proprio quello, a Cremona, fosse effettivamente il luogo di più facile reperibilità di tali xilografie e che dunque Altobello, ivi presente da contratto, avesse così un facile accesso alle suddette incisioni⁸⁴. In particolare, come già sottolineato da Francesco Frangi⁸⁵, per questa tavola il Melone si rifà a tre xilografie ben precise, tutte facenti parte della *Vita della Vergine*. Circa l'impostazione scenica, l'arco diroccato sulla destra si rifà all'analogo elemento architettonico visibile nell'*Adorazione dei Magi* (Fig. 121). La figura della Vergine, con quel rovello di pieghe tipicamente nordico, è esemplata sulla sua omologa xilografica incisa dal maestro tedesco nell'*Adorazione dei pastori* (Fig. 122), mentre dalla *Glorificazione della Vergine* (Fig. 123), foglio conclusivo della serie mariana⁸⁶, deriva l'idea di inserire le figure di San Paolo e Santa Caterina, che mantengono invariata la stessa organizzazione spaziale. Il santo originario di Tarso è infatti raffigurato in piedi, sull'estrema sinistra, e regge la spada nella stessa identica posa che contraddistingue quello inciso da Dürer. Inginocchiata davanti a lui è invece Caterina, ben riconoscibile grazie alla ruota, strumento del suo martirio. La santa, però, è stata leggermente rielaborata rispetto al modello di partenza, dal momento che presenta le braccia incrociate sopra il petto e la spada che nell'incisione si trovava sul fianco sinistro è andata ora a posizionarsi sopra la ruota. Un'ulteriore ripresa da modelli düreriani, aggiungo io, è ravvisabile anche nella figurina dell'angelo, che, sullo sfondo, porta ai pastori l'annuncio della nascita di Cristo. Due potrebbero essere i prototipi a cui il pittore si è rifatto per questo dettaglio: l'*Adorazione dei pastori*, facente parte, come le precedenti, della *Vita della Vergine*⁸⁷, o la *Natività* (Fig. 124), appartenente alla serie

⁸⁴ Se così fosse, la datazione dell'*Adorazione* dipinta dal Melone potrebbe dover essere fatta scalare leggermente più tardi, già sul 1514, quando il Boccaccino iniziò a dipingere i primi affreschi. È anche vero, però, che le serie düreriane potevano star circolando all'interno del cantiere della Cattedrale già ad una fase ideativa dei lavori, prima che si iniziasse effettivamente a dipingere.

⁸⁵ F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, pp. 90-91.

⁸⁶ Anche se, da un punto di vista esecutivo, è il più antico della serie. Vedasi al riguardo Fara 2007, p. 328.

⁸⁷ Per cui parrebbe l'ipotesi più piana.

della *Piccola Passione*. In entrambe, infatti, il messaggero di Dio mostra una medesima resa altrettanto minuta e abbreviata. Tra l'altro, da queste due xilografie potrebbe anche essere tratto il motivo della capanna di legno e paglia, che Altobello però pone a copertura dell'arco⁸⁸. Da ultimo, il paesaggio mostra una tenuta giorgionesca pressoché identica a quello visibile nel *Ritratto* di Bergamo, mentre le figure paiono realizzate con una pennellata maggiormente sciolta, che non si innesta sui rigidi squadri bramantiniani caratterizzanti la produzione del Melone fin qui analizzata. Tale dipinto, infatti, costituisce l'inizio di un percorso di ulteriore avvicinamento ai modi lagunari, il quale, muovendo i primi passi proprio a partire dal 1513, raggiungerà il suo *zenit* nei primi due affreschi realizzati per la parete nord della navata centrale della Cattedrale cremonese, conclusi nel 1517. Questo accentuato interesse per la condotta pittorica veneta, in una direzione già quasi sostanzialmente tizianesca, ha portato alcuni studiosi⁸⁹ a ipotizzare un secondo soggiorno di Altobello nei territori della Serenissima, in particolare a Padova, città dove avrebbe potuto ammirare gli affreschi di Tiziano alla Scuola del Santo e, soprattutto, l'effetto che questi esercitarono sull'amico Romanino, attivo dal 1513 per la chiesa e il monastero di Santa Giustina.

Si apre così per noi un periodo particolarmente difficile da inquadrare all'interno della produzione di Altobello. Le opere che possiamo attribuirgli sono infatti relativamente poche e i documenti sostanzialmente inesistenti, almeno allo stato attuale delle ricerche. Pertanto, risulta estremamente arduo seguire il percorso del pittore prima dell'11 dicembre 1516, quando gli vennero commissionati i primi due affreschi per la Cattedrale cremonese. Quello che però possiamo ipotizzare con un certo grado di ragionevolezza è che Altobello dovette rimanere a Cremona almeno fino al nove novembre 1514, visti gli accordi presi nel contratto che lo legava al Boccaccino. Quanto ai suoi movimenti successivi, niente di certo è dato sapere. La presenza del Melone a Padova, infatti, non è testimoniabile con sicurezza e, oltretutto, non è prettamente

⁸⁸ E una simile ibridazione, anche se con esiti differenti, si ritrova anche nella *Natività* affrescata dal Boccaccino a Cremona, di qualche anno più tarda rispetto alla tavola di Altobello. Proprio quest'ultima, tra l'altro, potrebbe aver funto da modello per l'affresco del Boccaccino, il quale, infatti, mostra anche altri dettagli consimili, quali le pose del Bambino e di San Giuseppe.

⁸⁹ Frangi e Moro, *in primis*.

necessaria per dare ragione di quell'aggiornamento stilistico in chiave tizianesca che si ravvisa nelle ultime prove attribuitegli prima dell'esecuzione degli affreschi in Cattedrale. Questo rinnovamento è infatti altresì spiegabile se si pensa ad un contatto diretto con il Romanino rientrate in patria, dalla città antenorea, nel 1516⁹⁰, vale a dire il Romanino della pala eseguita per la chiesa di San Francesco, ma anche quello, leggermente più tardo e già pienamente anticlassico, della *Salomè* della Gemaldegalerie di Berlino e della *Venere e Cupido* conservata presso una collezione privata. Ma andiamo con ordine. A questo periodo, con una cronologia attestata all'incirca sul 1515, vengono tradizionalmente ascritti i cosiddetti *Amanti* di Dresda (Fig. 125), attribuiti ad Altobello dalla Gregori nel 1955⁹¹. Tale collocazione cronologica è stata data a partire dalla maggiore vicinanza stilistica che si riscontra tra questo dipinto e le prove padovane del Romanino, piuttosto che con quelle da lui eseguite a seguito del rientro a Brescia. Il soggetto stesso, inoltre, è stato utilizzato quale prova a favore del secondo soggiorno in Veneto del Melone, dal momento che deriva da evidenti prototipi tizianeschi, ripresi anche da pittori del calibro di Palma il Vecchio, Paris Bordon e Bernardino Licinio. Ciò che distingue, però, l'opera di Altobello da questi prototipi è, come già sottolineato dal Frangi, un certo intento maggiormente moralizzante, sottolineato da alcuni dettagli quali la scritta «Finchè», caratterizzante la medaglia che decora il copricapo dell'uomo, e il cranio di bue posto alla base della finestra che si apre sul paesaggio⁹². Tutti questi elementi fanno sì che la tavola del Melone si ponga altresì in stretto dialogo con una serie di incisioni realizzate da alcuni importanti maestri tedeschi, in cui lo stesso tema è sovente declinato con le medesime caratterizzazioni moralizzanti, allusive alla caducità della vita⁹³. Si pensi semplicemente alla xilografia düreriana, nella quale, nascosta dietro un albero, in attesa, si trova la figura della Morte, recante una clessidra tra le mani. Il paesaggio è rappresentato con una scioltezza di

⁹⁰ Probabilmente intorno al mese di maggio, quando, conclusa la dominazione francese, Brescia ritornò a far parte dei territori della Serenissima.

⁹¹ Gregori 1955, n. 24.

⁹² F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 254.

⁹³ Fra queste, possiamo ad esempio citare la *Coppia di amanti con la Morte* di Dürer (Fig. 126) e la *Coppia di Amanti in un paesaggio* di Altdorfer (Fig. 127).

pennello ancor più avanzata rispetto a quanto già visto nell'*Adorazione* dell'Arcivescovado di Cremona e lo si ritrova molto simile, forse ancor più 'veneteggiate' e tizianesco, visto il manipolo di edifici alla Giulio Campagnola che si stagliano oltre l'arco, in una *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Fig. 128) databile all'incirca al 1516. Già ritenuta opera del Melone da Ferdinando Bologna⁹⁴, è poi passata in asta da Sotheby's, il sei dicembre del 2006. Come risulta piuttosto evidente a partire dai tratti somatici della Vergine e da quella sua intonazione pateticamente malinconica e leggermente stralunata, dubito che tale dipinto possa essere stato realizzato senza una visione della pala approntata dal Romanino, nel 1516, per la chiesa bresciana di San Francesco (Fig. 129). Ed è altresì riscontrabile anche una certa eco della *Venere e Cupido*⁹⁵ (Fig. 130), specialmente nel dettaglio della tenda verde acido e dell'apertura paesistica inquadrata da una finestrella ad arco. La *Venere*, però, viene tradizionalmente ancorata al 1517-1518, quindi è improbabile che Altobello abbia effettivamente visto tale dipinto, a meno che non si posponga leggermente l'esecuzione della tavola del Melone, già andando verso il 1517, o che si anteponga la realizzazione del dipinto del Romanino. Comunque sia, prendendo atto del fatto che, specialmente per questa fase della produzione del pittore, risulta particolarmente arduo proporre una datazione precisa, *ad annum*, per tutti i dipinti a lui attribuiti, la *Madonna col Bambino e San Giovannino* costituisce comunque una fondamentale testimonianza di quelli che sono gli orientamenti stilistici di Altobello poco prima della commissione degli affreschi cremonesi, mostrandoci il Nostro, ancora una volta, al seguito del Romanino. È dunque probabile che il Melone fosse passato nuovamente da Brescia, città nella quale si sarebbe potuto aggiornare sul nuovo punto di stile messo in opera dal Romanino al ritorno dal viaggio padovano. Tale ulteriore presenza di Altobello a Brescia darebbe poi agevolmente ragione anche della realizzazione degli affreschi dell'eremo di Sant'Onofrio a Bovezzo, paesino poco distante dalla città lombarda, in Valle della

⁹⁴ Bologna 1955, pp. 245-246.

⁹⁵ Dipinto che, tra l'altro, per lunghissimo tempo ha portato un'attribuzione ad Altobello, viste certe caratteristiche spiccatamente grottesche e irregolari. Per una ricapitolazione della vicenda critica del dipinto vedasi F. Frangi, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano* 2006, pp. 110-112.

Garza. Gli affreschi, che si dispiegano sulla parete sinistra del piccolo edificio ad aula unica dedicato al santo eremita, vennero inizialmente attribuiti da Panazza alla mano del Romanino⁹⁶, per poi assestarsi, a seguito degli studi di Frangi, su una proposta attributiva di collaborazione tra Altobello e il più anziano pittore bresciano⁹⁷. Al primo spetterebbero tre delle quattro scene affrescate⁹⁸, nello specifico: la *Comunione di Sant'Onofrio e San Pafnuzio*, la *Morte di Sant'Onofrio* e la *Sepoltura di Sant'Onofrio* (Figg. 131-133). Al Romanino, invece, è stata ascritta l'esecuzione dell'*Ascesa in cielo dell'anima di Sant'Onofrio* (Fig. 134), dal momento che mostra un *ductus* più aggiornato in chiave strettamente tizianesca⁹⁹. Ora, che si voglia attribuire l'intero ciclo alla sola mano di Altobello, oppure si preferisca l'ipotesi, per quanto particolare¹⁰⁰, dell'esecuzione congiunta fra i due pittori, fatto ben più rilevante per il nostro discorso è posticipare la datazione tradizionalmente assegnata ai detti affreschi, vale a dire il 1512-13. La suddetta collocazione, infatti, non si confà alle caratteristiche di nessuno di questi due pittori a tale altezza cronologica. Se, invece, si sposta la datazione in avanti di qualche anno, sul finire del 1516, troviamo nei dipinti dei due maestri le medesime caratteristiche stilistiche ravvisabili negli affreschi di Bovezzo. Per Altobello vorrebbe dire essere a ridosso della commissione e dell'esecuzione degli affreschi raffiguranti la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti*, che trovano, infatti, nelle pitture di Bovezzo alcuni precedenti diretti, quali l'angelo che dà la comunione ai due eremiti, ripreso in maniera sostanzialmente identica nella *Fuga* della Cattedrale cremonese. Per il Romanino, invece, significherebbe porsi nelle immediate vicinanze di quelle opere poco sopra menzionate, che sanciscono la fase più anticlassica del pittore e aprono agli

⁹⁶ Panazza 1977, pp. 65-73.

⁹⁷ Frangi 1988, p. 404; F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 253. Attribuzione riconfermata anche da Nova (1994, pp. 223-224).

⁹⁸ In realtà, i riquadri visibili sulla parete sinistra sono sei. Le restanti due scene, però, risultano più tarde rispetto agli affreschi attribuiti ad Altobello e al Romanino, per cui non saranno oggetto della mia analisi.

⁹⁹ Opinione non condivisa, però, dal Ballarin (2006, pp. XXV-XXVI) che ritiene l'intero ciclo, escluse le due scene più tarde, di mano di Altobello, in prossimità dell'esecuzione dei primi due affreschi cremonesi.

¹⁰⁰ Visto che al Romanino sarebbe stato commissionato soltanto un riquadro, sui quattro da affrescare.

affreschi da lui realizzati a Cremona nel 1519, con i quali, specialmente nella maggiore libertà e scioltezza del pennello, visibile con ogni evidenza nella resa corsiva delle pieghe dei panneggi e delle lumeggiature, l'*Ascesa* di Bovezzo condivide numerosi stilemi tecnici. Inoltre, la realizzazione congiunta di tale ciclo di affreschi, che presupporrebbe dunque un novello contatto fisico tra i due, costituirebbe una più che plausibile spiegazione della scelta, da parte di Altobello, di chiamare proprio il Romanino come testimone per collaudare i primi due affreschi della Cattedrale. Una volta terminati i lavori per l'eremo di Sant'Onofrio, il pittore dovette dunque rientrare a Cremona. Con ogni probabilità siamo intorno all'autunno¹⁰¹, un paio di mesi prima della commissione degli affreschi. Altobello, infatti, prima di salire sui ponteggi della Cattedrale si trova a dipingere almeno un'altra opera, tradizionalmente datata intorno al 1520, ma in realtà, come scoperto ormai più di un decennio fa da Marco Tanzi, ascrivibile più correttamente al 1516¹⁰². Mi riferisco al cosiddetto trittico Picenardi (Fig. 135), circa la cui lunga e intricata vicenda critica rimando al capitolo precedente, nonché allo stesso testo di Tanzi. L'opera è stata datata al 1516 a partire da un passo visibile nel *Santuario di Cremona* di Pellegrino Merula¹⁰³, all'interno del quale si cita un'iscrizione a corredo di tale dipinto; iscrizione la cui corretta trascrizione da parte del Merula è stata confermata da Giuseppe Bresciani¹⁰⁴. Il tetrastico in questione, inoltre, risulta di estrema importanza anche perché, oltre a riportare la data 1516, fornisce altresì menzione del committente del suddetto trittico: Eliseo Gaetani, parroco della chiesa di Sant'Elena.

Infine, rimangono ancora due dipinti da rendere oggetto della nostra trattazione. Trattasi del *Compianto* del Seminario Arcivescovile di Milano (Fig. 136), indicato come di

¹⁰¹ È, infatti, più probabile che le pitture di Bovezzo siano state realizzate quando ancora le temperature non erano troppo rigide, quindi prima dell'inverno.

¹⁰² Tanzi, 2009, pp. 81; 83. E già Ferdinando Bologna (1955, p. 249) riteneva che il trittico Picenardi andasse datato prima della *Fuga in Egitto* e della *Strage degli innocenti* affrescate dal Melone sulla parete nord della Cattedrale.

¹⁰³ Merula 1627, pp. 226-227.

¹⁰⁴ G. Bresciani, *Libro degli epitaffi*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. Bresciani 24, c. 179.

mano del Melone dalla Gregori¹⁰⁵, e della *Resurrezione* scovata dal Grassi in una collezione privata romana (Fig. 137). Tradizionalmente datate intorno al 1517, in leggero anticipo sui primi due affreschi della parete nord della Cattedrale¹⁰⁶, trovo invece che una datazione a loro contemporanea, se non anche leggermente posteriore¹⁰⁷, risulterebbe più appropriata per tali dipinti. Entrambi, infatti, mostrano le medesime caratteristiche già ravvisabili nella *Fuga in Egitto* e nella *Strage degli innocenti*, semplicemente declinate tramite un *medium* diverso. La stesura pittorica rapida e surriscaldata, a macchie e sbuffi, risulta perfettamente tizianesca, ma si rapprende e si raggruma, in maniera corsiva, nei punti in cui la luce si sofferma, assecondando quella tendenza ad una maggiore analicità che è tipica della pittura lombarda. Inoltre, il lume, che risulta di una particolare intonazione fredda, non tiene conto dell'unitarietà cromatica dei veneziani, mostrando dunque la sostanziale eterodossia di Altobello rispetto ai moduli lagunari, anche nel momento più tizianesco della sua carriera, ponendolo così all'interno di quella corrente di 'dissidenti' di terraferma di cui, a quest'altezza cronologica, fanno parte non solo il Romanino, ma anche Dosso Dossi. E che si sia sempre in questa fase di comunanza con i primi due affreschi della Cattedrale cremonese, connotata oltreché da un largo cromatico tipicamente lagunare, anche da quegli accresciuti interessi nordici, rimanda appunto l'adozione, per entrambe le tavole, di prototipi d'üreriani. Il *Compianto*, infatti, è esemplato sulla xilografia di analogo soggetto realizzata da Dürer per la serie della *Piccola Passione* (Fig. 138). Nello specifico, da quest'incisione è tratto il gruppo centrale raffigurante Cristo sorretto da Giuseppe d'Arimatea, la Maria dolente che alza le braccia al cielo e la Vergine, chinata verso il corpo esanime del Figlio. Anche la *Resurrezione* è mediata a partire da un'incisione d'üreriana raffigurante lo stesso soggetto della tavola (Fig. 139), facente però parte della *Grande Passione*, serie cui Altobello farà altresì ricorso negli affreschi realizzati di lì a poco per la parete sud della Cattedrale. Nello specifico, dalla xilografia

¹⁰⁵ Gregori 1957, p. 32.

¹⁰⁶ F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 30.

¹⁰⁷ Comunque entro il marzo 1518 (1517 secondo il computo cremonese, in cui l'anno si calcolava *ab Incarnatione*), quando il tredici del detto mese vennero commissionati al Melone gli affreschi della parete sud della Cattedrale.

del maestro tedesco derivano, oltre alla figura di Cristo, ieratico e grafico come nel prototipo düreriano, anche il dettaglio del sigillo romboidale, rimasto intatto sul fronte della lastra sepolcrale, e alcune delle pose degli armigeri. Dunque, una datazione leggermente precedente agli affreschi raffiguranti *Storie della Vita di Cristo*, in prossimità dei quali invece, già proprio al 1518, va datato il trittico un tempo nella chiesa di San Prospero (Figg. 140-141), che, specialmente nella stesura pittorica e nella particolare tessitura luminosa, mostra notevoli analogie con le due tavole appena prese in esame. Tradizionalmente ascrivibile al 1516, in certo anticipo sulla *Fuga* e sulla *Strage*, Tanzi lo ha invece collocato al 1518 circa¹⁰⁸, sempre a partire da quanto letto nel *Santuario di Cremona* di Pellegrino Merula, la cui testimonianza ci rende menzione anche dei committenti del detto trittico: la famiglia Artezaghi¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Tanzi 2009, p. 81.

¹⁰⁹ Merula 1627, p. 165.

Capitolo IV.

Altobello Melone e la diffusione di modelli desunti dalla grafica nordica negli affreschi della Cattedrale di Cremona.

Realizzati da cinque distinte mani in un arco cronologico che va dal 1514 al 1521¹, gli affreschi raffiguranti *Storie della Vita della Vergine e di Cristo* che decorano la navata maggiore (Fig. 142) e la controfacciata (Fig. 143) della Cattedrale di Cremona sono stati oggetto di sistematiche indagini da parte di un vasto numero di studiosi e storici dell'arte; indagini che, di volta in volta, si sono occupate nello specifico di approfondire le singole personalità artistiche all'opera in Duomo, il ruolo che tali affreschi hanno rivestito all'interno del vasto panorama del Rinascimento padano o, ancora, il passaggio che in essi si ravvisa da un certo stile che potremmo definire *Classico* alla cosiddetta *Maniera*. Trattasi di contributi assolutamente imprescindibili, all'interno dei quali però è dedicato un posto spesso tutt'altro che rilevante ad una tematica altrettanto centrale per poter comprendere appieno le caratteristiche salienti di questi dipinti: il ruolo che il mondo della grafica, specialmente quella di area tedesca, ha rivestito circa la loro realizzazione. Se infatti, come vedremo, buona parte della critica - sia in testi propriamente dedicati all'intero nucleo degli affreschi della Cattedrale, che in contributi monografici di varia natura riguardanti, direttamente o indirettamente, i pittori in essa attivi² - ha rilevato un certo influsso esercitato dalle incisioni tedesche su tali opere, non esistono, fatta eccezione per il recentissimo articolo di Giovanni Lusi³, studi specificamente rivolti a tale tematica. Partiamo dunque da quei testi esclusivamente riguardanti gli affreschi della Cattedrale cremonese in cui è stato evidenziato un certo rapporto con le incisioni. Fra i primi ad accennare a tali influssi provenienti dalla grafica

¹ La *Resurrezione di Cristo* di Bernardino Gatti, realizzata nel 1529 a completamento del ciclo, non verrà infatti da me presa in esame.

² La scelta di ripercorrere lo stato degli studi dividendo i testi in questi due blocchi è di natura eminentemente narrativa e deriva dall'esigenza di mettere ordine all'interno del vasto numero di scritti riguardanti gli affreschi della Cattedrale cremonese e i loro artefici, all'interno dei quali l'analisi del ruolo che il mondo della grafica d'oltralpe rivestì circa la realizzazione dei suddetti è affrontata in maniera sostanzialmente diversa.

³ Lusi 2020, pp. 21-26.

nordica va sicuramente annoverato Thomas S. R. Boase. Nel suo articolo apparso nel 1956 sui «Papers of the British School at Rome», lo studioso inglese affronta il ciclo di affreschi nella sua interezza, soffermandosi anche sulle stringenti analogie che alcuni di questi mostrano con la produzione grafica di Dürer e Altdorfer e analizzando, dove ritenuto opportuno, i prestiti iconografici e compositivi ricavati dalle loro xilografie⁴. I testi successivi, invece, mostrano una certa tendenza a non entrare mai, salvo rare eccezioni, nello specifico dei precisi rapporti derivativi che intercorrono tra gli affreschi cremonesi e le incisioni allora in circolazione. L'apporto della cultura figurativa nordica - specialmente quella di Dürer - è, infatti, in essi affrontato solo in termini di un generico citazionismo. Così è per Silvia Borsotti e Silvia Botticelli, il cui testo si limita ad accennare a non precisati riferimenti alla düreriana *Vita della Vergine*, individuabili sia in alcune «citazioni puntuali» che nello «stile grafico e corsivo» adottato dai pittori⁵. Decisamente più ampio e rilevante è invece il saggio che Mario Marubbi ha pubblicato nel 2001. Marubbi ripercorre dettagliatamente le vicende che hanno portato alla realizzazione degli affreschi della navata centrale; sottolinea il ruolo di controllo esercitato dai Massari, rilegge i documenti d'archivio e fornisce informazioni di ampio respiro sulla formazione, lo stile e gli influssi dei pittori attivi per la Cattedrale, realizzando quello che è a tutt'ora uno dei contributi più approfonditi circa tale cantiere decorativo. Anche in questo caso, però, poco spazio è lasciato alla trattazione dell'influenza delle stampe nordiche e, ancora una volta, viene semplicemente accennato il ricorso alle xilografie della serie mariana del norimberghese, cui aggiunge, circa gli affreschi altobelliani della parete sud, il riferimento a suggestioni altdorferiane e cranachiane⁶. Vanno inoltre considerati i più recenti testi di Lia Bellingeri e Secondo Brugnoli. La prima evidenzia il ruolo che la grafica düreriana ebbe quale «denominatore comune del ciclo», cui si affiancarono anche «altri spunti tratti dalle stampe d'oltralpe»⁷; il secondo, invece, menziona qua e là, a seconda del pittore, indefinite

⁴ Boase 1956, pp. 208-210, 213.

⁵ Borsotti, Botticelli 1997, p. 51.

⁶ Marubbi 2001, pp. 92, 100-103.

⁷ Bellingeri 2010, pp. 33-34, 36-37.

derivazioni dalle stampe nordiche⁸. Come già accennato, all'interno di questo primo nucleo di scritti è solo Giovanni Lusi a riconoscere alle incisioni tedesche un ruolo decisivo quali interlocutrici di primaria importanza nel progetto generale di realizzazione degli affreschi, analizzando inoltre, come vedremo fra poco⁹, anche puntuali confronti per alcune scene chiave, utili a comprendere il modo in cui ciascun artista si è rapportato con le fonti iconografiche di riferimento.

Per ottenere informazioni leggermente più dettagliate dobbiamo rivolgerci ai contributi di natura monografica relativi ai pittori. Veniamo dunque ad essi. Per quanto riguarda Boccaccio Boccaccino, nel 1955 già Mina Gregori sottolineava, anche se solo di sfuggita, come nei di lui affreschi cremonesi il pittore avesse attinto «largamente alle serie sacre del Dürer»¹⁰, senza però analizzare i precisi ricalchi visibili all'interno delle otto scene da lui dipinte sulle prime quattro campate della parete nord. Più puntuale fu invece, a strettissimo giro di anni, Alfredo Puerari¹¹. Il suo testo del 1957, anche se ormai datato e in alcuni punti persino fuorviante¹², resta tutt'ora una delle più esaustive ricognizioni circa il debito diretto che il Boccaccino mostra nei confronti della *Vita della Vergine* del Dürer. Lo studioso, oltre ad individuare alcuni dei prestiti iconografici e compositivi visibili negli affreschi del Boccaccino, sottolinea altresì il modo in cui il pittore si è servito delle xilografie del maestro tedesco per giungere ad una sostanziale rielaborazione del lessico düreriano, alla luce anche di quanto da lui visto durante i suoi soggiorni a Roma e Firenze. Gli spunti forniti dal testo del Puerari sono poi stati colti da quasi tutta la critica successiva - tant'è che difficilmente chi si è ritrovato a parlare degli affreschi boccacciniani del Duomo cremonese ha potuto esimersi dal citare almeno *en*

⁸ Brugnoli 2019, pp. 52-53, 57, 63-64.

⁹ Lusi dedica buona parte della sua trattazione all'analisi puntuale delle derivazioni dalle incisioni tedesche, sorte che ritroviamo analoga in molti di quelli che, per differenziarli, poco sopra ho chiamato "contributi monografici riguardanti i pittori". Pur non propriamente rientrandovi, ho comunque scelto, per ragioni di continuità narrativa, di inserire nel secondo blocco anche l'analisi delle varie derivazioni fatta da Lusi all'interno del suo testo.

¹⁰ Gregori 1955, p. 15.

¹¹ Puerari 1957, pp. 133-148.

¹² Vedasi ad esempio la cronologia da lui fornita circa l'esecuzione degli affreschi, poi corretta da Ballarin 1970-71, pp. 65-70.

passant una certa qual dipendenza dal ciclo mariano inciso dal maestro di Norimberga. È ad esempio il caso della Gregori¹³, tornata nuovamente sull'argomento nel 1985, e di Francesco Frangi¹⁴, il quale, poco dopo, insiste da un lato sui già citati rapporti con le incisioni della suddetta serie e dall'altro con le suggestioni venete e tosco-romane, così come fa Marco Tanzi¹⁵, l'anno dopo, nella sua monografia dedicata al pittore, ridimensionando però l'apporto della cultura centro italiana e ribadendo l'anima lagunare e düreriana di questi dipinti. Successivamente, Giovanni Maria Fara¹⁶, nel suo testo dedicato alle incisioni düreriane del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ripropone alcuni dei confronti con la *Vita della Vergine* già formulati da Puerari, mentre Giovanni Lusi, che prende in esame quattro degli otto affreschi realizzati dal Boccaccino, rimarca quanto il rapporto che intercorre tra i suddetti e le xilografie del Dürer non abbia una semplice natura iconografico-derivativa, bensì sia per lo più «concentrato sull'impaginazione spaziale e la trasposizione grafica delle linee di forza»¹⁷.

Un interesse leggermente più contenuto sembra aver destato l'aspetto nordico ed eccentrico dei due affreschi realizzati da Gianfrancesco Bembo nella quinta campata della parete sinistra tra il 1515 e il 1516. Spetta alla Gregori¹⁸ il corretto riconoscimento dell'utilizzo da parte del Bembo dell'incisione düreriana raffigurante la *Presentazione al tempio* nella scena di analogo soggetto da lui affrescata a Cremona; derivazione su cui poi si è continuato ad insistere a più riprese: dalla stessa Gregori¹⁹, trent'anni dopo il suo precedente intervento, fino ai più recenti testi di Fara²⁰ e Lusi²¹. Anche László

¹³ M. Gregori, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 54.

¹⁴ Frangi 1990, p. 33.

¹⁵ Tanzi 1991, pp. 23-24.

¹⁶ Fara 2007, pp. 298, 302, 307.

¹⁷ Lusi 2020, p. 23.

¹⁸ Gregori 1955, p. 20.

¹⁹ Gregori 1985, p. 102.

²⁰ Fara 2007, p. 313.

²¹ Lusi 2020, p. 22.

Mészáros è concorde nell'individuare nell'affresco del Bembo una dipendenza da tale xilografia, cui aggiunge, circa la disposizione spaziale delle figure attorno a Cristo, il riferimento alla *Circoncisione* appartenente alla medesima serie²². Frangi, invece, riproponendo l'intuizione della studiosa lombarda, insiste anche su un possibile contatto del pittore con gli artisti attivi nel cantiere dell'Annunziata di Firenze²³ - ipotesi tra l'altro già formulata nel caso degli affreschi del Boccaccino e assolutamente plausibile, essendo il Bembo documentato nella città toscana almeno dal 1509²⁴. Da ultima, Ardea Ebani sottolinea nuovamente le strette affinità che intercorrono tra l'incisione di Dürer e l'affresco di Gianfrancesco, mostrando però come le derivazioni düreriane, nel cremonese, sottendano una diversa concezione prospettica, intesa maggiormente come «strumento ottico»²⁵. Caratteri düreriani sono poi riscontrabili anche nell'altra scena affrescata dal Bembo: l'*Adorazione dei Magi*, per cui la Ebani, oltre al riferimento a diverse incisioni del norimberghese, chiama in causa anche alcuni bulini di Luca di Leida e scioglie l'iscrizione visibile nella tavoletta posizionata in basso a sinistra con *Campagnola Iulius Faciebat*, ipotizzando dunque una derivazione - anche se non mediata da una «specifica opera matrice» - dalla produzione dell'incisore padovano²⁶. Il caso degli affreschi cremonesi di Altobello Melone e del loro legame con le stampe è quello su cui si è sicuramente detto di più. È infatti a partire dal fondamentale contributo di Luigi Grassi che si insiste sui rapporti che intercorrono tra la produzione del pittore cremonese e il mondo della grafica nordica. Lo studioso sottolinea come fin dalla giovinezza Altobello sia a conoscenza delle stampe düreriane e che l'anticlassicismo visibile nelle scene da lui affrescate nel Duomo di Cremona sia dovuto proprio «all'influsso delle incisioni tedesche»²⁷. Tale posizione viene poi ribadita da una cospicua parte della critica successiva e numerosi storici dell'arte si sono cimentati nel

²² Mészáros 1983, p. 176.

²³ Frangi 1990, pp. 32-33.

²⁴ Tanzi 2009, pp. 25-26.

²⁵ Ebani 1991, p. 105.

²⁶ *Ivi*, pp. 105-106.

²⁷ Grassi 1950, p. 148.

tentativo di individuare, scena per scena, le puntuali desunzioni provenienti dalle diverse incisioni allora in circolazione. Tra questi c'è Federico Zeri, che nel 1953 riconosce nell'*Annuncio a Gioacchino* di Albrecht Altdorfer - xilografia facente parte di una serie intitolata *Caduta e redenzione dell'uomo*, pubblicata intorno al 1513 - il modello per l'affresco di Altobello con l'*Orazione nell'orto*²⁸. Due anni più tardi, Ferdinando Bologna è concorde nel riconoscere l'influenza che la cultura artistica dei territori a nord delle Alpi ha esercitato sul Melone, ma ritiene riduttivo considerarla quale unico motore di quella «greater tension»²⁹ che a sua detta si respira nelle storie dedicate alla *Passione di Cristo* affrescate sulla parete di destra e, sulla scorta di quanto già detto dal Longhi³⁰, insiste sui legami tra Altobello e Amico Aspertini³¹. La Gregori, invece, richiama l'attenzione sui caratteri romaniniani, düreriani e soprattutto altdorferiani riscontrabili nella *Fuga in Egitto* e vede nel bulino con la *Strage degli innocenti* realizzato da Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello il precedente iconografico per l'affresco di analogo soggetto del Melone³². A sottolineare quanto gli affreschi cremonesi di Altobello, e in particolare quelli dedicati alla *Passione di Cristo*, siano ispirati alla *Piccola Passione* su legno di Dürer è però László Mészáros, il quale individua tutta una serie di precisi rimandi alla suddetta serie³³. Frangi - che presumo non conoscesse il testo del Mészáros - arriva a stretto giro di penna alle medesime conclusioni dello studioso ungherese. Nel 1985 nota come il «Pilato» della *Strage degli innocenti* sia esemplato sulla figura di «Hanna» incisa da Dürer nella *Piccola Passione*, evidentemente confondendo Erode con Pilato e Caifa con Anna; ritiene poi che la *Lavanda dei piedi* dipenda interamente dalla xilografia di analogo soggetto appartenente alla medesima serie³⁴. Nel 1990, invece, riconosce in uno dei soldati della *Strage degli*

²⁸ Zeri 1953, p. 42.

²⁹ Bologna 1955, p. 242.

³⁰ Longhi 1940, pp. 23-25.

³¹ Bologna 1955, p. 242.

³² Gregori 1957, p. 21.

³³ Mészáros 1983, pp. 217-219.

³⁴ F. Frangi, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* 1985, p. 91.

innocenti una palese desunzione düreriana dal *Cristo deriso* della *Piccola Passione*³⁵, mentre reputa il *Cristo davanti ad Anna* interamente esemplato sulla xilografia di Altdorfer rappresentante *Cristo davanti a Caifa* e appartenente alla stessa serie cui già Altobello si era rifatto per le figure di Cristo e dell'angelo nell'*Orazione nell'orto*³⁶. Di lì a qualche anno, tutte le derivazioni dalle incisioni del norimberghese già individuate da Mészáros e Frangi vengono riproposte da Fara³⁷, mentre Lusi³⁸, infine, sottolinea le numerose affinità che intercorrono tra la *Fuga in Egitto* e la xilografia düreriana di analogo soggetto.

Per quanto la riscoperta di Altobello sia andata, se non proprio al seguito, almeno di pari passo con quella del Romanino, e anzi, si sia spesso insistito su una totale subordinazione della personalità artistica del Melone ai modi del maestro bresciano, il caso dei rapporti tra gli affreschi cremonesi di quest'ultimo e il mondo della grafica nordica non ha goduto, a differenza di quanto abbiamo appena visto per Altobello, di un'eccessiva fortuna tra gli studiosi che si sono occupati del pittore. Se infatti generici caratteri ponentini, e nello specifico danubiani, sono stati individuati per una certa parte della produzione del Romanino, sono pochi gli studi in cui ci si è occupati di una precisa disamina delle desunzioni prese dalla grafica visibili nelle scene da lui affrescate a Cremona nel 1519; probabilmente anche perché, come ha sapientemente sottolineato Lusi, Romanino, rispetto ad Altobello e al Bembo, «appare meno incline a citare esplicitamente i suoi modelli incisori e più propenso a una costante rielaborazione»³⁹. Mészáros, nel 1983, sottolinea le connessioni spaziali che accomunano l'*Ecce Homo* di Romanino a quello inciso da Dürer nella *Piccola Passione*⁴⁰. Fara, circa la medesima xilografia, rimarca la somiglianza tipologica tra il Cristo del norimberghese e quello di

³⁵ F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 257.

³⁶ F. Frangi, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* 1990, p. 260.

³⁷ Fara 2007, pp. 215, 218, 221.

³⁸ Lusi 2020, pp. 24-25.

³⁹ Lusi 2020, p. 26.

⁴⁰ Mészáros 1983, p. 255.

Romanino⁴¹, mentre Lusi nota che il *Cristo davanti a Pilato* del bresciano mostra un forte debito compositivo con il bulino di analogo soggetto inciso da Dürer nel 1512⁴².

Veniamo infine al caso del Pordenone. Anche per il pittore friulano sono stati notati certi caratteri nordici, specificamente tedeschi, negli affreschi che, una volta subentrato al Romanino, realizza per la cattedrale cremonese⁴³, ma è solo con l'articolo pubblicato da Charles E. Cohen nel 1975 su «Arte Lombarda» che questo «Germanism of Pordenone's Passion frescoes»⁴⁴ viene finalmente analizzato puntualmente. Il Cohen, per spiegare la fortissima carica espressiva visibile negli affreschi pordenoniani, assolutamente estranea a qualsiasi tipo di pittura italiana coeva, insiste a più riprese sulla combinazione di elementi provenienti dalla cultura figurativa tosco-romana e tedesca ma, per dare ragione della presenza di quest'ultimi, ritiene che non sia sufficiente il semplice ricorso alle incisioni dei grandi maestri nordici. In Pordenone, infatti, la conoscenza e la comprensione della cultura artistica tedesca appare molto maggiore rispetto a quanto abbiamo visto nel caso dei pittori che prima di lui si sono susseguiti sui ponteggi della navata maggiore e il Cohen, oltre ad individuare gli evidenti rimandi alle xilografie e ai bulini di Dürer, Schongauer e Altdorfer⁴⁵, lascia supporre che il pittore potesse avere avuto anche dei contatti diretti con il mondo artistico tedesco, o che almeno conoscesse *de visu* alcune opere pittoriche realizzate da artisti transalpini⁴⁶. Di natura pressoché analoga è anche il contributo pubblicato da Marina Daga⁴⁷ nel 1989, in cui la studiosa propone ulteriori confronti con le stampe

⁴¹ Fara 2007, p. 227.

⁴² Lusi 2020, p. 26.

⁴³ Per tali contenuti vedasi Cohen 1975, p. 75, n. 8.

⁴⁴ *Ivi*, p. 74.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 76-81.

⁴⁶ Cosa che non risulta affatto sconvolgente se teniamo in considerazione che Pordenone, la città dove è nato Giovanni Antonio, rimase sotto il dominio asburgico fino al 1508 e che il primo documento in cui il friulano è citato come pittore, risalente al maggio 1504, lo vede affiancato ad un tal Bartolomeo da Colonia.

⁴⁷ Daga 1989, pp. 130-137.

tedesche, le «forzature anticlassiche»⁴⁸ presenti all'interno delle quali furono sicuramente funzionali al raggiungimento di quanto richiesto al Pordenone - in termini di espressività e brutalità - dai Massari della Cattedrale.

È arrivato il momento di concentrarci sugli affreschi di Altobello Melone. Il Nostro, in data 11 dicembre 1516, stipula un contratto con i Massari della Cattedrale per affrescare la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti* (Fig.144), che avrebbero preso posto nel settimo arcone della parete sinistra⁴⁹. Il contratto testimonia dell'assoluta intransigenza e del maniacale controllo che i Massari in carica esercitano circa la campagna decorativa. Altobello, infatti, è soggetto ad una serie di clausole - alcune delle quali legate anche all'iconografia - che se non verranno rispettate porteranno al mancato pagamento e alla cancellazione degli affreschi, a spese del pittore. La *Fuga in Egitto* presenta un'iconografia assolutamente non tradizionale, che si ispira, come da direttive dei Massari, ai Vangeli apocrifi. Ad un'analisi più approfondita, risulta abbastanza evidente che Altobello fa qui ricorso ad alcune incisioni facenti parte della düreriana *Vita della Vergine*. La palma, infatti, posizionata all'estrema sinistra dell'affresco, nonché l'asinello, con la testa leggermente chinata e la zampa anteriore destra sollevata e, molto probabilmente, anche il San Giuseppe, con quelle gambe leggermente divaricate e il bastone appoggiato sulla spalla, richiamano l'incisione di analogo soggetto del maestro tedesco⁵⁰ (Fig. 145). Quanto ai tre paffuti puttini che sorvolano la Vergine con il Bambino - per i quali sono state notate certe somiglianze tipologiche con Tiziano, per il tramite del Romanino⁵¹ - si potrebbe invece instaurare un paragone con l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 146) o, in maniera ancor più precisa, visto il numero e la disposizione spaziale degli angioletti, con l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 147), entrambe appartenenti alla medesima serie düreriana. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Altobello si era già servito, in varie occasioni, di una serie di incisioni del

⁴⁸ *Ivi*, p. 136.

⁴⁹ Il sesto, sia per la parete sinistra che per quella di destra, è infatti occupato da un organo.

⁵⁰ Lusi 2020, pp. 24-25.

⁵¹ Ballarin 1970-71, p. 73-74.

maestro tedesco come modelli per le sue opere. Dunque, questo ulteriore ricorso alla grafica düreriana non stupisce affatto. Inoltre, l'utilizzo di stampe appartenenti alla *Vita della Vergine*, in questo preciso contesto, trova ulteriore spiegazione nell'impiego della medesima serie mariana adoperato da Gianfrancesco Bembo e Boccaccio Boccaccino proprio sugli stessi ponteggi della Cattedrale di Cremona; e sarà bene ricordare che quando Altobello dipinge la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti* sia il Boccaccino che Gianfrancesco stanno ancora finendo di affrescare rispettivamente il quarto e il quinto arcone. Questo fatto, assieme alla presenza all'interno della *Fuga in Egitto* affrescata da Altobello di molteplici citazioni tratte da più xilografie facenti parte della medesima serie - e lo stesso vale, lo si vedrà fra poco, per la *Strage degli innocenti*, anche se in questo caso la serie in questione non è la *Vita della Vergine* bensì la *Piccola Passione* - depone in maniera piuttosto rilevante, come ci siamo già detti, in favore del fatto che non solo all'interno del cantiere del Duomo di Cremona circolassero effettivamente le suddette incisioni, ma anche che tali xilografie non vi fossero visibili in fogli sciolti e che dunque i pittori avessero a disposizione l'intera serie rilegata in un unico volume.

Anche nel caso della *Strage degli innocenti* Altobello deve far fronte ad alcune richieste specifiche dei Massari, che volevano che il pittore dipingesse «varie figure de donne spaventevole scapiliate, varie crudeltà de homini in le persone de dicti putti»⁵². Il punto di partenza del pittore cremonese è ancora una volta un'incisione; non si tratta, però, di un lavoro di Dürer, bensì, come correttamente indicato dalla Gregori⁵³, di Marcantonio Raimondi. Mi riferisco ovviamente al celebre bulino raffigurante la *Strage degli innocenti* (Fig. 148), realizzato dal bolognese intorno al 1511 su disegno di Raffaello. Evidentissimi, infatti, sono i ricalchi precisi di figure presi da questa incisione, come ad esempio la donna piangente che, sulla sinistra, regge sulle ginocchia il cadavere dell'infante, l'aguzzino a petto nudo che brandisce la spada a mezz'aria nel centro della calca, o lo scorcio del piccolo cadavere sotto il trono di Erode, rielaborazione ancor più drammatica - anche per la presenza così spontanea del cane che ne annusa il corpicino

⁵² Sacchi 1872, p. 182.

⁵³ Gregori 1957, p. 21.

per sincerarsi delle sue condizioni - di quelli visibili nell'*inventio* raffaellesca. Ma quanto diverso appare l'affresco di Altobello rispetto all'incisione del Raimondi, drammatica, sì, ma comunque composta ed equilibrata. In Altobello ci troviamo davanti ad una tale enfasi, ad una tale *verve* eccentrica e grottesca, che fanno certo parte della particolare sensibilità del pittore, ma che gli sarebbero sicuramente estranee senza una diretta conoscenza di quel mondo nordico visibile nelle incisioni dei grandi maestri tedeschi. E infatti è ancora una volta Dürer ad essere utilizzato come modello per alcuni dei personaggi che popolano l'affresco del cremonese. Si pensi, ad esempio, alla figura di Erode, patentemente un calco del Caifa visibile nell'incisione düreriana della *Piccola Passione* (Fig. 149), da cui Altobello riprende sia la di lui fisionomia che l'architettura del trono. Sempre appartenente alla *Piccola Passione* xilografica è anche il *Cristo deriso* (Fig. 150), dal quale deriva la figura dell'aguzzino alla destra di Cristo, spostato dal cremonese nel centro dell'affresco. Quanto alla struttura architettonica della scena, inizialmente ritenevo che Altobello si fosse ispirato alla xilografia di Dürer raffigurante *Cristo davanti ad Anna*, dalla quale avrebbe potuto prendere l'idea del partito alla romana visibile sull'estrema sinistra e della scalinata con il trono sulla destra, posizionato in tralice nell'affresco per dilatare in profondità lo spazio. Ultimamente però, per quanto restio ad abbandonare *in toto* tale ipotesi, sono maggiormente convinto del fatto che l'architettura dispiegata da Altobello nella *Strage degli innocenti* sia un bellissimo saggio di quella cultura prospettica bramantesco-zenaliana tanto cara ai giovani Altobello e Romanino. Basterà infatti confrontare l'affresco di Altobello con quelli ancora superstiti realizzati da Romanino all'incirca tra il 1508 e il 1509 per il Palazzo di Niccolò Orsini da Pitigliano a Ghedi⁵⁴, oggi a Budapest, o, ancora di più, con quello realizzato intorno al 1512 per la chiesa di San Pietro a Tavernola Bergamasca⁵⁵ (Fig. 151). La fuga di pilastri sulla destra, la trabeazione policroma, la finestrella

⁵⁴ Recentemente si è ipotizzata una possibile presenza di Altobello all'interno di tale cantiere decorativo. Vedasi al riguardo Castellini 2009, pp. 330-336.

⁵⁵ I legami tra quest'affresco e la produzione di Altobello sono invece già stati da tempo sottolineati, anche se, a quanto mi risulta, mai in rapporto con la *Strage degli innocenti*. La Gregori, ad esempio, riteneva la *Madonna col Bambino* già Rabinowitz di Altobello un diretto riflesso della *Vergine* affrescata da Romanino a Tavernola. Vedasi Gregori 1955, p. 23.

spezzata sopra il San Maurizio - quest'ultima una più che probabile rielaborazione delle aperture paesistiche sullo sfondo del *Cenacolo* vinciano - si ritrovano pressoché identiche nella porzione di destra dell'affresco di Altobello, il quale però, da vero eccentrico di razza, turba l'equilibrio dato da quest'architettura classicheggiante inserendo tutta quella calca di figure in primo piano, contribuendo così ad annullare i punti di riferimento dati dalla stessa e a generare uno spazio assolutamente asimmetrico e decentrato. C'è poi un ultimo elemento architettonico su cui mi vorrei soffermare: la balaustra da cui si sporgono quelle magnifiche figurine, realizzate con un *ductus* estremamente libero ed abbreviato. Come mi ha fatto notare il mio relatore, per questo dettaglio si potrebbero ipotizzare certe assonanze con alcune delle opere di Lucas Cranach. Tipico del maestro tedesco è infatti il giocare con le architetture, con gli interni e gli esterni, creando così più livelli, e inserire figure che sporgendosi da finestre e parapetti assistono ai fatti principali in qualità di spettatori. Mi riferisco a opere come le due versioni della *Decollazione di San Giovanni Battista* o *l'Ecce Homo* (Figg. 152-154), tutte xilografie realizzate intorno al 1509. Abbiamo già visto come all'interno del Duomo di Cremona circolassero incisioni di Dürer - nonché di Altdorfer - e dunque non pare improbabile che sorte analoga fosse toccata anche a quelle di Cranach che, seppur in misura minore rispetto a quelle del norimberghese, circolavano in Italia almeno dal secondo decennio del Cinquecento⁵⁶. Se consideriamo inoltre che *l'Ecce Homo* di Cranach faceva parte di una serie xilografica dedicata alla *Passione di Cristo* cui Altobello è probabile si rifaccia anche per la scena raffigurante la *Cattura nell'orto*, avremmo ulteriore conferma di questa quantomeno plausibile presenza di incisioni di Cranach - e in particolare della suddetta serie cristologica - all'interno del cantiere della Cattedrale. Ci sarebbe però da chiedersi se l'espedito 'cranachiano' della balaustra

⁵⁶ Fara 2019, p. 24. La presenza di incisioni di Cranach all'interno della Cattedrale di Cremona costituirebbe dunque una delle prime - se non addirittura la prima, almeno allo stato attuale degli studi - attestazioni della fortuna italiana della grafica del maestro tedesco.

non derivi invece - o, almeno, non sia stimolato anche - da certa pittura centro italiana⁵⁷ o, più probabilmente, veneziana, come ad esempio quella di Giovanni Mansueti, che doveva essere più familiare ad Altobello, nonché al Romanino⁵⁸, visto il loro soggiorno nella Serenissima. E ancor più interessante sarebbe capire se questo 'motivo' così presente in certe opere di Cranach - ma anche di altri artisti tedeschi - non derivi proprio da fonti italiane⁵⁹. In questo senso, il nome di Giovanni Mansueti prima citato risulta di estremo interesse per il suo legame con la produzione grafica di Jacopo Bellini⁶⁰, spessissimo popolata proprio da figurine che si affacciano da quelle sue fantasmagoriche architetture; ed è curioso che Jacoby chiami in causa come possibile modello per la xilografia di Cranach raffigurante il *Torneo sulla piazza del mercato*,

⁵⁷ Trovo quantomeno curioso che un motivo simile si ritrovi in opere quali la *Strage degli innocenti* affrescata da Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni, la *Disputa di San Tommaso* di Filippino Lippi nella Cappella Carafa, i *Funerali di San Bernardino* del Pinturicchio nella Cappella Bufalini o, ancora, in alcune opere di Andrea del Sarto come la *Guarigione di un'indemoniata* nel Chiostrino dei voti all'Annunziata di Firenze. E una disposizione simile a quella che vediamo nella porzione destra della *Strage altobelliana* si ritrova anche nel *Pio II convoca il Concilio di Mantova* realizzato da Pinturicchio per la *Libreria Piccolomini*, all'interno della quale Amico Aspertini svolse probabilmente mansioni di aiuto. Si tratta di cantieri le cui opere, come già ampiamente dimostrato in altre sedi, mostrano numerose analogie con gli affreschi cremonesi di Boccaccio Boccaccino e Gianfrancesco Bembo. Con questo non intendo insinuare che anche Altobello fosse presente a Roma e Firenze contemporaneamente ai suoi concittadini, essendo ciò praticamente incompatibile non solo con la cronologia della vita e delle opere del pittore che la critica ha ricostruito negli anni, ma anche con quanto testimoniato dalle opere stesse di Altobello, specialmente a livello di *ductus*. Non escludo però che il Melone potesse avere conoscenza indiretta di tali opere, forse per il tramite di qualche disegno realizzato dai due pittori o semplicemente della loro testimonianza orale.

⁵⁸ Si pensi a quelle figurine che nell'affresco di Romanino a Ghedi raffigurante *Niccolò Orsini riceve il labaro dal Doge Leonardo Loredan* si sporgono dall'edificio che fa da quinta sulla destra o dal loggiato sulla sinistra, le quali potrebbero ispirarsi proprio a certi dipinti veneziani visti dal maestro bresciano durante il suo primo soggiorno lagunare.

⁵⁹ Si veda ad esempio l'*Altare di San Floriano* realizzato da Albrecht Altdorfer nel 1518 per l'Abbazia di San Floriano a Linz. Vi ritroviamo, infatti, in numerose scene, il medesimo motivo delle figurine che si sporgono, forse mediato proprio dalle opere di Cranach, oppure da qualche prototipo italiano. Ed è infatti interessante considerare che in alcune scene, come ad esempio il *Cristo davanti a Caifa* o l'*Incoronazione di spine*, si possono notare - a mio avviso - elementi architettonici 'bramanteschi' quali i piedritti con ordine contratto o la finestrella a raggiera, visibili nell'*Incisione Prevedari*, i quali attestano di una certa qual conoscenza oltralpe dell'arte nostrana.

⁶⁰ Vedasi al riguardo Marino 2010, pp. 19-28.

realizzata nel 1506, proprio un disegno del grande maestro tardogotico⁶¹. Ma per tornare al nostro dipinto, e così concludere, questo affresco rappresenta sicuramente il punto di maggior anticlassicismo di Altobello, un vertice estremo fatto di maschere grottesche, prospettive sghembe e composizioni asimmetriche, che forse, nonostante tutti i possibili precedenti che abbiamo chiamato in causa, trova un analogo corrispettivo solo in un'altra *Strage degli innocenti*, questa realizzata da Ludovico Mazzolino tra il 1515 e il 1520 e oggi conservata alla Galleria Doria Pamphilij di Roma⁶² (Fig. 155). Che Altobello abbia guardato all'esempio del pittore ferrarese? Oppure è Ludovico che si è ispirato all'affresco del Melone? Per il momento non ci è dato sapere. Non c'è infatti alcuna testimonianza di un possibile contatto fra i due. Quello che però risulta evidente è che fra i due dipinti intercorre un legame, una serie di analogie che testimoniano sicuramente di una vicinanza culturale fra i due pittori - vicinanza su cui già insisteva il Bologna⁶³ - e che forse, come ipotizza Giovanni Lusi⁶⁴, è spiegabile con l'esistenza di un modello grafico comune, conosciuto non solo dai due ma anche dall'ancor più saturnino e mercuriale Amico Aspertini, come si evincerebbe dall'incisione raffigurante la *Presentazione della Vergine al Tempio* oggi al British Museum di Londra (Fig. 156). La presenza di Altobello all'interno del cantiere del Duomo non si esaurisce con il completamento di questi due affreschi, terminati nell'agosto 1517 e collaudati positivamente l'8 ottobre del medesimo anno. Ad Altobello, infatti, i Massari affidarono anche la realizzazione delle prime scene del ciclo raffigurante la *Passione di Cristo*, da affrescare sulla parete di destra. Si tratta dell'*Ultima cena* - per la quale ha a disposizione, come nel caso del *Cristo fra i dottori* del Boccaccino, speculare ad essa, un arcone intero, non bipartito dalla finta lesena - la *Lavanda dei piedi* e l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura nell'orto* e il *Cristo davanti ad Anna*. Il contratto viene stipulato in

⁶¹ J. Jacoby, in *Cranach. L'altro Rinascimento* 2010, pp. 308-309.

⁶² E all'interno di questo discorso circa la provenienza delle possibili derivazioni, da me solo accennato poco sopra, è interessante notare come proprio quest'opera sia citata in rapporto ad una *Strage degli innocenti*, dipinta dal Cranach, in cui si nota un analogo utilizzo dei piani e delle figure. Vedasi al riguardo Aikema 2010, p. 23.

⁶³ Bologna 1955, p. 240.

⁶⁴ Lusi 2020, pp. 25-26.

data 13 marzo 1517 (anno *ab Incarnatione*) e Altobello si trova in una situazione di evidente svantaggio rispetto alla prima prova nella Cattedrale, dal momento che i Massari gli concedono appena sei mesi e mezzo per affrescare tre campate, di contro agli otto mesi e mezzo concessigli per il solo arcone contenente la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti*. Condizioni sfavorevoli che possono, almeno in parte, spiegare il mutamento stilistico adoperato da Altobello in questi dipinti. Chiunque abbia presente i precedenti affreschi realizzati da Altobello nella cattedrale cremonese, infatti, non potrebbe che stupirsi del repentino cambio di rotta visibile nell'*Ultima Cena* (Fig. 157). Non abbiamo più traccia di quella *verve* anticlassica tanto cara al Nostro, che qui fornisce alla composizione un'inedita ariosità, un maggior respiro, che echeggiano i modi del ben più composto Boccaccio Boccaccino. Inoltre, i personaggi che abitano la scena sono dotati di una grandiosità volumetrica e di uno squadro geometrico delle masse e dei panneggi che richiamano gli esordi bramantiniani del Melone, forse stimolato in tale recupero dall'attività di quello Pseudo Bramantino *alias* Pedro Fernández da Murcia che proprio in quegli anni era presente nel cremonese, come a suo tempo sottolineato dal Bologna⁶⁵. Nonostante questa 'svolta'⁶⁶ che potremmo definire classicistica, però, Altobello non rinuncia ad usufruire del consueto repertorio di stampe nordiche; e ancora un volta è Dürer il modello prescelto. L'*Ultima Cena*, infatti, si rifà all'incisione di analogo soggetto facente parte della serie della *Grande Passione* (Fig. 158). In entrambe si vede la stessa prospettiva, leggermente di sottinsù, e lo stesso piede ligneo che sorregge la tavola, con la firma di Altobello al posto della data visibile nell'incisione del tedesco. La figura dell'apostolo all'estrema destra è poi ripresa dal prototipo düreriano, così come la figura di Cristo, la cui aureola è esattamente identica. È inoltre possibile che Altobello fosse a conoscenza dell'*Ultima Cena* incisa da Marcantonio Raimondi (Fig. 159), dalla quale potrebbe derivare la scelta di posizionare

⁶⁵ Bologna 1955, pp. 246, 249.

⁶⁶ O forse sarebbe meglio chiamarlo 'ritorno'.

entrambi gli apostoli più esterni davanti alla tavola⁶⁷. Comunque sia, conosce invece sicuramente il *Cenacolo* vinciano - non sappiamo se per via diretta⁶⁸ o indiretta⁶⁹ - dal quale è preso un cospicuo repertorio di gesti e teste, quest'ultime leggermente stereotipate, a metà fra Leonardo e Boccaccio Boccaccino. Quanto alla *Lavanda dei piedi* (Fig. 160), dall'incisione di analogo soggetto della *Piccola Passione* su legno (Fig. 161) è ripresa in maniera precisa la figura di San Pietro, che si porta la mano alla testa proprio con lo stesso gesto che contraddistingue il suo omologo xilografico. La figura di Cristo, invece, potrebbe essere mediata da quella visibile nella *Lavanda dei piedi* di Giovanni Agostino da Lodi (Fig. 162), realizzata probabilmente a Venezia nel 1500. Infine, l'ambientazione intima e domestica potrebbe senz'altro richiamare alcune incisioni della *Vita della Vergine*, tenendo però conto delle rielaborazioni che ne fece Boccaccio Boccaccino proprio sulle pareti del Duomo cremonese⁷⁰. Nell'*Orazione nell'orto* (Fig. 160), invece, l'ormai abituale ricorso alla grafica düreriana si arricchisce dell'utilizzo di una serie incisa realizzata da un un altro importante pittore tedesco: la *Caduta e redenzione dell'uomo*, realizzata da Albrecht Altdorfer e pubblicata intorno al

⁶⁷ Scelta che però ritroviamo anche nell'*Ultima Cena* dipinta nel 1513 da Romanino per il refettorio del monastero di Santa Giustina a Padova. Come già detto nel capitolo precedente, non ci sono però documenti che attestino di un soggiorno padovano di Altobello negli anni in cui in città era attivo il Romanino, o in un periodo immediatamente successivo, e la presenza di Altobello nella città antenorea non sarebbe comunque necessaria per spiegare quel maggiore avvicinamento ai modi lagunari che si vede nei dipinti realizzati dal cremonese poco prima della commissione degli affreschi per la Cattedrale.

⁶⁸ Potremmo infatti ipotizzare che Altobello, intorno al 1511, abbia compiuto un viaggio milanese al seguito del Romanino, la cui presenza nella città meneghina è sicuramente attestata da una sua polizza d'estimo.

⁶⁹ In quest'ultimo caso potrebbe essersi servito delle numerose incisioni del *Cenacolo* che circolavano all'epoca, come ad esempio quella del Birago, oppure potrebbe aver visto alcuni dei disegni che all'aprirsi del Cinquecento si potevano trovare a Venezia, portati nella città lagunare dallo stesso Leonardo e poi copiati da artisti come Giovanni Agostino da Lodi e altri. Ha invece con ogni probabilità visto l'*Ultima Cena* dipinta dal Fadino per il monastero cremonese di San Sigismondo - dove Altobello, a quanto dicono le guide dell'epoca, avrebbe affrescato la cupola, quest'ultima poi ridipinta da Bernardino Campi - dalla quale potrebbe aver ripreso l'idea della decorazione a conchiglie, che nell'affresco della Cattedrale cremonese decorano la trabeazione retta dalle colonne.

⁷⁰ Si veda il camino presente nell'affresco altobelliano, identico a quello dipinto dal Boccaccino per la *Nascita della vergine*.

1513. Appartenente a questo volume è infatti l'incisione con l'*Annuncio a Gioacchino* (Fig. 163), dalla quale Altobello riprende quell'innovativo scorcio da tergo dell'angelo e la figura del padre di Maria, trasformata in Cristo sulla parete della Cattedrale⁷¹. Troviamo poi per l'ennesima volta Dürer, anche se in maniera più velata rispetto al solito. Infatti, dell'incisione raffigurante l'*Orazione nell'orto* della *Piccola Passione* (Fig. 164) Altobello recuperò solo un piccolo, marginale dettaglio di paesaggio: quella sorta di muro-staccionata interrotto da un arco visibile sullo sfondo, decisamente ampliato nell'invenzione del Melone.

Per la *Cattura nell'orto* (Fig. 165) Altobello si rifà alle due xilografie di analogo soggetto di Dürer e Cranach (Figg. 166-167); viene però meno quella componente drammatica che si vede nelle incisioni dei due tedeschi. È sicuramente, fra tutte le scene derivate da un prototipo a stampa, quella maggiormente rielaborata. Il pittore, infatti, dell'incisione düreriana conserva semplicemente lo sgherro sulla destra, spostandolo al centro, mentre dalla stampa di Cranach è probabile derivino le pose di San Pietro e di Malco. La concitazione dei personaggi, che quasi annulla lo spazio in cui si svolge l'evento, è però qui venuta meno in favore di una maggiore compostezza, di un più pacato rigore compositivo ed espressivo e solo la luce fa emergere qualche vago ricordo della tensione che traspare dalle due xilografie. Infine, abbiamo il *Cristo davanti ad Anna*⁷² (Fig. 165), scena per la quale non occorre entrare troppo nello specifico, essendo copia pedissequa dell'incisione di Altdorfer rappresentante *Cristo davanti a Caifa* (Fig. 168).

In ultima istanza, mi piacerebbe spendere ancora due parole sul perché di questo ricorso - che ormai possiamo definire sistematico - alle incisioni tedesche per gli affreschi del Duomo di Cremona. Non bastano a spiegarlo, infatti, soltanto le già citate simpatie nordiche di questi eccentrici pittori; tant'è che anche l'assolutamente classicista Bocaccio Boccaccino si trova a riutilizzare alcuni brani della *Vita della Vergine* di

⁷¹ Zeri 1953, p. 42.

⁷² Checchè molti dei contributi più recenti si riferiscano a tale scena come *Cristo davanti a Caifa*, in assenza di elementi iconografici propriamente distintivi ho scelto di riportare la dicitura che ritroviamo nell'atto di allogazione degli affreschi ad Altobello. Si veda Sacchi 1872, p. 184.

Dürer. Le novità presenti nelle serie incise dei grandi maestri tedeschi devono essere sembrate così innovative da giustificare un uso tanto capillare, specialmente in funzione di prontuario figurativo e compositivo, in modo tale da vivacizzare e modernizzare il probabilmente altrimenti stagnante andamento narrativo degli eventi. E questo discorso funziona molto bene soprattutto se applicato alle scene delle *Passione*, che sono quelle per cui il richiamo alle serie incise dei maestri tedeschi si amplia in maniera cospicua. Dobbiamo infatti considerare che in Italia i cicli interamente dedicati alla *Passione di Cristo* sono ben pochi e per lo più troppo datati per essere presi come modello⁷³. Di converso, sono sicuramente fra le scene maggiormente rappresentate in quel mondo artistico nordico che, ricordiamolo, era tanto caro alla cultura cremonese fin dalla fine del Quattrocento. E in questo senso dovremmo infatti anche ipotizzare che i Massari del Duomo - seppure i documenti d'archivio non ce lo dicano esplicitamente - fossero, se non proprio direttamente coinvolti in questa scelta di ricorrere alle incisioni tedesche, almeno assolutamente favorevoli al loro utilizzo. Le citazioni dirette, infatti, sono in molti casi troppo esplicite perché i colti committenti non le notassero; committenti che, è bene ricordarlo, qualora avessero trovato gli affreschi sconvenienti o semplicemente non di loro gradimento, li avrebbero fatti cancellare a spese dei pittori. Il caso delle opere di Pordenone ci appare infine come risolutivo. Sono proprio i Massari a richiedere al friulano una tale esibizione di brutalità, in funzione puramente antiebraica⁷⁴; brutalità che il Pordenone riesce a mettere in scena grazie al ricorso all'esempio di una terribilità michelangiotesca portata all'estremo, al diapason, proprio grazie ad una spiccata componente tedesca fornitagli dalla conoscenza approfondita delle incisioni - e, come sottolineato dal Cohen, probabilmente anche di opere pittoriche - che i Massari del Duomo devono aver trovato quantomeno funzionale e conveniente alle loro esigenze propagandistiche.

⁷³ Sicuramente, fra i più recenti dobbiamo annoverare il tramezzo gaudenziano di Varallo, affrescato nel 1513, il quale mostra significative assonanze con i nostri affreschi. Non ci sono però testimonianze di una possibile conoscenza di tale opera da parte degli artisti attivi nella Cattedrale cremonese.

⁷⁴ Vedasi al riguardo Venturelli 2001, pp. 163-173.

Bibliografia.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettura*, 3 voll., Firenze 1568.

A. Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, Dove ragiona della Vita, e Opere in molti luoghi, e à diversi Prencipi, e Personaggi fatte dall'Eccell. e Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese*, Cremona 1584.

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la Pittura, diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theorica e la prattica d'essa pittura*, Milano 1584.

P. Merula, *Santuario di Cremona, nel quale si contengono non solo le Vite de' Santi di tutte le Chiese, e di quelli, i cui Corpi in alcune di esse si riposano, mà anche le Reliquie, e cose notabili di ciascuna di esse. Con l'origine de' Monasteri, Hospedali, e Luoghi Più di detta Città, Nuovamente dato in luce dal R. A. D. Pellegrino Merula Protonotario Apostolico, E Rettore della Chiesa de' Santi Nicolò, e Michele Nuovo*, Cremona 1627.

A. Campi, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani rappresentata in disegno col suo contato, et illustrata di una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo pittore e cavalier cremonese al potentissimo e felicissimo re di Spagna Filippo III d'Austria*, Milano 1645.

G. Bresciani, *La virtù ravvivata de' Cremonesi insigni divisa in quattro parti come: Religiosi regolari che nelle loro Religioni hanno havute dignità. Parte prima. Religiosi secolari e regolari che hanno scritto e dato opere alla stampa. Parte seconda. Secolari che hanno scritto e dato opere alla stampa. Parte terza. Pittori, ingegneri, architetti e scultori insigni cremonesi. Parte quarta. Di Giosepe Bresciano storico di detta città*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. Bresciani 27, 1665-66.

G. Bresciani, *Libro degli epitaffi*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. Bresciani 24, 1683.

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze 1681-1728.

- P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704.
- D. Arisi, *Accademia de' Pittori Cremonesi con alcuni Scultori ed Architetti pur Cremonesi di Don Desiderio Arisi Monaco della Congregazione di S. Girolamo di Lombardia*, ms., 1715-1720.
- Accademia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi altramente detta Galleria di uomini illustri ossia memorie per servire alla storia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi di Don Desiderio Arisi Cremonese Monaco Girolamino Della Congregazione di Lombardia*, ms. Arisi A.A. 2.16, XVIII secolo.
- Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pur cremonesi di Don Desiderio Arisi Monaco della Congregazione di S. Girolamo di Lombardia*, ms. Arisi A.A. 2.21, XVIII secolo.
- G. B. Carboni, *Le pitture e le sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia 1760.
- A. M. Panni, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1762.
- G. B. Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi. Opera postuma di Giambattista Zaist pittore, ed architetto cremonese, data in luce da Anton' Maria Panni. Al merito impareggiabile de' nobili signori prefetti Al Governo della Città di Cremona*, 2 voll., Cremona 1774.
- G. Biffi, *Artisti cremonesi*, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria civica, ms. A.A. 3.7, XVIII secolo.
- F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti. Opera di Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, 2 voll., Venezia 1776.
- G. Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona di Giuseppe Aglio cremonese*, Cremona 1794.
- L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, 3 voll., Bassano 1795-1796.

- G. Grasselli, *Guida storico sacra della R. Città di Cremona per gli amatori delle belle arti del ragioniere Giuseppe Grasselli cremonese*, Cremona 1818.
- L. Corsi, *Dettaglio delle chiese di Cremona con in fine il catalogo della Gerarchia Celeste di nostra Patria ed altre persone illustri per religione e per pietà descritte da Luigi Corsi*, Cremona 1819.
- G. Picenardi, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arti del disegno del marchese Giuseppe Picenardi*, Cremona 1820.
- G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi del ragioniere collegiato Giuseppe Grasselli da Cremona*, Milano 1827.
- J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., Londra 1871.
- F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872.
- M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno pubblicate e illustrate da D. Iacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.
- G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891.
- R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 99-114.
- Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, maggio-ottobre 1933), Venezia 1933.
- R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, Firenze 1940.
- R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.
- L. Grassi, *Ingegno di Altobello Meloni*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. 143-163.
- F. Zeri, *Altobello Melone: quattro tavole*, in «Paragone. Arte», IV, 1953, 39, pp. 39-44.
- F. Bologna, *Altobello Melone*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 1955, pp. 240-250.
- M. Gregori, *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in «Paragone.Arte», VI, 1955, 69, pp. 3-28.
- F. Zeri, *Trenta dipinti antichi della collezione Saibene*, Milano 1955.
- T. S. R. Boase, *The Frescoes of Cremona Cathedral*, in «Papers of the British School at Rome», XXIV, 1956, pp. 206-215.

- M. Gregori, *Altobello e G. Francesco Bembo*, in «Paragone. Arte», VIII, 1957, 93, pp. 16-40.
- A. Puerari, *Boccaccino*, Milano 1957.
- M. L. Ferrari, *Un recupero per Altobello*, in «Paragone. Arte», IX, 1958, 97, pp. 48-53.
- G. Creighton, *Portraits by and near Romanino*, in «Arte Lombarda», IV, 1959, 2, pp. 261-267.
- G. Testori, *Da Romanino a Giorgione*, in «Paragone. Arte», XIV, 1963, 157, pp. 45-49.
- G. Panazza, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano 1965.
- Mostra di Girolamo Romanino*, Catalogo della mostra (Brescia, Duomo vecchio, maggio-settembre 1965), a cura di G. Panazza, Brescia 1965.
- John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, a cura di B. Sweeny, Philadelphia 1966.
- A. Ballarin, *La Salomè del Romanino*. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano, Università di Ferrara, a.a. 1970-71.
- Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools: XVI-XVIII*, a cura di F. Rusk Shapley, Londra 1973.
- C. E. Cohen, *Pordenone's Cremona Passion scenes and German art*, in «Arte Lombarda», XLII/XLIII, 1975, pp. 74-96.
- G. Panazza, *Aggiunte al catalogo delle opere di G. Romanino e V. Foppa*, in «Brixia Sacra», XII, 1977, 4, pp. 65-75.
- P. Tosetti Grandi, *Lorenzo Costa in San Giacomo Maggiore a Bologna: una proposta e la valutazione di una fonte*, in «Prospettiva», XXIV, 1981, pp. 37-40.
- M. Tanzi, *Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo*, in «Ricerche di storia dell'arte», XVII, 1982, pp. 49-56.
- L. Mészáros, *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphick auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen 1983.
- M. Tanzi, *Appunti sulla fortuna visiva degli "eccentrici" cremonesi*, in «Prospettiva», XXXIX, 1984, pp. 53-60.
- I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985.

- M. Gregori, *Altobello Melone*, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 85-88.
- E. Mattaliano, *Benvenuto Tisi da Garofalo, documenti inediti*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara (1450-1628)*, Catalogo della mostra (Londra, The Courtauld Institute of Art, giugno-agosto 1984), a cura di A. Rossi Guzzetti, Ferrara 1985.
- B. W. Meijer, *Cremona e i Paesi Bassi*, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 25-32.
- M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca del primo Cinquecento*, Milano 1986.
- M. Tanzi, *Riflessioni sull'attività di Altobello Melone dopo il 1520*, in «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», XXXVII/1 (1986), 1987, pp. 97-107.
- F. Frangi, *Sulle tracce di Altobello giovane*, in «Arte Cristiana», N. S. LXXVI, 1988, pp. 389-404.
- G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Edizione critica a cura di L. B. Gregori, in «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XXXIX/2 (1988), Cremona 1989.
- M. Daga, *Influenze della grafica tedesca nelle scene della Passione affrescate da Giovanni Antonio da Pordenone nel Duomo di Cremona (1520-1522)*, in «Arte Documento», III, 1989, pp. 130-137.
- F. Frangi, *I pittori anticlassici*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990.
- Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990.
- Brera nascosta. Arte Lombarda dal XIV al XVII secolo*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 novembre 1991-19 gennaio 1992), a cura di R. Tardito, Milano 1991.
- A. Ebani, *Nota sugli affreschi di Gian Francesco Bembo nel Duomo di Cremona*, in «Arte Lombarda», XCVI/XCVII, 1991, pp. 104-107.

- La Pinacoteca di Brera*, a cura di R. Tardito, Milano 1991.
- O. Mischiati, *Documenti inediti sulla pittura a Cremona nella prima metà del Cinquecento*, in «Paragone.Arte», XLII, 1991, N. S. 26/27, pp. 101-133.
- M. Tanzi, *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991.
- F. Caglioti, *Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e “compagni”*: nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella Corte Ducale dell’Arengo a Milano (1456-61 circa), in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 1994, 2/3, pp. 183-217.
- A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.
- F. Moro, *Per Altobello giovane*, in «Arte Cristiana», N. S. LXXXII, 1994, pp. 13-20.
- Jaynie Anderson, *Giorgione. Peintre de la “Brièveté poétique”*. *Catalogue raisonné*, Parigi 1996.
- Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, a cura di F. Zeri, Milano 1996.
- S. Borsotti, S. Botticelli, *La Cattedrale di Cremona. Arte e storia*, Cremona 1997.
- L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L’opera completa*, Firenze 1997.
- P. Castellini, *Per l’attività bresciana di Altobello Melone*, in «Arte Lombarda», N. S. CXXVII, 1999, 3, pp. 85-88.
- M. Marubbi, *Le “Storie del Testamento Nuovo”*: cronaca di un cantiere, in *La cattedrale di Cremona: affreschi e sculture*, a cura di A. Tolomei, Cinisello Balsamo 2001, pp. 84-161.
- R. Venturelli, *Duorum poplorum divisio: la Crocifissione del Pordenone e il conflitto ebraico-cremonese del 1519-1521*, in *La cattedrale di Cremona: affreschi e sculture*, a cura di A. Tolomei, Cinisello Balsamo 2001, pp. 163-173.
- R. Barbisotti, *Su alcuni manoscritti cremonesi del Settecento (Desiderio Arisi, padre Silvagni, Giambattista Biffi)*, in «Bollettino Storico Cremonese», N. S. VIII (2001), 2002, pp. 287-304.
- N. E. Land, *Reconstructing a reconstruction: Altobello Melone’s “Picenardi Altarpiece”*, in «Muse», XXXI/XXXII (1997-98), 2002, pp. 9-23.

G. Agosti, *Vincenzo Foppa, da vecchio*, in *Vincenzo Foppa*, Catalogo della mostra (Brescia-Milano 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 51-69.

La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003.

J. Stack, *The iconographic implications in the reconstructed Picenardi Altarpiece: a typological interpretation*, in «Muse», XXXIII/XXXIV/XXXV (1999-2001), 2005, pp. 33-70.

A. Ballarin, *La Salomè del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, 2 voll., Cittadella 2006.

S. Buganza, *Romanino tra Zenale e Bramantino: l'incontro con la cultura artistica milanese*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 29 luglio-29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica, F. Frangi, Cinisello Balsamo 2006, pp. 68-85.

F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 29 luglio-29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica, F. Frangi, Cinisello Balsamo 2006, pp. 14-47.

Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 29 luglio-29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica, F. Frangi, Cinisello Balsamo 2006.

P. Castellini, *Girolamo Romanino e Altobello Melone a Brescia tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento*, in «Passione è Cultura», S. 2007, pp. 42-51.

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007.

The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance and Baroque, Catalogo della mostra (Londra 2007-2008), a cura di L. Whitaker, M. Clayton, Londra 2007.

P. Castellini, *Girolamo Romanino e Altobello Melone a Brescia tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento: sugli affreschi del Palazzo di Ghedi "et alia"*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2006, Brescia 2009, pp. 327-359.

- M. Tanzi, *Due date per Altobello Melone*, in «Kronos», XIII, 2009, 1, pp. 81-84.
- B. Aikema, *Cranach. L'altro Rinascimento*, in *Cranach. L'altro Rinascimento*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 15 ottobre 2010-13 febbraio 2011), a cura di A. Coiva, B. Aikema, Milano 2010, pp. 13-33.
- L. Bellingeri, *Classico e anticlassico: il ciclo della navata maggiore del Duomo di Cremona*, in *Romanino e i pittori anticlassici: una mostra diffusa in Lombardia: Cremona, Brescia, Bergamo, Mantova*, Catalogo della mostra diffusa (Lombardia, 15 ottobre 2010-30 giugno 2011), a cura di B. M. Savy, Roccafranca 2010, pp. 31-40.
- Cranach. L'altro Rinascimento*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 15 ottobre 2010-13 febbraio 2011), a cura di A. Coiva, B. Aikema, Milano 2010.
- G. Matino, *Gentile Bellini, Giovanni Mansueti e il riconoscimento del Miracolo della reliquia della Croce al ponte di San Lio: chiarimenti e proposte*, in «Venezia Cinquecento», XL, 2010, pp. 5-34.
- Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civile veronesi*, a cura di P. Marini, E. Napione, G. Peretti, F. Rossi, 2 voll., Cinisello Balsamo 2010.
- Pinacoteca di Brera. I dipinti*, a cura di L. Arrigoni e V. Maderna, Milano 2010.
- M. Tanzi, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva», CXXXIV/CXXXV (2009), 2010, pp. 25-51.
- S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011.
- Bramantino a Milano*, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco 16 maggio-25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012.
- Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, Catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'arte (28 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano 2014.
- A. Allegri, *Rivelli Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, 2016, pp. 707-710.
- G. Bocchi, *La vita e le opere di Malosso nel manoscritto di Desiderio Arisi*, in «Strenna piacentina», 2017, pp. 27-30.

G. M. Fara, *Intorno a Dürer. Gli antichi maestri tedeschi nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi: 1470-1550*, Firenze-Milano, 2019.

F. Frangi, *Romanino tra Bramantino e Tiziano: integrazioni al polittico di San Cristo*, in *Bramantino e le arti nelle Lombardia francese (1499-1525)*, Atti del convegno (Lugano, 6-7 novembre 2014), a cura di M. Natale, Milano-Lugano 2014, pp. 427-441.

P. Aiello, *Ritratto del poeta, Alessandro Lami*, in «Acme», LXXII, 2019, pp. 43-61.

S. Brugnoli, *Le “storie della Vita della Vergine e di Cristo” e il rinnovamento della pittura in Valpadana*, in *Il Duomo di Cremona: guida*, a cura di F. Frangi, Milano 2019, pp. 47-80.

G. Lusi, *Incisioni tedesche per il Duomo di Cremona*, in *Incisori tedeschi del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Gradara, Palazzo Rubini Vesin 20 ottobre 2019-16 febbraio 2020), a cura di L. Baroni, Milano 2020.