

IL MAUSOLEO MARTINENGO NELLA BRESCIA DEL RINASCIMENTO.  
FORMA, STORIA E MATERIALI

**Indice**

Capitolo 1. La fortuna critica e la vicenda attributiva.....	3
Capitolo 2. L'opera nel contesto: la Chiesa di San Cristo, i Martinengo, il trasferimento al museo, i materiali .....	92
Capitolo 3. Iconografia e modelli architettonici.....	126
Capitolo 4. La bottega di Bernardino Dalle Croci e il rapporto con il <i>Mausoleo Martinengo</i> .....	213
Capitolo 5. Note sulla bronzistica a Brescia tra XV e XVI secolo .....	233
Capitolo 6. La cultura artistica del <i>Mausoleo Martinengo</i> .....	258
Capitolo 7. Il <i>Mausoleo Martinengo</i> e la scultura a Brescia tra XV e XVI secolo.....	297
Bibliografia.....	363
Appendice documentaria.....	399
Appendice iconografica.....	409
Tavole delle immagini.....	419

Ringrazio

Il prof. Aldo Galli per avermi guidato in questo studio

Il prof. Andrea Bacchi per i consigli di ricerca

Il personale del Museo di Santa Giulia di Brescia per la disponibilità e il supporto durante la conduzione della ricerca

I responsabili del Castello di Padernello

La direzione e il personale della Biblioteca Civica Queriniana di Brescia

E, a diverso titolo, Massimo Negri, Silvia Massari, Beatrice Bolandrini, Michela Zurla, Federica Siddi, Fiorenza Bertazzoli, Valentino Volta, Mauro Pennacchio, Fiorella Frisoni, Valeria Damioli

## CAPITOLO 1. LA FORTUNA CRITICA E LA VICENDA ATTRIBUTIVA

Il Mausoleo Martinengo rappresenta per la storia dell'arte di Brescia un episodio tanto fondamentale quanto delicato e, per molti aspetti, ancora problematico, come dimostra la vicenda critica anche recente dell'opera. Il monumento, da sempre tenuto in grande considerazione non solo dagli storici dell'arte ma dalla stessa cittadinanza bresciana, che lo ha guardato con una certa vena di orgoglio municipale, in particolare dopo la nascita del Museo dell'età Cristiana, è stato oggetto di numerosi studi, e compare immancabilmente anche nelle guide cittadine, considerato come una pietra miliare per la ricostruzione del panorama artistico bresciano a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Tuttavia la sua complessità stilistica, la sua natura polimaterica, le lacune che lo interessano e le intricate questioni documentarie che ne avvolgono la storia hanno impedito di pervenire a conclusioni univoche e condivise. Come si vedrà nella disamina della fortuna critica dell'opera, lo studio del mausoleo presenta molti punti irrisolti e propone allo studioso difficoltà provenienti da vari fronti. Difficoltà che, in particolare, impediscono a tutt'oggi di indicare con sicurezza il nome dell'autore dell'opera. A dispetto dell'esistenza di documenti apparentemente 'parlanti', infatti, la critica ha dovuto prendere atto della impossibilità di spiegare le complesse ragioni stilistiche dell'opera solo sulla scorta delle carte d'archivio, e ha così ripiegato sull'analisi comparata dello stile, mediante serrati confronti istituiti con le varie componenti del mausoleo.

Con l'intento di aggiungere qualche dato concreto a quanto finora è stato scritto dalla critica più o meno accreditata, nel presente capitolo si fornisce dapprima il quadro delle fonti documentarie disponibili, quindi si ripercorre analiticamente la vicenda critica dell'opera, e infine se ne fornisce una fortuna per immagini, col duplice intento di proporre una catalogo delle riproduzioni storiche del mausoleo e di tentare di trarre informazioni utili di ordine materico-conservativo da quei resoconti grafici. In una sezione del secondo paragrafo sono inoltre esposte alcune considerazioni riferite al dibattito, generato nella seconda metà dell'Ottocento attorno a questo monumento che, per alcuni decenni, fu al centro di una specie di questione bresciana, più di costume, che

non storico artistica, connessa alla creazione del nuovo Museo dell'età Cristiana, e che si ritiene utile ripercorrere per documentare il valore civico assegnato al mausoleo dalla società bresciana del tempo. Per intraprendere questa breve digressione si sono considerati gli articoli di giornale, i discorsi ufficiali, la corrispondenza Comune-Curia inerenti l'opera e la sua collocazione nel nuovo museo inaugurato nel 1882.

## ***1.1 Il Mausoleo Martinengo: la documentazione e la fortuna critica***

### 1.1.1 Documentazione

L'atto di commissione del mausoleo risale al 29 maggio 1503 e fu stipulato a Brescia tra i fratelli Francesco e Antonio II, conti Martinengo di Padernello, e l'orafo bresciano, ma di origine parmense, Bernardino Dalle Croci. Il documento, ora conservato nell'Archivio di Stato di Brescia<sup>1</sup>, venne prodotto in duplice copia dal notaio Cristoforo Conforti. Vi si legge che la consegna era prevista entro tre anni dalla stipula dell'accordo stesso. L'opera vi viene descritta come “unum insignem sepulcrum” da collocare nella chiesa del Santissimo Corpo di Cristo (*vulgo* di San Cristo) “in quo sepulcro dictus magister Bernardinus apponere debeat lapides vivos marmoreos lapideis iaspidis et serpentinos et nigros et de bronzo, cum figuris et imaginibus et litteris sculptis”<sup>2</sup>. Il costo dell'impresa era fissato in 500 ducati<sup>3</sup>, che avrebbero potuto ascendere a 600 a seguito della stima prodotta dai periti a lavoro finito. Non sono però indicate le scadenze con cui sarebbero state versate le rate dei pagamenti.

All'atto era allegato un disegno su pergamena recante il progetto a cui l'opera finita avrebbe dovuto corrispondere. Il riferimento al disegno riportava pure le dimensioni del foglio in allegato di circa un braccio per due (59,5 per 119 cm): “*habente in summitate modicam quantitatem dicte pergamine, addite cum certis imaginibus in ea designatis in forma pietatis*”.

---

<sup>1</sup> ASBs, Notarile, notaio Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 114. Documento n. 1 in appendice documentaria di questa tesi; BOSELLI 1977, I, p. 107; II, pp. 34-35, n. 28.

<sup>2</sup> Tutti i documenti sono riportati nell'appendice a questa tesi. Camillo Boselli pubblica integralmente solo il primo contratto di allogazione del 1503; le altre tre scritture che seguono (due dell'anno 1506 e l'ultima dell'anno 1516) sono solo citate nel *Regesto* con un estratto dei soli passaggi ritenuti interessanti per la ricerca.

<sup>3</sup> Sulla prima versione pubblicata da Camillo Boselli (BOSELLI 1977, II, pp. 34-35, n. 28) vi sono alcune inesattezze nelle somme. Si veda Documento n. 1 in appendice documentaria di questa tesi.

Come spesso accade, questo foglio di notabili dimensioni, che sarebbe per noi di importanza evidentemente capitale per comprendere quanto l'opera che vediamo oggi corrisponda al primitivo progetto, non si è conservato.

Il ritrovamento del contratto, come degli altri documenti sull'opera di cui parleremo tra breve, è merito di Camillo Boselli che lo rese noto nel 1977 nel suo prezioso *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, una raccolta in due tomi che rivoluzionò il quadro della storiografica artistica bresciana, in parte minandone le fondamenta. Per quanto ci concerne, il contratto del 1503, accertando chi furono i committenti e il destinatario della tomba, faceva crollare la convinzione, tramandata fin dalla fine del Seicento e fin lì mai messa in discussione, che riteneva il sepolcro destinato a Marcantonio Martinengo<sup>4</sup>. Il Boselli dimostrava invece che il mausoleo nasceva per adempiere le volontà testamentarie di Bernardino Martinengo, del ramo di Padernello, morto tra il 1501 e il 1502, che vi trovò sepoltura per primo. Purtroppo il testamento di Bernardino di Padernello non è mai stato individuato<sup>5</sup> e le sue volontà si conoscono dunque solo indirettamente, proprio per mezzo del contratto del 1503, tramite le parole dei due figli di Bernardino (Francesco e Antonio II) che provvidero a metterle in atto. La scelta della chiesa di San Cristo era peraltro scontata: l'edificio, officiato dai Gesuati, era stato infatti voluto e finanziato da Antonio I Martinengo, padre di Bernardino, ed è da considerarsi la chiesa di famiglia del ramo di Padernello e della Pallata<sup>6</sup>; la sua costruzione aveva avuto luogo tra il 1467 e il 1473.

A distanza di tre anni dal contratto del 1503, quando cioè l'opera avrebbe dovuto essere inaugurata, si registra invece una vertenza tra Bernardino Dalle Croci e i Martinengo. I documenti sono due: uno del 13 maggio e uno del 6 novembre. Il 13 maggio 1506

---

<sup>4</sup> Per la questione della presenza dei vari rami dei Martinengo nella Chiesa di San Cristo e per il mito di Marcantonio tramandato dalla storiografia Bresciana si rinvia al capitolo 2.

<sup>5</sup> Per la presente indagine si sono indagati l'Archivio di Stato di Brescia, il fondo storico della Biblioteca Queriniana di Brescia, il fondo notarile della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo. Non è stato possibile rintracciare il testamento di Bernardino; anche Floriana Maffei, storica e archivista del Castello di Padernello avito dei Martinengo, con cui si è collaborato non è riuscita a fornire alcun dato rispetto al testamento.

<sup>6</sup> Per il rapporto privilegiato dei Martinengo nella Chiesa di San Cristo si veda il capitolo 2 dove sono illustrate le varie fasi di edificazione dell'edificio con i vari passaggi di proprietà fino al XX secolo.

Bernardino Dalle Croci, in un contenzioso rogato dal solito notaio Conforti<sup>7</sup>, dichiara di vantare un credito di ben 300 ducati nei confronti di Antonio II Martinengo (suo fratello Francesco era infatti morto nel frattempo):

partim occasione sepulcri quod facere tenetur et obligatus est prefato magnifico domino Antonio pro magnifico domino Bernardino eius patre, et partim pro aliis rebus seu argentariis datis spectabili magnifico domino Antonio, et partim pro pecuniis mutuatis spectabili magnifico domino Antonio videlicet: ducattis ducentum pro sepulcro et pro rebus et argentariis datis ut supra et ducattis centum mutuatis.

Il documento sembra essersi reso necessario per sanare alcune questioni di ordine economico tra le parti. Il conte aveva contratto dei debiti con l'orafo non solo in relazione al monumento, ma anche rispetto a certi lavori d'argenteria ricevuti e non saldati, e addirittura richiedendogli un prestito in denaro. Dal documento non è possibile ricavare informazioni sullo stato di avanzamento dei lavori o sui ritardi.

Di fatto dunque non fu per inadempienza dell'artefice che il cantiere venne interrotto, bensì per l'insolvenza del committente. Questi aveva infatti accumulato debiti nei confronti del Dalle Croci pari a ben 300 ducati, duecento dei quali per i lavori al sepolcro e per quegli imprecisati oggetti d'argenteria forniti da Bernardino al conte, e cento per via del prestito.

I lavori, insomma, erano stati interrotti per la concreta preoccupazione dell'artista di non vedersi saldata l'opera, per la quale è verosimile che il Dalle Croci avesse dovuto anticipare, con un notevole sforzo economico, i denari necessari all'acquisto dei materiali preziosi che avrebbero costituito il mausoleo.

L'atto del 13 maggio prevedeva dunque che il debito del committente nei confronti dell'orafo fosse sanato trasferendo a favore di Bernardino Dalle Croci un credito di 300 scudi che Antonio Martinengo vantava nei confronti di tale Gerolamo di Lazzaro, un compromesso che parve equo a tutti. Le cose però non andarono lisce se, a distanza di soli sei mesi, il 6 novembre, il Martinengo e il Dalle Croci tornarono a incontrarsi davanti al

---

<sup>7</sup> ABSs, Notarile, notaio Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 116. Documento n. 2 in appendice documentaria di questa tesi.

notaio Conforti<sup>8</sup>. Questa volta si trattava di siglare un accordo riguardante la somma di mille lire planette che Antonio doveva a Bernardino parte per i lavori al sepolcro e parte per altre opere:

partim occaxione sepulcri prefati quondam magnifici domini Bernardini dati ad faciendum ipsi magistro Bernardino per prefatum quondam magnificum dominum Franciscum, et partim pro pecuniis mutuatis ipsi magnifico domino Antonio per ipsum magistrum Bernardinum et partim pro rebus datis ipsi magnifico domino Antonio.

Tale cifra può essere considerata assai prossima ai 300 ducati. La risoluzione avveniva come nell'accordo precedente: il conte trasferiva un proprio credito, pari a mille lire planette, vantato su Ottolino di Sant'Ottolino a favore dell'orafo.

Al 19 dicembre 1515 risale il testamento di Antonio Martinengo, un documento rapidamente citato negli studi ma mai approfonditamente indagato, che si conserva nel fondo della Biblioteca Angelo Mai a Bergamo<sup>9</sup>. Il conte vi esprime la volontà di essere sepolto nel proprio monumento, nella chiesa dei Gesuati a Brescia dove già riposava il padre, informandoci così del fatto che il sepolcro a questa data era in funzione. Tuttavia, come si dirà tra breve, sappiamo con certezza che nel 1516 il relativo monumento era ancora lungi dal potersi dire concluso. A tal riguardo si può avanzare cautamente l'ipotesi che alla fine del 1515 il sepolcro fosse già presente in chiesa perlomeno nelle sue parti strutturali, in marmo. Purtroppo il testamento di Antonio Martinengo non fornisce dati utili per la comprensione dello stato del mausoleo<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Documento n. 3 in appendice documentaria di questa tesi.

<sup>9</sup> Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, BMB, Archivio Martinengo, *Istromenti* I, 32.

<sup>10</sup> Si ritiene che il sepolcro fosse pensato quale struttura commemorativa della famiglia, ma poi le salme sarebbero state tumulate nel pavimento della chiesa. Una testimonianza della presenza di una lapide proprio dinnanzi al monumento funebre è fornita, tra le varie immagini, dal dipinto (Fig. 68) dell'architetto Tagliaferri che lavorò alla Chiesa di San Cristo nella seconda metà dell'Ottocento.

Testamentum Mag(nifici) D(omini) Antonij q(uondam) Mag(nifici) D(omini) B(er)nardini de Martine(n)go Rogatum p(er) ? Jo(hannem) Jac(obu)m d(e) bonasijs nob(ile)m h(ab)i(ta)torem Farfengi, sub die 19 decembris 1515. In terra gabiani districtus brix(iae)  
In primis a(n)i(m)am sua(m) o(mn)ipotenti deo humiliter comendavit  
Item ordinavit cadaver suu(m) sepeliri in eccl(es)ia S(anct)i Josoatti b(ri)x(iae) in molumento suo in q(u)o iacet q(uondam) Mag(nifi)cus eius pater, [...] cum illis sacerdotib(us), cerijs et honorib(us) convenientib(us) dignitatis sue, expen(s)is suis.  
Item legavit q(uod) inf(rasc)ri(pte) eius hered(es) facere faciant d(e) bonis suis infra an(n)um unu(m) (con)tinuum post eius decessu(m) p(re)dictu(m) sepulcru(m) inceptu(m) p(er) pa(tre)m Magn(ifi)cum [...] in d(ic)ta eccl(es)ia S(anct)i Josoatti brix(iae) ut s(upra).<sup>11</sup>

L'8 agosto 1516, a circa 8 mesi dal proprio testamento e dopo un decennio dall'ultimo atto a noi noto relativo all'opera, Antonio Martinengo riprese i contatti con la bottega orafa di Bernardino Dalle Croci. Mosso probabilmente dalla determinazione di onorare le volontà testamentarie del padre, e pure dal timore di morire senza aver terminato il sepolcro di famiglia ove anch'esso voleva essere tumulato, il conte Antonio mise mano alle sue probabilmente assai risicate finanze per terminare l'impresa commissionata 13 anni prima<sup>12</sup>. Nel corso del decennio in cui i documenti tacciono non sappiamo se il cantiere fu in completa inattività; di fatto, fu quello uno dei periodi più infausti e tragici per Brescia, culminato nell'efferato sacco della città di Brescia del 19 febbraio 1512, ad opera dell'esercito francese capitanato da Gaston de Foix.

Per ottemperare agli impegni presi con l'artefice, Antonio Martinengo dovette impegnare perfino alcune sue proprietà edilizie, cedendo all'orafo due case in muratura, stimate 800 lire planette, al costo di sole 200: la differenza di 600 lire sarebbe andata a saldare i lavori fin lì realizzati e non pagati. In contropartita, "ser Bernardinus teneatur et obligatus sit, et ita convenit et solemniter promisit perficere et finire sepulcrum ipsorum magnificorum de Martinengo per eum inceptum in ecclesia Jesuatorum Brixie infra menses decem octo continuos proximos futuros". Il conte, in caso di mancata consegna entro 18 mesi, ossia

---

<sup>11</sup> Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Archivio Martinengo, *Istromenti* I, 32.

Testamento del Magnifico Signor Antonio del fu Magnifico Signor Bernardino Martinengo rogato da Giovanni Giacomo Bonassi, nobile abitante in Farfengo, il 19 dicembre 1515; nella terra di Gabiano del territorio bresciano. Il nobile dispone che, a sue spese, il suo cadavere sia seppellito nella Chiesa del Santo Corpo di Cristo di Brescia nella sua 'costruzione' in cui giace il Magnifico suo padre. Inoltre esprime la volontà che i suoi eredi facciano fare (portino a conclusione) entro un anno dalla sua morte il predetto sepolcro iniziato dal Magnifico padre, nella stessa chiesa. Il testamento prosegue con disposizioni come l'elargizione a favore del monastero di San Cristo di 200 ducati a vantaggio della sua anima. Vi sono poi indicazioni puramente economiche che nulla hanno a che vedere con la sepoltura.

<sup>12</sup> Documento n. 4 in appendice documentaria di questa tesi.

nel gennaio del 1518, sarebbe tornato proprietario delle case concesse al Dalle Croci, secondo quanto stipulato nell'atto. Diciotto mesi di lavoro non sono pochi: evidentemente c'era ancora parecchio da fare prima che il monumento potesse dirsi concluso. Riteniamo che il dato possa essere verificato con buona approssimazione ragionando sui compensi. Se si considera che il contratto stabiliva un prezzo finale di 500 ducati, aumentabili a 600 in caso di buon esito della verifica dei periti, e che 1000 lire planetarie corrispondano grossomodo a 300 ducati, il fatto che ancora nel 1516 il Dalle Croci chieda 800 lire, ossia circa 240 ducati, significa che i lavori erano complessivamente poco oltre la metà<sup>13</sup>. Si tratta, evidentemente, di una approssimazione, che non può prendere in considerazione imprevisti o ulteriori accordi intercorsi tra le parti ma non documentati. Resta il fatto che la porzione di lavoro ancora da fare nel 1516 doveva essere decisamente consistente.

Con il documento dell'agosto 1516 terminano le notizie documentarie relative al sepolcro, la cui costruzione sembra dunque compresa entro un arco temporale assai vasto, che va dal maggio 1503 al gennaio 1518. Non abbiamo infatti ragioni per dubitare che l'opera sia stata effettivamente consegnata nei termini stabiliti, ma è in dubbio se completa di tutti i pezzi (ovvero se gli elementi decorativi, soprattutto in bronzo, oggi mancanti, siano stati asportati in un secondo momento oppure mai realizzati).

### 1.1.2 Fortuna critica

Dopo le scritture private dei Martinengo il primo a citare il *Mausoleo Martinengo* è il bresciano Pandolfo Nassino nel suo *Registro*, composto a partire dagli anni venti del Cinquecento e che si conserva manoscritto<sup>14</sup>. Il cronista generò l'equivoco, che ebbe credito fino al XX secolo, secondo cui il monumento funebre nella Chiesa di San Cristo sarebbe la tomba di Marcantonio Martinengo della Pallata, ivi sepolto nel 1526. Nassino, dopo aver descritto le imprese di Marcantonio, racconta della morte del condottiero

---

<sup>13</sup> Per questi confronti non si sono svolte delle stime calibrate alla svalutazione perché non si possiedono i coefficienti di svalutazione per quei decenni; la situazione economica dovrebbe essere mutata specie dopo il sacco di Brescia.

<sup>14</sup> Pandolfo NASSINO, *Registro di molte cose seguite*, BQBs, ms. C.I.15. f. 17; il registro è conservato alla Biblioteca Civica Queriniana di Brescia.

avvenuta il 28 luglio 1526, e appunto della sua sepoltura nella chiesa di San Cristo<sup>15</sup>. È da questo passo che discenderà l'errore di chi credette l'opera realizzata per Marcantonio, datandola, di conseguenza, al 1526 circa. Va detto però che per tutti i secoli XVII e XVIII il sepolcro in San Cristo non sembra avere destato molto interesse, e che la solitaria, rapida menzione del dotto Bernardino Faino, nel suo *Catalogo delle chiese di Brescia*, manoscritto composto fra il 1630 e il 1669<sup>16</sup>, si limita a segnalare “*l'Arca di Marmi con figurini etc degli Sri Martinenghi da Padernello*” in una nota aggiunta in calce alle notizie sulla chiesa dei Gesuati. Per il Faino, dunque, era ancora chiaro che il sepolcro spettava al ramo dei Martinengo di Padenello.

In Biblioteca Queriniana è conservato un manoscritto, composto da più volumi, intitolato *Trophaea Martia* e redatto tra il 1668 e il 1689<sup>17</sup>, e proveniente dal Legato Martinengo. Nell'opera sono elogiati vari uomini illustri del casato Martinengo con brevi biografie: tra gli altri, troviamo il condottiero Marcantonio, di cui sono riferite anche la morte e la sepoltura. Inserito nella biografia di Marcantonio vi è pure un acquarello a tutta pagina ritraente il *Mausoleo Martinengo*. Non vi è menzione dell'autore e della committenza della tomba, lasciando dunque credere – come già il Nassino – che l'opera fosse nata per il condottiero.

Sono poi da segnalare le parole di vivo elogio per il mausoleo che si leggono nel *Giardino della pittura*, prezioso manoscritto sull'arte nelle chiese bresciane, composto tra il 1660 e il 1690 circa dal pittore e scrittore d'arte Francesco Paglia<sup>18</sup>. Nella *Giornata Settima*, ‘visitando’ la *Chiesa del Corpus Domini de RR. PP. Francescani Reformati*<sup>19</sup>, scrive:

---

<sup>15</sup> Per la versione del Nassino e per la ricostruzione delle vicende di Marcantonio Martinengo si rinvia in dettaglio al capitolo secondo.

<sup>16</sup> Manoscritti Queriniani E. VII. 6 ed E.I.10; il volume è inoltre stato edito da BOSELLI 1961.

<sup>17</sup> I volumi, forse realizzati da Teodoro Damadeno, sono ora conservati nella Biblioteca Queriniana, ma provenienti dal Legato Martinengo. Per la biografia di Marcantonio Martinengo e in particolare i riferimenti alla tomba si veda il capitolo 2 di questa tesi.

<sup>18</sup> I manoscritti originali sono custoditi nel fondo della Biblioteca Queriniana di Brescia: Manoscritti Queriniani G. 4. 9 e Di Rosa 8. Sono stati studiati e pubblicati in due volumi da Camillo Boselli; si rinvia all'autore per le note critiche ai testi, le divergenze e le questioni di datazione delle stesure dei manoscritti, cfr. in BOSELLI 1967.

<sup>19</sup> Per il passaggio della chiesa dai Gesuati ai Francescani e poi al Seminario Diocesano si rinvia per i dettagli al capitolo secondo.

Et à primo ingresso osservaremo un bellissimo Deposito di finissimi marmi, da colonne vidalbe sostenuto; Ove mirabilmente si scorge La Passione di Cristo, et altre sacre istorie, sculpite à rilievo con grandissima deligenza e cura, nella varietà de fogliami nell'isquisitezza delle figure nella belta del Lavoriero, tutto con ottima simmetria espresso, che non solo po dirsi laboriosa fatica, ma si rende spettacolo di meraviglia.<sup>20</sup>

Purtroppo all'ammirazione per l'opera, menzionata ancor prima degli affreschi, non si accompagna alcuna indicazione di carattere storico sulla committenza, la datazione, né sul nome dell'autore o sulla cultura artistica di riferimento.

Per tutto il Settecento la 'fortuna' dell'opera sembra limitarsi a una telegrafica e imprecisa segnalazione di Giovanni Battista Carboni (1760): "È pregiabile l'antica scultura del Deposito del Conte Silvio Martinengo nel vaso della Chiesa"<sup>21</sup>.

Le sorti critiche del Mausoleo Martinengo muteranno finalmente nel corso dell'Ottocento, a partire dal terzo decennio. Nella raccolta *Le tombe ed i monumenti illustri d'Italia (descritte e delineate con tavole in rame)*, del 1822, Nicolò Bettoni fece conoscere l'opera al di là della cerchia delle mura cittadine. L'autore, che illustrava il sepolcro mediante un'accurata incisione – sui cui torneremo –, lo definiva "uno dei più ricchi monumenti dei quali si adorni finora quest'opera"<sup>22</sup> ma, pur riconoscendone il valore e la magnificenza, non si interrogava sul suo significato storico e stilistico, né affrontava la questione delle evidenti lacune, che pure dovette ben registrare dato che l'illustrazione del mausoleo non è priva di dettagli. È forse lecito pensare che la totale assenza di analisi critiche fino a quel momento mettesse in imbarazzo il Bettoni nel momento in cui avrebbe potuto esprimere un giudizio sulle sculture.

---

<sup>20</sup> Francesco Paglia, *Manoscritti Queriniani* G. 4. 9 e Di Rosa 8; pubblicati da BOSELLI 1967, II, p. 60.

<sup>21</sup> CARBONI 1760, p. 135. A prima vista potrebbe sorgere il sospetto che il Carboni si riferisse a un altro sepolcro, o che semplicemente fosse incorso in un *lapsus*. In realtà egli fa riferimento ad un successivo utilizzo della tomba, come si ricava dal confronto con un'immagine del *Mausoleo Martinengo* prodotta qualche decennio dopo (si rinvia in proposito al paragrafo sulla fortuna per immagini). Trattando della chiesa, non fanno menzione del monumento AVEROLDO 1700; MACCARINELLI 1747-1751, p. 84; *Delle pitture di Brescia* 1791, pp. 107-108.

<sup>22</sup> BETTONI 1822, riteneva che il sepolcro fosse di Marcantonio Martinengo ossia il capitano che "ebbe un ricchissimo mausoleo che tuttora conservasi nella chiesa che già tempo apparteneva ai Padri Riformati di Brescia. Prodigioso è il numero degli ornamenti con mano veramente prodiga versati in tutte le parti di questa tomba. Cogli ornamenti sono pure non pochi bassi rilievi rappresentanti alcune parti della Passione del Redentore".

Un imbarazzo onestamente riconosciuto di lì a poco da Paolo Brognoli nella sua *Nuova guida per la città di Brescia*, del 1826. Il giudizio dell'autore è condizionato dalla convinzione che la tomba sia nata per Marcantonio Martinengo<sup>23</sup>, e che anzi, sebbene il condottiero fosse morto nel 1526, solo “in seguito gli venne eretto questo tumulo adorno di medaglioni in marmo, di colonne vitalbe e bassi rilievi di bronzo figuranti fatti della passione di Cristo, e col fregio esprimente istorie sacre per nulla analoghe alle gesta e virtù del compianto eroe”. Il Brognoli si sofferma lungamente nell'analisi dell'opera, segnalando l'assenza di qualsiasi iscrizione che precisi l'identità di chi vi è sepolto (della quale pure egli non dubita), limitandosi al corredo araldico dell'aquila dei Martinengo<sup>24</sup>. Brognoli, che possedeva tra l'altro il citato manoscritto di Francesco Paglia<sup>25</sup>, è comunque il primo a dimostrare un interesse che potremmo definire storico-artistico, pur dovendo ammettere, con una vena di rammarico, che non gli è “riuscito di venire in cognizione degli abili artisti di questi lavori”. Una posizione su cui si assesta la successiva letteratura bresciana: da Alessandro Sala (1834), che dice il mausoleo (“ornato di minuti intagli, medaglie, e bassi rilievi in bronzo, e in marmo”), di autore ignoto e genericamente del XVI secolo<sup>26</sup>, all'erudito bresciano Federico Odorici che, descrivendo nel 1853 la chiesa di San Cristo nella sua *Guida di Brescia*, invitava il visitatore ad arrestarsi dinnanzi al mausoleo cinquecentesco per ammirarne il ricchissimo decoro, senza però avventurarsi in giudizi o attribuzioni<sup>27</sup>. Pure Giuseppe Zanardelli (1857) non mancava di fare cenno al mausoleo ammirandone i rilievi e lamentandosi per la “mano rapace” e per la “inesplicabile incuria de' guardiani del tempio” che avrebbero cagionato la perdita di

---

<sup>23</sup> “Marcantonio Martinengo della Palata, capitano d'armi valoroso, servendo nel 1526 [...] Trasferitosi a Brescia dopo la vittoria, nulla valsero le cure dei chirurghi, e dopo tre giorni mancò di vita il 28 luglio 1526 in età di 53. Gli fu fatto sontuoso funerale ed accompagnarono il feretro alla chiesa tutte le civili, militari ed ecclesiastiche autorità”, BROGNOLI 1826, pp. 75-76.

<sup>24</sup> “Ciò che è più strano si è che non avvi neppure iscrizione alcuna che ricordi il nome del personaggio a cui è consagrato questo deposito, e solo vi è l'aquila, stemma suo gentilizio”.

<sup>25</sup> È Vincenzo Peroni a segnalare che il manoscritto del Paglia era custodito dal nobile signor Paolo Brognoli (PERONI 1827, p. 20); lo stesso Brognoli ne dà conferma nella sua opera (BROGNOLI 1826, p. 222, nota a); cfr. anche BOSELLI 1967, p. 14.

<sup>26</sup> SALA 1834, pp. 63-65.

<sup>27</sup> ODORICI 1853, pp. 63-64. L'Odorici tornò a interessarsi del Mausoleo nel 1860, ma solo a proposito del personaggio che vi si presumeva sepolto, ossia Marcantonio (ODORICI 1860, pp. 186-187, dove lo studioso dimostra di conoscere anche l'incisione del Bettoni).

alcuni dei bassirilievi in marmo e in bronzo di cui era “ricchissimo” il monumento, sul quale tuttavia non si esprime né riguardo all’epoca né riguardo agli scultori<sup>28</sup>.

La più antica attestazione della conoscenza all’estero del *Mausoleo Martinengo* è riscontrabile in una breve citazione, fin qui passata inosservata, nel celebre catalogo del South Kensington (poi Victoria and Albert) Museum di Londra, pubblicato da John Charles Robinson nel 1862. Il monumento bresciano (“the celebrated tomb of the Martinengo family”) vi è chiamato a confronto a proposito di un tondo in bronzo della raccolta inglese con la *Fuga in Egitto* (Fig. 212), datato da Robinson alla seconda metà del XV secolo (in seguito fu attribuito a Maffeo Olivieri, cui è riferito tutt’oggi<sup>29</sup>). Robinson infatti riteneva non solo che il medaglione londinese dovesse essere l’inserito bronzeo di un monumento in marmo esattamente come nel caso del *Mausoleo Martinengo* (indicato per errore nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli), ma giungeva a supporre che si trattasse di opere della stessa mano<sup>30</sup>.

È al *Dizionario degli artisti bresciani*, pubblicato nel 1877 da Stefano Fenaroli che si deve il collegamento dei bronzi del Mausoleo (ormai prossimo ad abbandonare la sua sede originaria) al nome di Maffeo Olivieri, l’autore dei due candelabri bronzei della basilica di San Marco a Venezia: una proposta sul momento senza conseguenze, ma che in seguito sarebbe stata destinata a una vasta fortuna. Il sepolcro è citato da Fenaroli in coda appunto alla voce dedicata all’Olivieri, di cui aveva rintracciato in archivio la presenza a Brescia nel 1534, data che sembrava perfettamente convenire alla datazione cui allora si credeva per il Mausoleo:

---

<sup>28</sup> ZANARDELLI 1857, p. 357. L’autore riferiva anche dell’arca dei *Santi Apollonio e Filastrio* del Duomo Nuovo che come si vedrà presenta vari punti di contatto la tomba Martinengo.

<sup>29</sup> POPE-HENNESSY 1964, II, p. 538, n. 577: “the relief is ignored by Maclagan and Longhurst. Robinson’s reference is to the tomb of Marc Antonio Martinengo (d. 1526), formerly on the left wall of the presbytery of the church of Corpo di Cristo and now in the Museo Cristiano at Brescia. This tomb has been ascribed by Morassi [...] to Maffeo Olivieri”. Vedi *Ibi*, I, p. 339, fig. 562.

<sup>30</sup> ROBINSON 1862, p. 119, n. 4217: “This medallion was, in all probability, inserted into the centre of a marble panel filled with foliated ornaments. Several very similar ones (probably, indeed, by the same hand) may still be seen *in situ* in the celebrated tomb of the Martinengo family, in Sta. Maria de’ Miracoli at Brescia”.

forse sono sua fattura anche i bellissimi medaglioni in bronzo che decorano il magnifico Mausoleo di Marc'Antonio Martinengo che si vede nella chiesa di Corpus Domini in Brescia”<sup>31</sup>.

Si tratta della prima concreta, seppure timida e cauta, proposta di associare l'opera, – o meglio una parte di essa – a un nome storicamente documentato. Tale indicazione troverà nei decenni a seguire, come vedremo, un terreno fertile e assai ricettivo, che finirà col fare ingiustificatamente dell'Olivieri la personalità più autorevole del Rinascimento bresciano, allargandone le competenze anche alla scultura lapidea. Nemmeno il rinvenimento dell'atto di commissione stipulato tra i Martinengo e il Dalle Croci, scoperto e pubblicato un secolo più tardi rispetto al *Dizionario* del Fenaroli, riuscirà a fare archiviare del tutto il nome dell'Olivieri in relazione alla vicenda.

Il 1882 è l'anno del trasferimento del mausoleo in Santa Giulia, dove venne inaugurato il Museo dell'età Cristiana. Il sepolcro Martinengo (ormai pacificamente identificato come tomba di Marcantonio, e perciò assegnato al 1526 circa) si configura subito come uno dei pezzi forti dell'esposizione e attorno all'opera crescono l'interesse e l'ammirazione, come se il passaggio dalla Chiesa di San Cristo al neonato museo avesse all'improvviso aperto gli occhi ai bresciani su un capolavoro che pure, per secoli, era stato facilmente visibile. Al discorso di Gabriele Rosa per l'inaugurazione si susseguono così per alcuni decenni brevi scritti a carattere eminentemente locale e spesso di taglio giornalistico, privi di qualsiasi pretesa critica<sup>32</sup>, che se non aggiungono molto alle cognizioni storico-artistiche sul pezzo sono tuttavia interessanti dal punto di vista della storia dell'opera nel contesto della società cittadina. Frattanto, il puntuale Federico Odorici per primo, in quello stesso 1882, può aggiornare la sua *Guida di Brescia* citando il *Mausoleo Martinengo* “testé collocato” nel presbiterio dell'ex Chiesa di Santa Giulia, ora Museo civico dell'età cristiana<sup>33</sup>.

Nel campo più propriamente degli studi, va a Prospero Rizzini, nel 1889, il merito di aver tentato per primo un approfondimento critico sull'opera. Lo studioso, nella sua

---

<sup>31</sup> FENAROLI 1877, pp. 189-190.

<sup>32</sup> Gli articoli sono esaminati nel terzo paragrafo di questo capitolo.

<sup>33</sup> ODORICI 1882, p. 49.

illustrazione della collezione di placchette e medaglie del conte Leopardo Martinengo da Barco, confluita nel museo cittadino, scriveva:

Volendo poi abbracciare anche i bronzi di maggior dimensione, non vanno dimenticati li alti rilievi che servono d'ornamento al mausoleo di Marcantonio Martinengo, della fine del secolo XVI (*sic.*), i quali rappresentano, sopra tre tavole di centimetri 52x52, Cristo nell'orto degli olivi, flagellato, condotto al Calvario, che sono imitazioni di placchette. Sul fregio tra avanzi di trionfo della Religione di cent. 23x69; di Sansone, 23x75; della Giustizia, 23x87, altre imitazioni. Sul basamento delle colonne, otto placchette di millimetri 185; quattro rappresentano teste d'imperatori romani, imitazione di monete; una imitazione della medaglia di Boldù con le due persone che piangono sopra la testa di un morto; un'altra riproduce Antonino Pio e Faustina seduti dandosi la mano, tolta pure da una medaglia; altra con uomo e donna seduti affrontati in costume all'antica; l'Ottava, un generale stante sopra un rialzo, che beve alla salute di tre soldati, ispirata a moneta romana coll'adlocutio; bronzi tutti i quali dimostrano quanta e quale influenza abbiano esercitato le piccole arti sulle grandi, a riguardo delle quali un fino conoscitore, Giovanni Pickler, soleva dire: essere questa la miniatura della scultura monumentale<sup>34</sup>.

Rizzini tentava dunque, acutamente, di proporre un nesso tra le placchette della collezione del conte Leopoldo e i bronzi del mausoleo, sia pure ritardando questi ultimi alla fine del XVI secolo. Il contributo dello studioso in termini di identificazione iconografica dei medaglioni inseriti nei plinti risulta pertinente anche se non è suggerita alcuna attribuzione<sup>35</sup>.

Ormai a fine secolo si registra la citazione del Mausoleo Martinengo nell'*Histoire de l'art pendant le Renaissance*, pubblicata a Parigi nel 1895 da Eugène Müntz. La breve segnalazione si inserisce in un discorso prettamente pittorico: l'autore, dopo aver sommariamente trattato dell'"École de peinture" di Brescia, chiude il capoverso sulla città con due frasi dedicate alla scultura: "Dans le domaine de la sculpture, nous avons à signaler le riche et élégant mausolé de Martinengo († 1526), conçu, malgré sa date, dans les données de l'époque précédente"<sup>36</sup>. Segnalazione breve, come detto, ma interessante per il contrasto che Müntz sembra rilevare tra quella che credeva la data dell'opera e il suo stile. L'aspetto più notevole del libro di Müntz è però forse da indicare nel fatto che contiene una buona

---

<sup>34</sup> RIZZINI 1889, pp. 2-3.

<sup>35</sup> Per la disamina dei tondi in bronzo si rinvia al capitolo riferito all'impianto iconografico del mausoleo.

<sup>36</sup> MÜNTZ 1895, p. 285.

riproduzione fotografica del mausoleo<sup>37</sup> (Fig. 76). La fotografia fu scattata quando l'opera si trovava ancora in chiesa, e dunque prima del 1882. Non è stato possibile comprendere in quale occasione fu prodotta l'immagine. È assai probabile tuttavia che non fu realizzata dal museo bresciano visto che i Civici Musei dovettero in seguito richiederne una copia alle edizioni francesi Hachette<sup>38</sup>.

Nel 1899, in un trafiletto nella rubrica “Di fronda in fronda” della rivista *Arte e Storia*, Alfredo Melani dedicava al Mausoleo Martinengo un contributo monografico tanto disinvolto quanto disinformato<sup>39</sup>. La tomba era definita carica d'ornati, di chiara fama e importanza e un “poco oscura nella sua istoria”. È probabile che Melani avesse fatto un sopralluogo al museo e qui avesse raccolto qualche notizia, tuttavia riporta erroneamente la data del trasferimento al museo (1884 anziché 1882) e ricorda alcuni studiosi che si erano occupati dell'opera senza giungere a un'attribuzione certa. Melani si lancia poi in una raffica di proposte prive di qualsiasi supporto documentario o stilistico, lasciando peraltro intendere che quei nomi gli erano stati suggeriti da altri, ma senza fornire più precisi riferimenti<sup>40</sup>: ecco che il disegno d'insieme è attribuito a Stefano Lamberti e la realizzazione dei marmi a Giacomo Faustinetti, entrambi bresciani; a questi due il Melani aggiunge, per i medaglioni e gli altri bassorilievi in bronzo, Andrea Baruzzi, pure bresciano.

L'articolo è utile per la ricostruzione delle parti mancanti dell'opera: vi si nota infatti come l'opera presenti diverse lacune ed è definito “strano” il fatto che gli autori del *Cicerone* non

---

<sup>37</sup> L'immagine è utile per capire lo stato dell'opera prima del trasferimento al Museo Cristiano. Seppur di piccole dimensioni permette di comprendere quali fossero le parti mancanti. Per la disamina si rinvia al paragrafo specifico per l'analisi delle fonti per immagini utili per la ricostruzione del manufatto.

<sup>38</sup> Si è a conoscenza della richiesta da parte della direzione dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia alla Société d'édition Hachette di Parigi, grazie alla copia della lettera datata 15 luglio 1993 conservata nell'Archivio Storico del museo bresciano, Faldone 387B (collocazione piano terra, ex biblioteca).

<sup>39</sup> Il titolo era *Il monumento di Marc'Antonio Martinengo della Pallata a Brescia*; Melani era architetto e professore alla scuola superiore di arte applicata all'industria di Milano.

<sup>40</sup> L'autore dice di aver raccolto delle informazioni senza precisare le fonti.

ne avessero fatto menzione<sup>41</sup>. Lo scritto registra: la sostituzione del pannello in bronzo con un riquadro in legno per l'episodio della *Deposizione dalla croce*<sup>42</sup>; la mancanza del “medaglione nel centro inferiore” ossia il tondo nella specchiatura centrale; dodici medaglioni bronzei dei plinti; un terzo, o più, del fregio con “figure storiche antiche di bronzo”. Melani ritiene che tutte le mancanze siano dovute ai “furti” da imputare ai militari austriaci durante le dieci giornate del 1849, escludendo l'altra ipotesi che circolava, e che prevedeva l'asportazione dei pezzi della tomba da parte dei francesi nel 1797<sup>43</sup>. Lo studioso non fornisce però dei dati a supporto di quanto proposto.

Di tutt'altro spessore critico è l'importante lavoro sull'*Oberitalienische Frührenaissance* di Alfred Gotthold Meyer, edito in due volumi, rispettivamente del 1897 e 1900. Sempre condizionato dalla convinzione, maturata sugli studi di Federico Odorici, che il mausoleo spettasse a Marcantonio Martinengo e fosse da datare *post* 1526 e probabilmente verso il 1530, Meyer enfatizza (a ragione) la maggiore modernità del proliferante repertorio decorativo rispetto a quello della facciata della chiesa cittadina di Santa Maria dei Miracoli<sup>44</sup>. Avvicinando le parti lapidee del mausoleo all'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia della Chiesa di San Francesco d'Assisi, sempre a Brescia, e proponendo in particolare dei confronti tra i tondi di marmo della tomba e le figure marine, citazioni da Mantegna, scolpite sui rocchi di quell'altare<sup>45</sup>, egli suggeriva che

---

<sup>41</sup> Nella prima edizione del *Cicerone* di Jacob Burckhardt (1855) non si fa menzione del mausoleo; Melani si riferisce dunque evidentemente a una delle riedizioni ampliate a cura di Wilhelm Bode. Nelle ultime frasi del saggio, dove lo scrittore cita le opere che ritrassero il mausoleo prima che venissero realizzate delle riproduzioni fotografiche, si legge: “fu inciso nell'opera dei *Mausolei italiani*, edita dal Bettoni; e in acquaforte, dall'ingegnere Gandaglia. In fotocopia vedesi in *Das Ornament der ital K.* tav. XCIV in cf. colle tav. XCIII. C'è riprodotto un importante particolare. Una colonnetta l'ho data io, nel mio *Ornamento*” (MELANI 1899, p. 59). Come si vede, i riferimenti non sono resi espliciti, tuttavia *Das Ornament der italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts* è un'opera di Herrmann G. Nicolai (NICOLAI 1888, tavv. 93-94). Quanto a ciò che Melani definisce “il mio *Ornamento*” si tratta evidentemente de *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*, dello stesso Melani (MELANI 1886) con tavole illustrate, dove però purtroppo non si sono trovati riferimenti alla tomba bresciana.

<sup>42</sup> L'autore ritiene, senza dubbio, che il riquadro sia stato sostituito. Il riquadro è definito, erroneamente, come un medaglione.

<sup>43</sup> Viceversa, Arnaldo Gnaga nella *Guida di Brescia artistica* del 1903, addossava ai soldati di Napoleone I la colpa di aver asportato alcuni dei bronzi oggi mancanti (GNAGA 1903, p. 58); lo stesso in *IV Congresso artistico* 1914, p. 4.

<sup>44</sup> MEYER 1900, pp. 246-247. Meyer riportava di aver appreso dall'Odorici che la tomba è stata edificata nel 1530, ma non si comprende da dove lo studioso abbia colto tale informazione.

<sup>45</sup> Sull'altare si rinvia al capitolo 7.

l'attribuzione degli ornamenti di marmo potesse riferirsi a Stefano Lamberti, individuando invece nel "Meister der Kaiserbüsten" – il maestro dei Cesari della Loggia di Brescia, poi riconosciuto in Gaspare Cairano – l'autore dei due tondi di marmo con le scene all'antica: un'apertura di grande intelligenza che va nella direzione rilanciata dagli studi più recenti. Allo stesso scultore Meyer tendeva a riferire anche le componenti bronzee dell'opera, rigettando il nome dell'Olivieri suggerito dal Fenaroli. Quanto alla struttura generale dell'opera e alla foggia delle colonne, lo studioso tedesco proponeva utili confronti con altre strutture funebri lombarde, e particolarmente milanesi<sup>46</sup>.

Più superficiale era la trattazione che Francesco Malaguzzi Valeri riservava al *Mausoleo Martinengo* nella monografia del 1904 su Gio. Antonio Amadeo. La tomba era solo menzionata tra le opere bresciane che presentavano "rapporti non casuali con quelle di Amadeo" e di "altri maestri"<sup>47</sup>; tra queste si citavano pure il paliotto dell'*Adorazione*, nella Chiesa di San Francesco, e l'*Arca di Sant'Apollonio*, nel Duomo Nuovo<sup>48</sup>.

Nel corso dei primi decenni del Novecento<sup>49</sup>, la ricca messe di guide bresciane e le molte pagine di erudizione locale pubblicate in "Brixia Sacra" non aggiungono nulla a quanto già noto, ostentando anzi la più completa indifferenza per il problema dell'attribuzione

---

<sup>46</sup> "Der cylindrische Schaft bleibt oft auch da noch maßgebend, wo die kelchartige Einziehung unten, sowie Gehänge und knaufartige Ausbauchungen, Schuppen und Gitterwerk, seine Fläche unterbrechen: in der Miracoli-Kirche und am Martinengo-Denkmal in Brescia, an der Casa Mutigiani in Lodi, [...] am Torre - und Brivio - Denkmal..." (MEYER 1900, p. 274).

<sup>47</sup> MALAGUZZI VALERI 1904, pp. 322-323.

<sup>48</sup> Le due opere saranno poi chiamate a confronto con il *Mausoleo Martinengo* da vari autori successivi. Per la questione di queste e altre opere si rinvia al capitolo settimo.

Del 1904 è la citazione nel *Der Cicerone* (nona edizione) curata da Wilhelm Bode e Cornelius von Fabriczy. Il mausoleo è avvicinato al modello del monumento funebre della chiesa veronese di San Fermo. Per gli ornamenti è citato Stefano Lamberti mentre i medaglioni di marmo, definiti le migliori sculture della città, appartengono molto probabilmente a Gaspare da Cairano. I rilievi in bronzo sono datati al Cinquecento maturo (BODE, FABRICZY 1904, p. 500).

<sup>49</sup> Inedito è un documento conservato nell'Archivio Storico del Museo di Brescia datato 28 luglio 1905 nel quale il direttore del museo, Prospero Rizzini, scriveva alla Onorevole Giunta Municipale per elencare gli oggetti custodi nella collezione cittadina. Al foglio 3 sotto il titolo "Museo Medioevale, istituito nella soppressa chiesa di S. Giulia nel 1882", erano elencate varie opere tra cui "il mausoleo di Marco Antonio proveniente dalla chiesa di Santo Cristo"; RIZZINI P., Archivio Storico del Museo di Santa Giulia, Brescia, lettera 28 luglio 1905, foglio 3.

dell'opera<sup>50</sup>. Andrà semmai registrato l'inizio di un'inversione di gusto, attestato dall'anonimo autore di una notiziola su Marcantonio Martinengo dove, oltre a ribadire come gli episodi scolpiti appaiano “per nulla attinenti la vita del prode capitano” se ne critica aspramente lo stile, definito “prossimo, con il ricercato e la pompa eccessiva, allo spirito della decadenza, e del barocco”<sup>51</sup>. Concetto ribadito nel 1924, sempre su “Brixia Sacra”, da monsignor Paolo Guerrini, infaticabile studioso di cose bresciane, che tra i suoi molti studi condotti sui rami del casato Martinengo dedicò un paragrafo al Mausoleo. È semmai da segnalare che della tomba trasferita da San Cristo al Museo civico, nel presbiterio di Santa Giulia, egli scrive che la si ritiene “comunemente” costruita in onore del capitano Marcantonio di Ludovico Martinengo, avanzando in proposito un velato dubbio e immaginando che comunque l'opera fosse stata probabilmente eretta per tutta la famiglia. Sebbene definita uno dei migliori sepolcri del Rinascimento bresciano, con bronzi “interessantissimi”, tuttavia Guerrini ritiene che l'opera annunci “nella eccessiva e ricercata profusione dei fregi, forme di decadenza”<sup>52</sup>.

Una migliore definizione della cultura figurativa espressa dal Mausoleo ancora tardava. In un saggio sulla rivista “Dedalo” del 1920/21, Giorgio Nicodemi, occupandosi dei bronzi veneti rinascimentali presenti nel Museo dell'età Cristiana di Brescia, segnalava anche quelli incassati nel *Mausoleo Martinengo*, dicendoli “sullo stile delle opere ritenute del Moderno”<sup>53</sup>. Per parte sua Silvio Vigezzi, nel 1929, suggeriva un'ipotesi di esecuzione dei marmi da parte di Giovan Gaspare Pedoni, facendone un po' l'eroe della scultura

---

<sup>50</sup> ABBIATI 1912, p. 68; *IV Congresso artistico* 1914, p. 4; *Mausoleo Martinengo* 1915, pp. 3-4; *Brescia antica* 1915, p. 8; NICODEMI 1921, p. 22; *Guida di Brescia* 1923, p. 54. Si può aggiungere qui il riferimento di monsignor Luigi Francesco Fè d'Ostiani, che nella sua *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, del 1927, non manca di far menzione del “monumento alla memoria del prode Marcantonio di Lodovico Martinengo della Pallata [...] monumento che fu poi trasportato nel museo cristiano ove fa splendida figura” (FÈ D'OSTIANI 1927, p. 242).

<sup>51</sup> *Mausoleo Martinengo* 1915, p. 4.

<sup>52</sup> GUERRINI 1924a, il brano si trova in una parte del testo senza numerazione di pagine, collocato tra le tavv. III e IV. Le tavv. II e III sono le fotografie del *Mausoleo Martinengo*: la II è la solita immagine vista a tre quarti, mentre la III è la visione d'insieme del coro di Santa Giulia dove era collocato il mausoleo.

<sup>53</sup> “...e dove s'alza il Mausoleo a Marcantonio Martinengo, morto di ferite al servizio della Repubblica di Venezia nel 1526, ancora ornato, per gran parte, dei suoi bronzi bellissimi sullo stile delle opere ritenute del Moderno” (NICODEMI 1920, p. 464). Ancora Giorgio Nicodemi segnalava che nel coro della Chiesa di Santa Giulia vi è “il monumento fatto erigere a Marco Antonio Martinengo generale della Repubblica di Venezia, morto nel 1526, finissimo di marmi squisiti e di rilievi in marmo e in bronzo, portato dalla chiesa del S. Corpo di Cristo...” (NICODEMI 1921, p. 67).

bresciana del Rinascimento e riferendogli un po' sommariamente molte altre opere in città. Per Vigezzi il mausoleo è opera di livello superiore rispetto ad altri monumenti funebri cittadini<sup>54</sup>.

Destinato a lasciare un segno assai più profondo fu però nel 1936 un contributo di Antonio Morassi che già nel titolo, *Per la ricostruzione di Maffeo Olivieri*, si proponeva un'ardua impresa. Partendo dai *Candelabri* in San Marco a Venezia, opera firmata e datata dell'Olivieri, e facendo riferimento altresì a vari bronzetti e monete da poco attribuiti al fonditore bresciano da Bode, Hill e Planiscig, lo studioso intraprendeva una serie di indagini che lo avrebbero portato al *Mausoleo Martinengo*. La presentazione del *Mausoleo Martinengo* avviene in un modo assai suggestivo, facendo rivivere al lettore il momento in cui l'autore si confrontò con il monumento:

---

<sup>54</sup> Lo studioso riteneva il Pedoni presente con le sue opere "all'interno e all'esterno" della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Brescia "incominciando dai basamenti delle quattro colonne" dell'edicola della facciata che si ricorda assai simili alle colonne del mausoleo di San Cristo. Il saggio continuava: "Lo stesso stile è presente nella Loggia del palazzo comunale, alla cui erezione concorsero artisti lombardi e veneti; tanta esuberante eleganza decorativa aggiunge bellezza ai portali dei palazzi bresciani dove fanno bella mostra giustacuori e scudi, elmi e spade; riveste il mausoleo del vescovo Apollonio nella cattedrale, il monumento funebre di Nicola Orsini conservato nel Museo cristiano dove si trova anche l'altro monumento, d'epoca un po' più tarda, innalzato al conte Marcantonio Martinengo e superiore in bellezza ai precedenti per la lavorazione del marmo nei bassorilievi, nei medaglioni e nei fregi da cui ogni parte è mirabilmente arricchita", da VIGEZZI 1929, pp. 73-74. A pagina 77 era riprodotto il mausoleo da una fotografia Alinari.

E mi pareva impossibile, che di lui [Olivieri] non si potessero identificare altre opere. Andavo così in giro per le chiese del Bresciano e di Brescia, dove egli aveva tenuto bottega e donde forse mai per lungo tempo si mosse, sempre alla ricerca del mio autore; e già disperavo, risultando infruttuosa anche qualche indagine archivistica, di rintracciare le sue orme, quando m'avvenne di trovarmi al Museo Cristiano, nella sconosciuta chiesa di Santa Giulia. Ed avendo senza esito, ai fini del mio assunto, considerato i bronzi e le sculture quivi raccolti, fermai la mia attenzione su quell'insegna capolavoro di scultura bresciana che è il mausoleo del generale Marc'Antonio Martinengo. Ne osservavo le proporzioni, così poco ligie ai canoni del Rinascimento, la smodata ricchezza degli ornamenti plastici, la forma delle tozze colonne fantasiose, e, insomma, lo strano sapore di codesto stile in cui affiorano dei substrati gotici, misti a precorrenti barocchi, ch'è proprio dell'arte decorativa bresciana del Cinquecento. E pensavo alle relazioni architettoniche del monumento col portale di Santa Maria dei Miracoli, cogliendovi alcuni fili conduttori che ben ne chiariscono le origini settentrionali; quando, avvicinatosi ad esaminare i medaglioni bronzei incassati nei plinti, ebbi la sensazione, di trovarmi di fronte a creature del maestro che andavo ricercando. La somiglianza, anzi la parziale identità, di queste figure con quelle sedute nelle nicchiette dei candelabri veneziani, che ben m'eran rimaste negli occhi, mi davano la fiducia d'esser giunto, infine, a buon porto. Non potevo, d'altronde, arrestarmi a considerare quale opera di Maffeo soltanto i tondi bronzei; probabilmente dovevano appartenere a lui stesso anche i bronzi pannelli quadrati del sarcofago, nonché il fregio trionfale nei quali era evidente l'affinità stilistica colle figure di Condino. Mi rimaneva invece qualche incertezza circa la possibile assegnazione a Maffeo della parte marmorea.<sup>55</sup>

Morassi lamentava anche le poche notizie che si potevano reperire sia sul defunto sia sul trasferimento della tomba dalla Chiesa del Corpo di Cristo al museo<sup>56</sup>. Lo studioso citava quindi il *Dizionario* del Fenaroli dove, come visto sopra, si proponeva il nome dell'Olivieri solo per i medaglioni; Morassi pensava che l'ipotesi del Fenaroli – “alla quale [...], detta a fior di labbra, nessuno aveva badato” – fosse desunta da qualche fonte d'archivio<sup>57</sup>. Pur confermando che l'opera era per il “generale Martinengo”, rimanendo in ciò fedele alla tradizione storiografica, lo studioso ne forniva una buona descrizione, attenta anche allo stato di conservazione. Era tra l'altro segnalata la curiosa assenza dell'epigrafe, dando per certo che si trovasse, prima di essere cancellata, lungo il fregio della porzione superiore del sarcofago. Anche Morassi registrava le manomissioni come l'assenza del pannello bronzeo del fianco destro, il tondo in marmo della lesena centrale; indicava il pannello della *Deposizione* in legno, certamente non in stile con le restanti formelle, ritenendolo

---

<sup>55</sup> MORASSI 1936, pp. 243-245.

<sup>56</sup> Per la questione della ‘vendita’ e del trasporto si rinvia al capitolo secondo.

<sup>57</sup> MORASSI 1936, p. 245.

un'aggiunta della seconda metà del XVI secolo<sup>58</sup>. Infine, notando le “alquanto tozze” proporzioni dell'insieme, sospettava che mancassero alcuni elementi architettonico-decorativi<sup>59</sup> della porzione superiore. Durante la presente indagine anche chi scrive si è posto tale ragionevole dubbio, pensando a una cimasa ad arco o a qualche scultura aggiuntiva rispetto ai soli due santi ai lati, il che ha portato a indagare su vari fronti<sup>60</sup>. Tuttavia gli indizi raccolti portano a escludere che, perlomeno nella versione che si giunse ad allestire in San Cristo, fosse presente una conclusione con cimasa.

Passando all'analisi dell'opera il Morassi segnalava e puntualizzava alcuni elementi ancor oggi di estremo interesse, nonché a nostro parere condivisibili: partendo sempre dal presupposto che l'opera fosse da attribuire all'Olivieri, Morassi chiamava in causa quali modelli figurativi principali dell'artista gli scultori lombardi attivi ad apertura di secolo in città, immaginando un Olivieri circa sedicenne, nel 1500, già attivo ai lavori di edificazione di Santa Maria dei Miracoli. È interessante la distinzione, proposta da Morassi, tra la cifra stilistica della struttura architettonica del mausoleo e della sua decorazione, da un lato, e quella delle parti figurative dall'altro. Gli stilemi lombardi, secondo lo studioso, emergevano in maniera predominante nel primo caso, chiamando in causa la tomba di *San Lanfranco* a Pavia, dell'Amadeo, e il *Monumento funebre Brizio* nella Chiesa di Sant'Eustorgio a Milano<sup>61</sup>, opera di Tommaso Cazzaniga, socio di Benedetto Briosco, così da poter affermare che “il senso architettonico-decorativo dell'Olivieri (anche nei candelabri veneziani, oltreché nel mausoleo Martinengo) è di pretto indirizzo lombardo”. Al

---

<sup>58</sup> MORASSI 1936, p. 246, registra le mancanze in un breve elenco. Erano assenti molte porzioni del fregio sulla fronte centrale e tutta la sequenza sul fianco destro; il medaglione in marmo posto al centro; i 12 tondi in bronzo nei plinti, che Morassi riteneva asportati dai soldati di Napoleone confermando una versione precedente.

<sup>59</sup> Era ipotizzato “con ogni probabilità o un altro pannello in scultura, o, meglio, una specie di tabernacolo, forse con statue e festoni, come si può arguire da altri mausolei consimili lombardi; e particolarmente, a Brescia stessa, dall'arca dei Santi Apollonio e Filastro nel Duomo e da quella di S. Tiziano nella chiesa di San Cosma” (MORASSI 1936, p. 246).

<sup>60</sup> La questione è affrontata nel capitolo sulla ricostruzione fisica dell'opera. Si è indagato sugli affreschi attorno alla ipotizzata cimasa del mausoleo ancora presenti nella Chiesa di San Cristo, sulle poche storiche immagini dell'opera e sul contratto per la costruzione. Da un punto di vista fisico pare non vi fosse stata una cimasa; l'unico indizio contrario, se ben inteso, potrebbe giungere dal contratto del 1503 dove si fa riferimento al disegno del progetto “*addite cum certis imaginibus in ea designatis in forma pietatis*”. Tuttavia nell'affresco sopra il mausoleo, e al centro tra le due statue dei santi, si trova dipinta un'*Imago pietatis*. Una visione concorde con la presente ricostruzione era stata espressa anche da BARBIERI 2003, p. 53, nota 17.

<sup>61</sup> Per il confronto stilistico-architettonico tra il *Mausoleo Martinengo* e queste opere si veda il capitolo 3.

contrario, le porzioni figurate apparivano agli occhi dello storico alquanto distanti dalla cultura lombarda<sup>62</sup>.

Pare che, in un bilancio della vicenda critica, al Morassi vada riconosciuto, al di là dell'attribuzione non condivisibile all'Olivieri, il merito di aver messo a fuoco varie questioni cruciali per intendere il complesso monumento. In questo senso ci pare fondamentale un passaggio nel quale, analizzando i bronzi del mausoleo, Morassi avverte la necessità di supporre uno spiccato interesse dell'Olivieri per i modi della scultura padovana, indicando anche degli scultori, così da poter giustificare, forse, quel sentore di 'veneto' che – correttamente a nostro parere – lo studioso<sup>63</sup> coglieva nelle sculture:

... è ovvio pensare – ed i raffronti lo provano – che per lo sviluppo dell'Olivieri fossero determinanti gli esempi della fiorentina scuola padovana, e massime del Bellano e del Riccio, dei quali si trovano, nei bronzi del Museo [sic.] Martinengo, molteplici affinità iconografiche e stilistiche.<sup>64</sup>

Il breve riferimento di Morassi rimane a lungo ignorato, specie dagli studi non bresciani<sup>65</sup>, mentre trova seguito in alcuni autori locali, come si vedrà di seguito.

---

<sup>62</sup> “Il trattamento largo, morbido, movimentato delle di lui figure, spesso modellate con sintesi ed abbreviature, d'un fare molle e sommamente pittorico, presuppone l'abbandono di quella corrente naturalistica che fa capo all'Amadeo e al Briosco, col suo carattere secco, tagliente, agro, che fu esagerato da certi seguaci come i Mantegazza”, MORASSI 1936, p. 247.

<sup>63</sup> L'autore inoltre scriveva: “Ritengo utile riportare qui le misure dei pezzi mancanti, augurandomi che qualcuno si possa ritrovare in qualche museo o raccolta, valendosi del confronto con i bronzi qui riprodotti: altezza dei pannelli quadrati, cm. 53; altezza del fregio coi trionfi, cm. 22; diametro dei medaglioni marmorei cm. 31; diametro dei medaglioni bronzei, cm. 18. Nel complesso, il monumento, senza le due statue superiori, è alto cm. 475; largo alla base cm. 375. L'architettura del mausoleo, affollata di ornamenti scolpiti e di figurazioni bronzee, è resa più pittoresca dai marmi di cui è composta: in sarizzo grigio sono i fusti delle colonne, l'architrave e lo zoccolo; in marmo di Carrara i capitelli e le basi delle colonne, le riquadrature dei pannelli bronzei dell'arca, i pannelli coi medaglioni alla parete di fondo; in marmo rosso di Verona, l'architrave sopra l'arca e le riquadrature dei pannelli marmorei di fondo. Tondini di marmo versicolori sono inseriti agli angoli intorno ai bronzei pannelli. I pannelli sulla fronte dell'arca rappresentano: Cristo alla colonna; Deposizione dalla Croce; Andata al Calvario. Sul fianco sinistro: Cristo nell'orto. Il fianco destro è privo del pannello. Nei due medaglioni marmorei della parete di fondo: Sacrificio d'un agnello; Battaglia. Nei quattro medaglioni bronzei dei plinti delle colonne: a) giovane che piange, con un amorino addormentato che tiene una fiamma, poggia la destra sopra un teschio; ad un albero disseccato è attaccata una clessidra da un lato, dall'altro un teschio colle tibie incrociate (soggetto tolto da un'invenzione del Boldù); b) ninfa e pastore; c) guerriero e matrona seduti l'un di fronte all'altro, si stringono la destra; d) condottiero romano, davanti a tre armati, alza un calice. Quattro medaglioni bronzei con teste antiche nei plinti”, da MORASSI 1936, pp. 248-249, nota 1.

<sup>64</sup> MORASSI 1936, p. 248.

<sup>65</sup> POPE-HENNESSY 1965, p. 538; MONTAGU 1965, p. 43.

Nel frattempo il mausoleo è menzionato in varie guide cittadine senza, tuttavia, un apporto significativo al dibattito critico. In quella a cura di Luigi Vecchi, ad esempio, pubblicata nel 1937 e poi riedita in più edizioni fino al 1939, l'opera è solo menzionata tra quelle nel coro di Santa Giulia del Museo Cristiano<sup>66</sup>.

Morassi tornò sull'argomento, nel 1939, nel *Catalogo delle cose d'arte e di antichità* per Brescia dedicando un paragrafo al *Mausoleo Martinengo* con il sottotitolo "di Maffeo Olivieri"<sup>67</sup>.

Dopo la descrizione, con i dettagli dei marmi e con l'individuazione iconografica di una parte (ma non tutte) le scene figurative, Morassi ribadisce la perdita del presunto fastigio che doveva stare alla sommità, di cui sarebbero unico avanzo le due statue dei santi; erano inoltre ribadite le mancanze di alcuni pezzi in bronzo, e in particolare la sostituzione della formella con la *Deposizione* con un'opera della fine del XVI<sup>68</sup>. L'attribuzione dell'opera "importantissima" a Maffeo Olivieri è data per certa, così come la sua realizzazione dopo il 1526. Come confronti erano chiamati in causa i *Candelabri marciani* (Fig. 172), l'*Arca di Sant'Apollonio* (Fig. 203) e l'*Arca di San Tiziano* (Fig. 211); di quest'ultima si ipotizzava che il timpano a volute potesse essere simile a quello perduto del *Mausoleo Martinengo*.

Nulla aggiungono le rapide citazioni dell'attento monsignor Parolo Guerrini, in un articolo del 25 settembre 1952 pubblicato sul *Giornale di Brescia* il cui tema principale era in realtà la Chiesa di San Cristo<sup>69</sup> e della *Breve guida alle opere esposte* (1949) nel Museo Cristiano, dove il "grandioso monumento funerario" era semplicemente menzionato tra le opere collocate nel presbiterio della chiesa, come opera "giustamente attribuita a Maffeo Olivieri"<sup>70</sup> ed eretta per il generale conte Marcantonio Martinengo della Pallata.

E anche la guida ufficiale dei Civici Musei e Pinacoteca di Brescia curata da Gaetano Panazza ed edita nel 1958 si limitava a far propria la versione dei fatti di Morassi (tomba di Marcantonio Martinengo, opera dell'Olivieri, segnalazione dello "scomparso" fastigio

---

<sup>66</sup> "... il presbiterio accoglie il monumento eretto a Marcantonio Martinengo, generale delle (sic) Repubblica veneta, opera robusta di scoltura dai fini marmi e ricca di rilievi in marmo e in bronzo, qui trasportata dalla chiesa del Santo Corpo in Cristo", VECCHI 1937, p. 34.

<sup>67</sup> MORASSI 1939, p. 339.

<sup>68</sup> Morassi dà per scontato che il rilievo ligo sostituisca un'originale formella in bronzo. A nostro avviso è in realtà più probabile che la fusione non fosse mai stata eseguita.

<sup>69</sup> GUERRINI 1952.

<sup>70</sup> *Breve guida* 1949, p. 11.

superiore, ecc...)<sup>71</sup>, rilanciando però anche il riferimento alle “correlazioni” dei bassorilievi con l’arte di Bellano e di Riccioi. In conclusione pare che il Panazza non abbia condotto uno studio sull’opera apportando un contributo critico personale. Al contrario era proposta una prudente elaborazione, con l’aggiunta di qualche nota descrittiva delle singole porzioni, dello scritto del Morassi<sup>72</sup>.

Il capitolo su *L’architettura e la scultura nei secoli XV e XVI* scritto da Adriano Peroni nel 1963 all’interno della *Storia di Brescia* è una tappa fondamentale per lo studio delle arti plastiche a Brescia, di Maffeo Olivieri e del sepolcro Martinengo. Si tratta di un compendio ragionato dei vari studi fino ad allora condotti, riassunti e discussi con competenza in un organico discorso. L’autore forniva anche la propria personale visione sugli argomenti trattati. Il saggio, pur essendo datato, risulta tutt’oggi una tappa fondamentale per l’analisi della scultura bresciana di quei decenni che videro l’ideazione e l’edificazione del *Mausoleo Martinengo*. Peroni, dopo aver presentato gli studi fondamentali fino a lì prodotti con i “pochi dati sicuri”, iniziava l’analisi della personalità artistica dell’Olivieri segnalando che, all’atto della commissione dei *Candelabri* per il vescovo Altobello Averoldi, il nostro artista, non più giovane, doveva godere già di una certa fama<sup>73</sup>. Lo studioso si interrogava dunque su quali potessero essere le opere precedenti ai *Candelabri marciani* e si diceva convinto che la comprensione dello scultore fosse possibile “solo attraverso la mediazione del mausoleo Martinengo”<sup>74</sup>.

Dall’affermazione prendeva spunto e forza la ricostruzione dello studioso, che riconosceva al Morassi il merito di aver gettato le basi dello studio sull’Olivieri, proprio intuendo il rapporto tra i *Candelabri marciani* e il sepolcro Martinengo: una attribuzione capitale, scrive il Peroni, “perché su di essa riposa in realtà la massima parte degli altri

---

<sup>71</sup> L’autore annota la mancanza di alcuni tratti del fregio dei Trionfi, segnala, nei tondi bronzei dei plinti delle colonne, l’allegoria dell’Amore morto, una ninfa con pastore, un guerriero con una matrona che si prendono la mano, “un condottiero che alza un calice davanti a tre armati” senza per altro offrire confronti né di ordine stilistico, né sul versante iconografico, cfr. PANAZZA 1958a, p. 86. La stessa versione è fornita dall’autore anche dieci anni dopo (PANAZZA 1968) con la riedizione della guida del museo.

<sup>72</sup> Vito Zani riferendosi allo studio di Gaetano Panazza (1958a) lo definisce “una ricostruzione confermata ed ampliata” (ZANI 2010a, p. 137) della versione di Morassi; in realtà, dalla verifica dei due saggi, sembra che Panazza vada solo confermando lo scritto di Morassi senza aggiunte sostanziali.

<sup>73</sup> Olivieri, nato nell’anno 1484, morì entro il 1543.

<sup>74</sup> PERONI 1963, p. 812.

riconoscimenti”<sup>75</sup>. Peroni cita, accogliendoli, gli spunti di riflessione di Meyer riferiti ai debiti mostrati dal mausoleo nei confronti della tradizione lombarda e i legami con Venezia<sup>76</sup>. Non mancano puntuali confronti con le opere bresciane. Infine fornisce vari spunti per la comprensione della componente bronzea:

Per non dire degli infiniti riscontri verificabili in generale nell’ambiente bresciano – basti pensare alle colonne-candelabre, che sono le stesse dei Miracoli e dell’ancona lambertiana di San Francesco –, la trama delle concordanze ai fini della ricostruzione dell’artista è la più evidente che si possa desiderare. Oltre quelle basilari delle parti in bronzo con i particolari dei candelabri marciati, si osservino quelle dei medaglioni marmorei, che si ricollegano strettamente, attraverso il momento intermedio dei rilievi di S. Francesco, all’arca di s. Apollonio. Ritroviamo gli stessi echi lombardeschi di quest’ultima nelle statuette superiori dei ss. Pietro e Paolo, dove, insieme con più ricchi paludamenti, fanno capolino quelle forme raccorciate e tozze, vagamente acromegaliche che sono a Brescia di casa. Ma nelle parti bronzee, parallelamente al fondersi in curioso sincretismo umanistico dei temi mitologici e religiosi (dai medaglioni al fregio e ai riquadri maggiori), si opera una scelta «formale» più consapevole, con la ricerca di un pittoricismo più deciso e convinto. I trionfi del fregio, lacunosi (si distinguono il trionfo della Fede, della Fortezza e della Giustizia), adunano una sequenza di figurette ricavate dal repertorio archeologico, ma è singolare tuttavia come il momento di maggiore sfaldamento della forma si verifichi nel gruppo degli evangelisti, là dove il modello «archeologico» vien meno: attornati dagli animali simbolici, essi assumono, con vivace spunto espressionistico, l’aspetto inedito di coppie di vecchioni ricurvi, dai lineamenti resi con appena decifrabili stenogrammi. Così nei riquadri maggiori, dove ritornano forzatamente molti consueti espedienti narrativi e prospettici, il passo più valido si incontra nell’«Orazione dell’orto», dove, respinto sul fondo un residuo di quella popolazione togata e loricata che riempie gli altri pannelli, risulta felicissima la collocazione tipicamente «confidenziale» dei principali personaggi in un paesaggio rado, in mezzo ad una fauna curiosa, costituita da un pavone, da una chiocciola e da un cane acciambellato. Qui è particolarmente sensibile la natura intima dell’artista, che sembra essersi arricchito di più congeniali esperienze. È molto significativo che, al di là del bagaglio iconografico si palesi, nel fregio dei Trionfi, un contatto preciso e illuminante con quell’eccezionale produzione cremonese di fregi in terracotta che ha tanta parte nella plastica lombarda della seconda metà del Quattrocento. Si pensi per un momento alla cultura «fonduliana» di questa produzione: una cultura di origini padovane e mantegnesche che rappresenta una interpretazione del «classicismo» scultoreo più equilibrata ed efficace di quella della cerchia amadeiana-mantegazzesca, e la cui affinità con l’attitudine dell’Olivieri non sfugge a nessuno.<sup>77</sup>

Si è riportato integralmente il passo del Peroni quale fondamentale presupposto per la critica successiva che si occupò dell’Olivieri e del *Mausoleo Martinengo*. L’autore rinfacciava sia a Bode, sia a Planiscig di non aver riconosciuto la mano di Olivieri nel mausoleo, ma

---

<sup>75</sup> PERONI 1963, p. 816.

<sup>76</sup> “...da una parte la struttura [del mausoleo], la forma delle colonne, la policromia delle modanature e delle patere, i trofei delle cornici, i soggetti dei medaglioni; dall’altra una certa particolare caratterizzazione di questi elementi, i panneggi delle statue, l’uso associato del marmo e del bronzo” (PERONI 1963, p. 816).

<sup>77</sup> PERONI 1963, pp. 816-817.

concordava tuttavia con lo stesso Bode<sup>78</sup> nell'attribuzione all'Olivieri dei due bronzetti, ora a Berlino, dei *Santi Pietro e Paolo*. I bronzetti berlinesi erano, secondo Peroni, la citazione letterale – “una traduzione, nel più spiccato linguaggio pittorico della fusione” – delle due statue in marmo di analogo soggetto poste alla sommità del sarcofago bresciano. Il tondo bronzeo con la *Fuga in Egitto* (Fig. 212) del Victoria and Albert Museum di Londra, sempre attribuito all'Olivieri<sup>79</sup>, era chiamato in causa come confronto per le presunte analogie tra il paesaggio nello sfondo e quello del pannello dell'*Orazione nell'orto del Mausoleo Martinengo*.

Prendendo spunto dalle undici monete bronzee assegnate da Hill all'Olivieri – nelle quali erano individuate analogie con i *Candelabri marziani* –, il Peroni era convinto di individuare in alcuni rovesci di queste, in particolare quelle di *Altobello Averoldi* e di *Roberto Maggi*, la “medesima matrice stilistica”, abbreviata e pittorica, da cui sarebbero nati anche i bronzi del nostro scultore. Rispetto a Hill, lo storico proponeva, quasi come matematica conseguenza, un confronto tra le monete e i bronzi del mausoleo. Era chiamata in causa in particolare la medaglia di *Roberto Maggi* nella quale una figura femminile nuda – ritratta emergente dallo sfondo ma dai tratti quasi indefiniti – trovava una certa parentela con le sagome umane del sepolcro Martinengo. Le architetture mostrate nei bronzi del mausoleo, invece, specie quelle viste nel pannello della *Flagellazione di Cristo*, erano accostate alla quinta architettura dell'episodio di Muzio Scevola inciso nel verso della medaglia di *Jacopo Loredano*.

Seppur il Peroni per alcune questioni è stato smentito dagli studi successivi, si è convinti che certe sue osservazioni siano tuttora da tenere in considerazione e che la lettura stilistica del monumento fornita nella *Storia di Brescia* non sia da considerarsi del tutto errata. Ci si riferisce in particolare a certi acuti brani di analisi di ordine stilistico-esecutivo. Peroni a riguardo dei bronzi scrive dell'effetto “di stringatezza espressiva dei ritratti, che sembrano limitarsi ad una prima notazione, quasi di bozzetto”: l'affermazione è, a nostro

---

<sup>78</sup> VON BODE 1922, tav. LXXIV. Peroni segnalava che durante la sua ricerca, dalla direzione degli Staatliche Museen di Berlino gli era stato comunicato che i due bronzetti erano stati molto danneggiati durante il secondo conflitto mondiale, per cui erano assenti la patina originale e una mano di *San Paolo*.

<sup>79</sup> Il saggio prendeva in considerazione anche le monete attribuite all'Olivieri partendo dalle versioni di Hill e Planiscig; per la disamina si rinvia al capitolo quinto sulla bronzistica bresciana. Per il tondo si veda POPE-HENNESSY 1964, p. 538, n. 577.

parare, assai puntuale e, come si vedrà, rappresenta un dato tecnico specifico della lavorazione del fonditore del mausoleo da considerarsi una scelta espressiva, quasi una sorta di ‘sprezzatura’ delle rifiniture anziché una mancanza di abilità esecutiva. Peroni concludeva le riflessioni sul mausoleo notando come lo scultore avesse “una sensibilità da «statuario» e da fonditore tipico, restia da ogni rifinitura da orafo”<sup>80</sup>. L’osservazione – condivisibile e appropriata secondo chi scrive – sarebbe stata, da lì a qualche decennio, apparentemente incrinata da una evidenza documentaria, ossia il contratto di affidamento del *Mausoleo Martinengo* proprio a un orafo. Tuttavia la lezione del Peroni, dedotta dal dato oggettivo materiale, sarebbe sufficiente a dimostrare come il problema dell’autore delle parti metalliche del mausoleo Martinengo non si possa considerare chiusa nemmeno in presenza di un documento che in teoria dovrebbe mettere fine alle discussioni. Come si tenterà di dimostrare nel capitolo riguardante la bottega del Dalle Croci sembra infatti che i risultati testimoniati dalle poche opere prettamente di oreficeria riferibili con sicurezza a Bernardino, ai suoi figli e ai nipoti, non trovino riscontri né stilistici né tecnici con i nostri bronzi<sup>81</sup>.

Il mausoleo era citato da George Francis Hill e Graham Pollard per un confronto con due medaglie rinascimentali della Samuel H. Kress Collection a Washington<sup>82</sup>. Gli autori associavano in particolare una medaglia di Giovanni Boldù (Fig. 99)<sup>83</sup> al tondo in bronzo con il *Memento mori* (Fig. 100) del mausoleo (“of Marc Antonio Martinengo by Maffeo Olivieri now in the Museo Cristiano”) nonché al tondo in marmo di analogo soggetto della Certosa di Pavia (Fig. 101). Un altro tondo del mausoleo era riconosciuto invece come una copia della moneta di *Faustina I e Antonino Pio* del Maestro degli Imperatori Romani<sup>84</sup>. Il contributo si limitava a un confronto iconografico, tuttavia da queste

---

<sup>80</sup> PERONI 1963, p. 818. L’autore cita ancora il *Mausoleo Martinengo* in quanto il fregio figurato continuo di una campana (datata 1595 nel palazzo comunale di Sirmione) sarebbe “affine come concetto” a quello del nostro sepolcro (*Ibi*, p. 825).

<sup>81</sup> Anche Carlo Pasero, nella stessa *Storia di Brescia* faceva un breve cenno al *Mausoleo Martinengo* a proposito del funerale di Marcantonio Martinengo (PASERO 1963, p. 312, nota 7: “il suo [di Marcantonio] splendido mausoleo si conserva ora, gioiello d’arte capolavoro dell’Olivieri, nel Museo Cristiano”).

<sup>82</sup> Si tratta in realtà della ripubblicazione, con aggiornamenti e integrazioni, di HILL 1931.

<sup>83</sup> HILL, POLLARD 1967, p. 30, n. 142; gli autori riportavano in nota l’attribuzione proposta da Morassi nel 1939.

<sup>84</sup> HILL, POLLARD 1967, p. 40, n. 204: “publishes the monument of Marc Antonio Martinengo in the Museo Cristiano, Brescia, in which one of the roundels, figured on p. 245, has the same composition as the medal reverse, although the handling is quite different”.

segnalazioni prende avvio una specifica fortuna del mausoleo nel campo degli studi della medagliistica rinascimentale, perlopiù a opera di studiosi non italiani<sup>85</sup>.

Dopo la breve e imprecisa guida del Museo Cristiano del 1975, che illustrava al numero 111 il *Mausoleo del conte Marcantonio Martinengo della Pallata*, attribuito a Maffeo Olivieri<sup>86</sup>, riferendo della presenza di cinque riquadri con scene dalla Passione, “quattro dei quali bronzei, originali” e uno, in legno, datato alla fine del XVI (quando i pannelli bronzei della Passione sono in realtà solo tre)<sup>87</sup>, lo studio del *Mausoleo Martinengo* venne confortato nel 1977 da due preziosi contributi editi a pochi mesi di distanza. Il primo è l’articolo pubblicato da Francesco Rossi dal titolo *Maffeo Olivieri e la bronzistica bresciana del ‘500*, il secondo è il già ricordato *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall’anno 1500 all’anno 1560* di Camillo Boselli.

Il saggio di Rossi prende in esame la figura dell’Olivieri in rapporto al contesto della scultura bresciana del Rinascimento. L’autore, tuttavia, segnala al tempo stesso quanto ancora sarebbe necessario indagare per mettere a fuoco la reale portata del fenomeno, soprattutto nel campo così poco indagato della bronzistica<sup>88</sup>. Il *Mausoleo Martinengo* è protagonista della ricerca e viene esaminato sotto vari punti di vista, tanto che il contributo di Rossi si può considerare lo studio più organico finora condotto sull’opera. Nella premessa si sottolinea la situazione assolutamente singolare degli studi su quello che è certamente il sepolcro più illustre della città: l’assegnazione all’Olivieri, che passava ormai per acquisita, era dal Rossi giustificata solo per la “impossibilità di reperire in

---

<sup>85</sup> Si veda oltre in questo paragrafo.

<sup>86</sup> *Il Museo Cristiano* 1975, p. 71. L’anno prima un articolo, non firmato, sul Giornale di Brescia (cfr. *In cassaforte i gioielli* 1974) e dedicato agli oggetti più preziosi del museo cittadino, omaggiava il mausoleo con qualche riga in una colonna. La tomba era detta di Marcantonio, eretta nel 1526 e opera di Maffeo Olivieri. Vi erano altre imprecisioni (“ornato da cinque riquadri con scene della *Passione* – quattro dei quali bronzei, originali, mentre quello centrale, ligneo è sostituzione della fine del sec. XVI”). Era poi descritta la struttura e indicata la mancanza di alcune porzioni come i tondi in bronzo e parte dei fregi.

<sup>87</sup> Oltre al marmo di Botticino, al rosso di Verona e le pietre dure era aggiunto, unica versione finora nota, il calcare grigio di Valcamonica. Si noti come questa versione sia superficiale: non sono, ad esempio, menzionati il marmo di Carrara e i vari marmi e porfido inseriti nei dischetti agli angoli delle cornici del sarcofago.

<sup>88</sup> Rossi assegnava alle piccole placchette di bronzo – proprio per la loro natura velocemente replicabili e per la comodità di trasporto – un ruolo primario per la divulgazione del repertorio classico. Un inventario che sarebbe poi stato recepito dai lapicidi lombardi certamente meno contagiati dagli entusiasmi umanistici dei loro colleghi fiorentini e padovani. Per la questione della bronzistica bresciana in generale, delle placchette e dei modelli di diffusione si rinvia ai capitoli terzo e quinto di questa tesi.

Brescia un altro bronzista altrettanto dotato”<sup>89</sup>. Ma, come lo studioso riconosce lucidamente, si tratta di un argomento rischioso, privo di solide basi; e in effetti, ripercorrendo gli studi sulla scultura bresciana – lapidea, bronzea e lignea – si nota come in presenza di opere anonime e di qualità particolarmente spiccata si riaffacci immancabilmente il nome dell’Olivieri. Ne sono un esempio le sculture del *Monumento funebre Averoldi-Riario*, nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, e l’*Arca di Sant’Apollonio* nel Duomo Nuovo<sup>90</sup>. Per quanto poi concerne specificamente il *Mausoleo Martinengo* – ma l’argomento sarà meglio sviluppato nei capitoli successivi – nella Brescia di quei decenni non sono effettivamente documentati bronzisti di qualche reputazione, che per livello qualitativo si possano giustificare quali autori delle parti metalliche della tomba Martinengo. Rossi, peraltro, distingueva all’interno delle parti figurative del complesso, tre autori. Al primo sono assegnati i tondi in bronzo inseriti nei plinti delle colonne: si tratterebbe di un artista lombardo, di scarsa creatività, che si affida a modelli già messi in opera da altri con un gusto un poco arcaico seppur caratterizzato da un solido senso dei volumi. Il secondo si occuperebbe del fregio, con i trionfi e i pannelli quadrati con le storie della Passione: è debitore, con rapporti diretti, delle maestranze del cantiere della Certosa di Pavia. Al terzo scultore sono assegnati i due tondi in marmo posti nella parete di fondo della tomba definito portatore di un gusto sia lombardo-pavese sia padovano dei primi del Cinquecento; questo maestro, dice Rossi<sup>91</sup> con riserve, potrebbe essere Maffeo Olivieri<sup>92</sup>.

Lo studioso proseguiva proponendo i modelli architettonici ai quali il progettista del mausoleo si sarebbe potuto ispirare<sup>93</sup>, sottolineando al contempo la contrapposizione fra l’impianto del sepolcro bresciano, sostanzialmente lombardo, e quello “padovano-riccesco che si erge isolato su quattro colonne angolari”<sup>94</sup>; per l’apparato decorativo era suggerito il rimando allo sfarzo profuso nella faccia della chiesa bresciana di Santa Maria dei Miracoli,

---

<sup>89</sup> ROSSI 1977, p. 126.

<sup>90</sup> Per queste opere e per le altre già attribuite a Olivieri si rinvia al capitolo settimo di questa tesi.

<sup>91</sup> ROSSI 1977, pp. 130-131.

<sup>92</sup> Per le probabili diverse maestranze individuabili nelle sculture del mausoleo si veda pure la versione proposta da BERETTA 1988-89, p. 204.

<sup>93</sup> Era citato il *Monumento a Camillo Borromeo* all’Isola Bella (ROSSI 1977, p. 127), poi riconosciuto come *Monumento sepolcrale di Ambrogio Longhignana* (DAMIANI CABRINI 1997).

<sup>94</sup> ROSSI 1977, p. 127.

anziché alle “linde ed eleganti profilature in uso a Padova”; in conclusione la progettazione architettonica era considerata di matrice lombarda<sup>95</sup>. Rossi leggeva invece nella policromia dei marmi del mausoleo un elemento di allontanamento dalla monocromia di stampo lombardo, a favore di una consapevole riflessione sulle opere del Riccio e sui moduli veneti. È poi notevole l’osservazione del Rossi che, ancora convinto che l’opera fosse stata realizzata nel 1530, era costretto a proporre una lettura arcaizzante dei rilievi con la *Passione di Cristo*, più vicini ai modi dei maestri lombardi di fine Quattrocento che a quelli che ci si sarebbe potuti aspettare a Brescia alle soglie del quarto decennio del Cinquecento. In conclusione, l’autore suggeriva di escludere il *Mausoleo Martinengo* dal catalogo dell’Olivieri perché l’attribuzione non era supportata da alcuna concreta evidenza. Il caso ha voluto che contemporaneamente a questo studio si apprestassero ad essere pubblicate le ricerche documentarie di Camillo Boselli. Rossi, in una nota, segnala d’essere stato informato che Boselli stava per pubblicare per conto dell’Ateneo di Brescia una serie di documenti su artisti e opere del Rinascimento in città, tra cui il contratto per il mausoleo<sup>96</sup>. Dalla breve nota si comprende tuttavia che Rossi non aveva ancora letto il

---

<sup>95</sup> ROSSI 1977, p. 127.

<sup>96</sup> ROSSI 1977, p. 134, la nota non è in numerazione progressiva, ma segnata alla fine del saggio come “nota aggiuntiva” per cui si pensa a una postilla in fase di stampa. Per precisione si riporta l’intero testo: “Mentre l’articolo è in bozze, apprendo della imminente pubblicazione, a cura dell’Ateneo di Brescia, di una importante serie di documenti notarili, rinvenuti da Camillo Boselli: tra di essi è il contratto di allogazione del Mausoleo Martinengo, stipulato nel 1503 tra la famiglia Martinengo e Giovan Francesco delle Croci. Tale contratto, se correttamente interpretato, porta nuova luce sulle vicende esaminate nel presente articolo. Infatti, non mi sembra dubbio che il Mausoleo Martinengo, nella sua forma attuale, non può essere quello previsto nel contratto, anche se in esso si parla esplicitamente di figure in marmo e in bronzo, del resto non precisate. Vi sono in esso, infatti, precisi e ripetuti accenni ad una personalità di guerriero morto precocemente combattendo per Venezia (cfr. nota 55): e questi non può essere che Marc’Antonio Martinengo della Pallata, morto com’è noto nel 1526; e del resto, il linguaggio stilistico del *Fregio* e delle *Storie della Passione* presuppone una conoscenza diretta delle opere mature del Riccio e uno stretto parallelismo con l’opera veneziana di Maffeo Olivieri: il che conferma una datazione tarda, intorno al 1530 o poco prima. Di conseguenza, bisognerà ammettere che il Mausoleo, iniziato poco dopo il 1503 per incarico della famiglia Martinengo, non sia stato portato a termine che molto più tardi, dopo la morte di Marc’Antonio. Si intravede, quindi, la possibilità di una realizzazione in tempi differenziati, e ad opera di artisti diversi: il che conferma pienamente l’esame fin qui condotto. Alla prima fase dovrebbero appartenere l’ideazione generale – i cui precedenti sono tutti tardo-quattrocenteschi – e probabilmente la esecuzione dei Tondi Martinengo, espressione di una civiltà artistica anch’essa quattrocentesca: e qui è forse possibile rintracciare l’intervento di Giovan Francesco delle Croci, la cui attività di bronzista non è fin qui nota ma che, nella produzione di orefice, rivela significative affinità con il Maestro dei Tondi Martinengo (cfr. nota 62). Alla seconda fase, invece, appartarrebbe l’esecuzione del *Fregio* e della *Storie della Passione*, databili intorno al 1530; che poi ad esse abbia collaborato lo stesso Giovan Francesco delle Croci, non è da escludere a priori, data l’attuale incompletezza degli studi su questo singolare artista: ma, allo stato attuale degli studi, un così radicale mutamento di gusto e di linguaggio mi sembra poco probabile”.

Boselli, segnalando solo la scrittura del 1503 tra “la famiglia Martinengo e Giovan Francesco delle Croci” (quando in realtà il contratto è col padre Bernardino).

Con il meticoloso lavoro di Camillo Boselli, edito nel 1977 a breve distanza quindi dal saggio di Francesco Rossi, le ricerche sul mausoleo giungono a una svolta. Lo studioso, dopo un lungo lavoro nell'Archivio di Stato di Brescia, aveva raccolto molti documenti, inerenti artisti e contratti di commissioni di opere d'arte, che pubblica nel *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*<sup>97</sup>. Si tratta di un'opera fondamentale per la ricostruzione dei rapporti tra committenti e maestranze, le locazioni delle botteghe, la cronologia degli artisti, il censimento di opere andate perse, i rapporti di collaborazione e dipendenza tra botteghe, etc. Per quanto concerne il monumento Martinengo, si trovano qui, come detto all'inizio, quattro fondamentali scritture, rispettivamente degli anni 1503, 1506 (due) e 1516: i documenti sono riportati in appendice documentaria e analizzati all'inizio di questo capitolo. La scoperta delle scritture notarili sembra implicare una decisa anticipazione del mausoleo (dal 1526-30 al 1503-1518) e la sua attribuzione all'orafo Bernardino Dalle Croci.

I dati archivistici, se da un lato gettavano nello sconforto la critica che si era a lungo occupata del mausoleo senza capirne la vera natura, dall'altro permettevano di comprendere finalmente quel divario tra stile e presunta cronologia che, sottolineato da molti autori, aveva in parte raffreddato i giudizi sul mausoleo, che – alla data 1530 circa – sarebbe stato un prodotto sì di alta qualità, ma culturalmente attardato. Pier Viriglio Begni Redona, ad esempio, assimilava la notizia del regesto precisando che tale datazione offriva il vantaggio di mostrare una “migliore omologazione di questo monumento con la scultura bresciana”<sup>98</sup> del primo ventennio del 1500 anche in considerazione delle coeve arche cittadine, ossia quella di *Sant'Apollonio* e *San Tiziano*<sup>99</sup>. Venuta meno ogni certezza circa l'attribuzione del *Mausoleo Martinengo* all'Olivieri, cadevano a ruota, come in un domino di carte, anche le altre attribuzioni al maestro, dall'*Arca di Sant'Apollonio* (Duomo Nuovo) al doppio *Monumento funebre Averoldi-Riario* (Chiesa San Nazaro e Celso), opere

---

<sup>97</sup> BOSELLI 1977.

<sup>98</sup> BEGNI REDONA 1994, p. 113.

<sup>99</sup> Per il confronto tra il *Mausoleo Martinengo* e le altre opere scultoree coeve a Brescia si rinvia al settimo capitolo.

sempre chiamate in causa dalla critica e messe a confronto con il sepolcro della Chiesa di San Cristo.

Il primo a prendere coscienza della portata dei documenti notarili fu, ovviamente, lo stesso scopritore il quale alla trascrizione dell'atto del 1503, il primo della serie per il mausoleo, aggiungeva un doveroso commento:

Documento di estrema importanza per la storia della scultura bresciana della prima metà del sec. XVI. Infatti essa fa decadere l'attribuzione a Maffeo Olivieri del Monumento Martinengo, oggi al Museo Cristiano, proposta già dal Fenaroli, ripresa criticamente dal Morassi, accettata dal Peroni e dal Panazza. Così pure ne viene negata la cronologia più corrente (1526) abbassando al 1503 la data di progettazione, e questo torna a vantaggio della omogeneità della scultura bresciana in quanto si pone accanto alla tomba di S. Apollonio del Duomo Nuovo ed a quella di S. Tiziano in S. Cosma. Quanto al monumento Martinengo la sua costruzione si protrae nel tempo come dimostrano documenti riportati nel regesto ma nell'ultimo, quello del 1516 si parla di *perficere et finire sepulcrum ipsorum Magnificorum de Martinengo per eum* (Bernardino delle Croci) *ceptum in Ecclesia Jesuatorum Brixiae*, il che indica come il progetto del 1503 non fosse rimasto lettera morta. Il problema è quello dell'attribuzione (la descrizione del progetto calza perfettamente sul monumento) giacché Bernardino Dalle Croci è sempre indicato in tutti i documenti come *aurifex* e mai come *sculptor*, la qual cosa se può essere accettata per le parti di fregio metalliche non può giustificare la parte decorativa in marmo. Problema fondamentale l'attribuzione di questo monumento, perché se esso deve venir tolto all'Olivieri casca quella veramente logica costruzione che sull'Olivieri la critica più recente aveva costruito. Si potrebbe avanzare (sic.) l'ipotesi di vedere nel delle Croci il progettista e, come dire, l'impresario del progetto, ma nessuno documento avvala sinora l'ipotesi stessa.<sup>100</sup>

Il regesto pubblicato dal Boselli è recepito l'anno seguente nel primo volume della collana *Il volto storico di Brescia*, edito nel 1978; nella tabella cronologico-riassuntiva degli eventi di urbanistica e architettura, di vita culturale e arti applicate per l'anno 1503 era riportato, quasi con imbarazzo: "1503-1518: Bernardino delle Croci (attribuzione tradizionale: Maffeo Olivieri) esegue il Mausoleo Martinengo (ora al Museo Cristiano)"<sup>101</sup>. A distanza di due anni si ha notizia, indirettamente da un articolo di giornale del 4 aprile 1980, di una conferenza tenuta dall'allora direttore dei Civici Musei di Brescia, Bruno Passamani, all'Ateneo cittadino dal titolo *L'arte lignea di Maffeo Olivieri*<sup>102</sup>. Secondo il resoconto fornito

---

<sup>100</sup> BOSELLI 1977, II, p. 35.

<sup>101</sup> *Il Volto storico* 1978, p. 137, l'altra notizia era: "Tomba del vescovo s. Tiziano nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano (ora fontana di piazza Tito Speri)".

<sup>102</sup> Il sotto titolo era: *Fu uno dei più importanti scultori del '500: il mausoleo Martinengo, ora al Museo cristiano, è considerato il suo capolavoro*, in *L'arte lignea* 1980.

dall'anonimo giornalista, ma confermato dall'Ateneo<sup>103</sup>, Passamani presenta in quella occasione varie immagini della produzione lignea dello scultore segnalando che le certezze sul maestro sono state, solo qualche anno prima, messe in discussione da Francesco Rossi e da Camillo Boselli.

Gli “argomenti” offerti dai due studiosi avevano in particolare messo in “serio dubbio” il tradizionale riferimento all'Olivieri del *Mausoleo Martinengo*, ovvero uno dei capolavori della scultura in marmo e bronzo dei primi del Cinquecento nell'Italia settentrionale<sup>104</sup>.

Il ripensamento sull'attribuzione del *Mausoleo Martinengo* implicata dai documenti editi dal Boselli rimase per decenni quasi<sup>105</sup> esclusivamente di dominio bresciano. Si veda ad esempio la nota biografica su Maffeo Olivieri stesa da Anthony Radcliffe, del 1983 in *The genius of Venice 1500-1600*: “The suggestion that Olivieri and his workshop [...] were responsible for the sumptuous monument of Marcantonio Martinengo (d. 1526), with its ambitious bronze reliefs [...] is probably correct”<sup>106</sup>. E così pure – a riprova che al di fuori di Brescia poco si conosceva sulle vicende documentarie dell'opera – Graham Pollard cita, nella sua monumentale raccolta delle medaglie del Rinascimento, nel 1984, il mausoleo “tomb of Marc'Antonio Martinengo by Maffeo Olivieri”<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> Sfogliando gli annali dei Commentari dell'Ateneo di Brescia si è potuto rintracciare nella *Relazione del Segretario sull'attività svolta nell'anno 1980* tenuta dal prof. Ugo Vaglia una nota dove era segnalata l'avvenuta conferenza del Passamani: “Bruno Passamani illustrò *L'arte lignea di Maffeo Olivieri*” (VAGLIA 1981, p. 19). Nella stessa pubblicazione (p. 255), nei *Verbali delle adunanze accademiche dell'anno 1980*, era specificato: “Marzo 11. Il Dr. Bruno Passamani tiene una conferenza su «*L'Arte lignea di Maffeo Olivieri*»”. Purtroppo dalle pubblicazioni dell'Ateneo Bresciano non è stato possibile reperire altre informazioni sul contenuto della relazione di Passamani e quindi ci si deve affidare al riassunto fornito dal giornalista pubblicato tre settimane dopo la conferenza (*L'arte lignea* 1980).

<sup>104</sup> Nello stesso anno Andrea Bayer citava il *Mausoleo Martinengo* quale confronto per l'attribuzione dell'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia (Chiesa di San Francesco) e dell'*Arca di Sant'Apollonio* (Duomo Nuovo). L'autore definiva il mausoleo la “scultura chiave” su cui si era fondata la ricostruzione di Maffeo Olivieri; tuttavia si segnalava che per il mausoleo era stata smentita l'attribuzione all'Olivieri in seguito alla pubblicazione da parte di Boselli del contratto di allogazione; cfr. BAYER 1980, p. 250.

<sup>105</sup> Come già visto per altre pubblicazioni di divulgazione di argomento bresciano, ancora in questi anni proseguiva la diffusione di dati errati. Si veda la guida di Umberto Tibaldi: l'autore scrive che la Chiesa del Santo Corpo di Cristo “un tempo fu il pantheon della famiglia Martinengo della Pallata e vi fu sepolto Marcantonio di Lodovico, ferito nel cremonese nel 1526 [...]. Il suo monumento funebre trovasi oggi al Museo cristiano” (TIBALDI 1983, p. 19).

<sup>106</sup> “Less acceptable are attempts to ascribe to Olivieri, on the basis of comparison with the figures on the candelabra, a variety of bronze statuettes in exaggerated poses; one case has now been proved to be wrong”, da Anthony RADCLIFFE, scheda *Maffeo Olivieri*, in RADCLIFFE 1983, p. 370.

<sup>107</sup> POLLARD 1983, p. 247; lo studioso tornava a chiamare in causa il sepolcro bresciano per il confronto tra uno dei tondi bronzei e il rovescio della medaglia di Giovanni Boldù.

In questi anni, peraltro, si risveglia l'interesse per il mausoleo di chi, come Pollard, si occupa di numismatica e medagliistica del Rinascimento: in questi casi il monumento è per la verità solo citato come termine di confronto per i tondi in bronzo inseriti nei plinti delle colonne, presi quasi come un reperto a sé stante senza considerare l'intera opera. In particolare, Francesco Rossi nel 1985 segnala l'interessante moneta dei Musei Civici di Brescia con il *Cupido dormiente* (Fig. 102) attribuita allo Pseudo-Fra' Antonio da Brescia<sup>108</sup>, che avrebbe costituito il modello ispiratore per "l'autore (Giovan Francesco delle Croci?) dei tondi posti alla base" del *Mausoleo Martinengo*, fusi, secondo Rossi, poco dopo il 1503<sup>109</sup>.

Nel 1985 Pier Virgilio Begni Redona nel volume *Maffeo Olivieri e il crocifisso di Sarezzo*, oltre ad aggiungere un'opera lignea al catalogo dello scultore bresciano, torna sulla questione delle attribuzioni di Olivieri e dedica due paragrafi al *Mausoleo Martinengo*<sup>110</sup>. Lo studioso coglie quindi l'occasione della pubblicazione del *Crocifisso* ligneo (Fig. 171) per rilanciare i documenti pubblicati sette anni prima dal Boselli e riassumere, condividendola, la versione fornita da Francesco Rossi. Dal saggio di Begni Redona si comprende quanto lo studio del *Mausoleo Martinengo* non possa fare a meno di confrontarsi con l'opera di Maffeo Olivieri e con esso anche con l'annosa questione delle opere a lui attribuite. L'autore segnala che pure il Rossi, nella ricostruzione della bronzistica bresciana edita nel 1977, non poteva esimersi di fare continuo riferimento al mausoleo. Sul mausoleo "si reggeva tutto l'edificio dell'esame *linguistico* della produzione dell'Olivieri"<sup>111</sup>.

Renata Massa riferisce del mausoleo nella voce *Bernardino Dalle Croci*, edita nel 1986 per il *Dizionario biografico degli italiani*. Vi si legge che gli atti notarili pubblicati da Boselli "hanno documentato la partecipazione" dell'orafo alla realizzazione del monumento funebre, dall'atto di commissione del 1503 fino al termine dell'opera fissato al 1518. L'autrice è molto cauta nel precisare il contributo di Bernardino, che naturalmente immagina

---

<sup>108</sup> Per la personalità di questo bronzista si rinvia allo specifico paragrafo all'interno del capitolo 5.

<sup>109</sup> ROSSI 1985, p. 183; la moneta, forse l'allegoria dell'*Innocenza*, potrebbe essere stata coniata, secondo Rossi, nell'ambiente bresciano attorno all'anno 1500.

<sup>110</sup> BEGNI REDONA 1985, pp. 4, 6-10.

<sup>111</sup> BEGNI REDONA 1985, p. 8. Begni Redona torna inoltre a proporre la probabile presenza di un fastigio (p. 9, nota 29) ed esclude i nessi tra i bronzi bresciani e un tondo con la *Fuga in Egitto* (Fig. 122) al Victoria and Albert Museum di Londra, accettato come dell'Olivieri dal Rossi (1977) e avvicinato dallo stesso all'*Orazione nell'Orto* del mausoleo (BEGNI REDONA 1985, p. 10).

collegato soprattutto alle parti metalliche (“in questa impresa che comportò, per la decorazione, un’attività di bronzista”<sup>112</sup>).

L’atteggiamento di cauta neutralità tenuto nella scheda biografica è utile per valutare il livello di complessità della questione introdotta dai documenti editi da Boselli: non vi sono infatti confronti possibili tra le opere della bottega orafa dei Dalle Croci e i bronzi del monumento. Così, anche Riccardo Lonati nel suo *Dizionario degli scultori bresciani* del 1986, alla voce “Dalle Croci secoli XV-XVI”, oltre a riportare le informazioni corrette e aggiornate circa la commissione e gli anni di esecuzione del *Mausoleo Martinengo*, dichiara il suo stupore nel trovare Bernardino attivo come scultore<sup>113</sup>, precisando come sia proprio la tomba in San Cristo che “introduce improvvisamente quanto decisamente” l’orafo nel campo della scultura.

Le novità emerse dalla documentazione, e i non facili problemi ad esse connessi, stentano a divenire di pubblico dominio: molte guide bresciane (si vedano quelle composte da Livia Vannini nel 1986 e da Attilio Mazza nel 1990), risultano impermeabili alle novità e alle discussioni in corso e riportano i vecchi dati oramai smentiti dalla critica<sup>114</sup>. Ma anche la critica specialistica fatica ad aggiornarsi, se il mausoleo si trova brevemente citato nel volume su *La scultura del Cinquecento* della *Storia dell’arte in Italia* UTET, edito nel 1987 per cura di Giovanni Mariacher, sempre sotto il nome di Maffeo Olivieri. E sorprende che Mariacher, che pure pubblica le fotografie di un *Candelabro marciano* e quella del *Mausoleo Martinengo* l’una accanto all’altra, ribadendo per il pezzo bresciano l’erroneo riferimento a Marc’Antonio Martinengo e la datazione *post* 1526<sup>115</sup>, non manchi di suggerire,

---

<sup>112</sup> MASSA 1986, p. 80.

<sup>113</sup> LONATI 1986, p. 93. L’autore specifica che il monumento posto in Santa Giulia era in precedenza stato assegnato a Maffeo Olivieri.

<sup>114</sup> La Vannini nella sua *Brescia nella storia e nell’arte*, del 1986, citava nelle pagine dedicate alla Chiesa di San Cristo, le tombe dei Martinengo, tra cui il “bellissimo monumento funebre”, ora al Museo Cristiano, di Marcantonio morto nel 1526 (VANNINI 1986, p. 125). Qualche anno dopo pure Attilio Mazza riportava qualche dato impreciso nella sua guida: il mausoleo era detto opera dell’Olivieri e usato per la sepoltura del conte Marcantonio (MAZZA 1990, p. 177).

<sup>115</sup> MARIACHER 1987, p. 63: “la struttura architettonica risente pure della tradizione lombarda del primo Rinascimento, con l’arca montata su colonne modellate e decorata a mo’ di candelabri, ma il carattere vivacemente pittorico che l’autore ha impresso all’insieme, accostando al marmo il bronzo, unito a richiami padovano-ricceschi delle formelle, è un evidente legame alla cultura veneta”. Le foto sono pubblicate alle pagine 62 e 63; a pagina 237 vi è una breve biografia di Maffeo Olivieri dove è ribadita la paternità del mausoleo che tuttavia è datato al 1526, mentre nel testo di pagina 63 lo si dice eretto nel 1527.

convincentemente, possibili nessi tra il mausoleo e la cultura dei bronzisti veneti, in particolare le opere padovane di Riccio.

Valerio Terraroli nel suo *Itinerario della scultura rinascimentale nelle Cattedrali*, edito nel 1987, prende in esame, in maniera assai concisa, il *Mausoleo Martinengo* ma senza entrare nella questione attributiva, e limitandosi a indicare che l'autore dell'opera possedeva una vasta cultura figurativa che coinvolgeva varie aree geografiche, sia sul versante della scultura lombarda, con Mantegazza, Amadeo e Briosco, sia sul fronte della scuola veneta con il Lombardo, “senza però che l'una o l'altra matrice” prevalga<sup>116</sup>. Terraroli muovendosi con cautela riferiva dei documenti pubblicati da Boselli, ma aggiungendo che la paternità del mausoleo appare “lungi dall'essere chiarita”. Ipotizzava infine, ed è un'apertura importante, che a Bernardino Dalle Croci sia spettato “un impegno di coordinatore e progettista delle parti in bronzo”, mentre le componenti litiche sarebbero state affidate ad altri maestri<sup>117</sup>.

A ormai un decennio dalla loro pubblicazione, i nuovi dati potevano dirsi acquisiti, se anche nel catalogo della mostra senza pretesa scientifica (1988) sulle vecchie cartoline ritraenti Brescia, la didascalia di una storica immagine del mausoleo recava l'indicazione “opera di Bernardino delle Croci”<sup>118</sup>. Così pure Elena Lucchesi Ragni, nella guida al centro storico di Brescia del 1988, ricordava il mausoleo come destinato a Bernardino Martinengo ed eretto tra gli anni 1503-1516<sup>119</sup>, così come, l'anno successivo, Giovanna Botto<sup>120</sup>. Più in affanno nell'aggiornamento appare semmai l'erudizione religiosa, se monsignor Antonio Fappani, nella voce *Marcantonio Martinengo* nell'*Enciclopedia Bresciana* (1991), continua a rimasticare dati sbagliati, basandosi sui vecchi scritti dei monsignori Francesco Luigi Fè d'Ostiani e Paolo Guerrini<sup>121</sup>. Il caso dell'*Enciclopedia Bresciana* dimostra come alle soglie degli anni Novanta si potesse incorrere in pubblicazioni con dati

---

<sup>116</sup> TERRAROLI 1987, p. 43.

<sup>117</sup> TERRAROLI 1987, p. 44; lo studioso precisava che per comprendere le parti in pietra del mausoleo si sarebbe dovuto coinvolgere “nella discussione la terza importante scultura bresciana dei primi anni del Cinquecento: l'Arca di San Tiziano nella chiesa dei Santi Costa e Damiano, datata al 1505. Un più chiaro discernimento delle sculture appartenenti alla mano di Maffeo Olivieri all'interno delle progettazioni del Lombardo potrebbe forse fare maggiore luce sull'effettiva autografia del monumento bresciano e chiarire finalmente i reali apporti di Venezia alla scultura bresciana e viceversa”.

<sup>118</sup> PIALORSI, SPINI 1988, p. 110, fig. 161.

<sup>119</sup> LUCCHESI RAGNI 1988b, p. 33.

<sup>120</sup> BOTTO 1989, pp. 84-85.

<sup>121</sup> FAPPANI 1991.

poco aggiornati perfino in sede locale. Tale difficoltà d'aggiornamento si fa maggiore se allarghiamo lo sguardo al contesto critico internazionale: lo notava opportunamente Giovanni Agosti nel 1991, precisando come vi fosse sull'argomento uno "scollamento" tra gli studiosi 'internazionali' e quelli italiani. Agosti segnalava che la scoperta da parte di Boselli dei documenti obbligava a rivedere l'attribuzione del mausoleo consolidatasi nel tempo<sup>122</sup>. Lo studioso, tuttavia, nel riferire del contratto con il Dalle Croci, non riconduceva in modo automatico l'intera opera all'orafo, sottolineando come pure la cronologia fosse da riconsiderare attentamente, precisando che la fine dei lavori<sup>123</sup> non dovrebbe allontanarsi troppo dal 1518.

Richard Schofield in un lungo saggio pubblicato in "Arte Lombarda" nel 1992 sugli scultori lombardi e il loro rapporto con l'antico, considerava vari brani inseriti in monumenti rinascimentali precisandone le derivazioni e i relativi rapporti. Erano ricordati, tra gli altri, i tondi dei piedestalli della *Porta della Rana* del Duomo di Como e quelli del *Monumento Brivio* a Milano; verso la fine del saggio erano considerati anche la *Porta Stanga* di Cremona e il *Mausoleo Martinengo*<sup>124</sup>. Lo stesso Schofield, insieme ad Andrew Burnett, tornò a più riprese su questi argomenti: nel 1997, ancora sulle pagine di "Arte Lombarda", i due studiosi dedicarono uno saggio prettamente iconografico ai medaglioni della Certosa di Pavia. Nel fornire un catalogo dei ritratti scolpiti sul basamento della facciata, corredato da un'indagine sulle fonti iconografiche, il saggio dedicava particolare attenzione alle fonti numismatiche. Erano proposti alcuni confronti tra la Cappella Colleoni di Bergamo e vari edifici e monumenti funebri della Lombardia e in particolare milanesi, stringendo il campo di indagine alla cerchia di Amadeo. Nel saggio il *Mausoleo Martinengo* non era preso in considerazione specificamente, ma solo citato nel catalogo per uno dei medaglioni bronzei simile al tondo marmoreo con l'iscrizione INNOCENTIA E MEMORIA MORTIS (Fig.

---

<sup>122</sup> AGOSTI 1991, p. 80, nota 70; va detto peraltro che nella breve nota l'autore commette a sua volta una svista, in quanto scrive del "mausoleo di Marcantonio Martinengo" anziché di Bernardino Martinengo.

<sup>123</sup> Agosti scrive che il mausoleo "fu allogato infatti nel 1503 a Bernardino dalle Croci, ed anche se non era terminato ancora nel 1518, non credo che la fine dei lavori debba distare molto da quella data" (AGOSTI 1991, p. 80, nota 70). In realtà sappiamo solo, dalla scrittura del 1516, che l'opera avrebbe dovuto essere consegnata nel gennaio del 1518. Allo stato della ricerca non ci sono dati documentari che consentano di confermare o smentire se quel termine sia stato effettivamente rispettato.

<sup>124</sup> "And very much the same can be said of the decoration of the Porta Stanga in the Louvre and the Martinengo Tomb in Brescia" (SCHOFIELD 1992, p. 41). Lo studioso citava in nota 66 solo il saggio di ROSSI 1977; ed è forse proprio dalla lettura di Francesco Rossi che scaturirono le osservazioni di Schofield.

101) della Certosa<sup>125</sup>. Ancora nel 1999 Schofield e Burnett citavano il mausoleo in un saggio sulla Cappella Colleoni di Bergamo, sempre in relazione alla comune impostazione iconografica e ideologica dell'apparato all'antica<sup>126</sup>.

Frattanto Giovanni Agosti, commentando in un articolo pubblicato nel 1993 la mostra su Mantegna dell'anno precedente, aveva riportato in nota un breve riferimento al *Mausoleo Martinengo* come prova della circolazione e utilizzo, nella Brescia del primo Cinquecento, delle stampe. Nel caso specifico si trattava della xilografia di Tiziano con il *Trionfo della Fede* che sarebbe servita come spunto per i *Trionfi delle virtù* posti nel fregio del mausoleo<sup>127</sup>. Lo studioso suggeriva inoltre che tale riferimento potesse essere una testimonianza utile per confermare la datazione della xilografia tizianesca al 1508 anziché, come allora proposto da altri, al 1517.

Nel 1994 Pier Virgilio Begni Redona, nell'analisi delle sculture presenti nella Chiesa di San Francesco d'Assisi, era costretto a tornare sul mausoleo in relazione alle questioni attributive<sup>128</sup> dell'altare dedicato ai Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia. Alcune porzioni dell'altare in San Francesco erano state infatti dalla critica avvicinate al *Mausoleo Martinengo* e inserite nel catalogo dell'Olivieri.

Begni Redona, riferendosi ai documenti pubblicati dal Boselli, precisava l'intervallo (1503-1516)<sup>129</sup> di esecuzione del mausoleo e accoglieva la nuova cronologia ritenendola risolutrice del divario tra lo stile e la precedente datazione, *post* 1526, indicata per l'edificazione del sepolcro.

L'anticipazione del mausoleo di due decenni circa consentiva, inoltre, di porlo a confronto con le analoghe imprese prodotte dalle botteghe di lapicidi nella Brescia di

---

<sup>125</sup> "The same scene, with the figure at the left increased in size, appears on the Martinengo Tomb in Brescia" (BURNETT, SCHOFIELD 1997, p. 15, n. 4).

<sup>126</sup> SCHOFIELD, BURNETT 1999, p. 73; il mausoleo era pure citato a pagina 82, nota 27: "Other dropped or single bulb Lombard candelabra include those used in the windows of the Portinari Chapel; the Martinengo Tomb, Brescia".

<sup>127</sup> AGOSTI 1993, p. 52, nota 33.

<sup>128</sup> Partendo dal contributo di MORASSI 1936, infatti, tutta la critica successiva prese in esame l'altare in San Francesco per un confronto con il *Mausoleo Martinengo*, entrambi ritenuti opera dell'Olivieri; si veda ZANI 2010a, pp. 125-126, n. 17, figg. 120-124. Per l'annosa questione si rinvia al capitolo sette con gli aggiornamenti bibliografici.

<sup>129</sup> In realtà l'autore scriveva che l'opera fu iniziata nel 1503 e conclusa verso il 1516 non considerando che il documento del 1516 non era un pagamento per il termine dei lavori, ma quello che potremmo definire una scrittura di 'avanzamento' e conclusione dei lavori che, messo per iscritto, dovevano essere conclusi entro 18 mesi e quindi nel gennaio del 1518.

quegli anni<sup>130</sup>. Tuttavia lo studioso, forse resosi conto dell'impossibilità di trovare una risoluzione all'intricata faccenda, concludeva scrivendo:

Comunque però possa essere sistemata la questione attributiva di tutti questi monumenti ricordati, indubie sono le analogie dell'apparato architettonico dell'altare in San Francesco col monumento funebre Martinengo, addirittura palmari per quanto riguarda la decorazione del fusto delle colonne con festoni e delle basi con creature marine molto prossime stilisticamente ai Tritoni.<sup>131</sup>

Per quanto possa apparire sorprendente, non esistono monografie sul *Mausoleo Martinengo* e su Maffeo Olivieri; tuttavia sullo scultore si sono prodotte, fin dagli anni Novanta del secolo scorso e fino ai giorni nostri, varie tesi di laurea che hanno avuto come oggetto di studio la figura del maestro bresciano, ora come scultore di legno ora come bronzista. Per comodità di trattazione faremo riferimento a tutti questi lavori qui di seguito<sup>132</sup>. La tomba Martinengo vi è generalmente menzionata proprio perché per decenni aveva costituito un punto di riferimento nel catalogo dell'Olivieri. È così ad esempio nella tesi di Francesca Giovanazzi, discussa nell'anno accademico 1997-98, votata a una meticolosa ricostruzione dell'Olivieri *sculptor lignorum* e dotata di un preciso apparato documentario. Nel paragrafo sul *Mausoleo Martinengo*<sup>133</sup> si precisa che l'attività fusoria e di marmista dell'Olivieri è assai complessa da ricostruire, sottolineando come non esistano prove documentarie di una sua attività come scultore di pietra e precisando che anche nell'inventario della bottega, redatto nel 1544, tra i vari pezzi in legno e in bronzo compariva solo una “*testa de Marmor*”<sup>134</sup>. Si chiariva poi come molte attribuzioni di opere lapidee si fondassero proprio sul confronto con il *Mausoleo Martinengo* dopo che fu dal Morassi associato al nome di Maffeo Olivieri: caduto quel punto di riferimento, anche tutte le attribuzioni ‘dipendenti’

---

<sup>130</sup> Ci si riferisce all'*Arca di Sant'Apollonio* (Duomo Nuovo) e *Arca di San Tiziano* (Chiesa dei Santi Cosma e Damiano), ma pure ai resti del *Monumento Caprioli* (dalla Chiesa di San Giorgio, ora in parte conservato nella Chiesa di San Francesco).

<sup>131</sup> BEGNI REDONA 1994, p. 113.

<sup>132</sup> Facciamo eccezione per la dissertazione di Carrera che, essendo datata al 2013, è discussa alla fine del paragrafo, tra le voci più recenti del dibattito critico. Non è invece considerata qui la tesi di dottorato di Vito Zani sullo scultore Gasparo Cairano e la sua attività a Brescia, discussa a Milano nel 2004 (ZANI 2003-04) sia perché non abbiamo avuto modo di consultarla, sia soprattutto perché si è di fatto tradotta in un libro e in altre pubblicazioni di cui si darà conto analiticamente.

<sup>133</sup> Dal titolo, *Il Mausoleo Martinengo e le ipotesi sull'attività dell'Olivieri nella scultura lapidea*, si comprende come la studiosa sfiori solo la questione dell'Olivieri marmista riportando le tesi più accreditate; GIOVANAZZI 1997-98, pp. 261-263.

<sup>134</sup> GIOVANAZZI 1997-98, p. 262, e nota 16. La tesi è stata discussa all'Università degli studi di Udine; relatrice prof.<sup>ssa</sup> Giuseppina Perusina.

da quella devono essere messe in discussione. Tuttavia la Giovanazzi ritiene che varie opere assegnate da Morassi a Olivieri offrono effettivamente “affinità piuttosto strette”<sup>135</sup> con le opere in legno sicure dello scultore. Il mausoleo era preso in considerazione anche nel 2003 da Alessandro Barbieri nella sua tesi su Bernardino Dalle Croci: egli si limitava a recepire le posizioni di Vito Zani (su cui si veda oltre) e presentava una scheda nella quale il *Mausoleo Martinengo* era assegnato a Bernardino Dalle Croci e a Gaspare Cairano<sup>136</sup>. Si segnala infine la tesi di laurea discussa nell’anno accademico 1998-1999 da Giulia Beretta all’Università degli Studi di Milano, che tra le varie dissertazioni è forse la più precisa e pertinente per il nostro lavoro, seppur condotta più sul versante della produzione lignea. Oggetto del lavoro è Maffeo Olivieri e non il mausoleo, ma la tomba Martinengo vi è comunque considerata per le ragioni ben note che ne avevano saldato la vicenda critica al nome dello scultore bresciano<sup>137</sup>. Il *Mausoleo Martinengo* è dunque schedato tra le opere espunte dal catalogo dell’Olivieri senza, tuttavia, proporre un altro nome a cui attribuire l’impresa. L’autrice per le questioni stilistiche si rifà principalmente a Peroni e a Rossi, proponendo una distinzione delle mani che operarono sulla tomba. Viene evidenziata la distanza stilistica tra i modi dell’Olivieri e i tondi in bronzo del mausoleo, resi con una “meticolosità” estranea al maestro. La Beretta è convinta che i fregi in bronzo e i riquadri con le scene della Passione siano da assegnare a due autori distinti e non a un unico scultore (mentre Rossi nel 1977 vi aveva riscontrato “caratteri di effettiva omogeneità”<sup>138</sup>). A un primo scultore, dunque, sono assegnate la *Flagellazione di Cristo*, l’*Andata al Calvario*, il *Trionfo della Fortezza* e il *Trionfo della Giustizia*; a un secondo maestro spetterebbero l’*Orazione nell’orto* e il *Trionfo della Fede*; allo stesso maestro, seppur più dubitativamente,

---

<sup>135</sup> GIOVANAZZI 1997-98, p. 262.

<sup>136</sup> BARBIERI 2003, pp. 50. L’autore, nelle ultime righe della scheda, precisa che non essendo mai state individuate delle opere in bronzo attribuite a Bernardino Dalle Croci non è in grado di poter confermare che l’orafo possa aver effettivamente realizzato le componenti metalliche del mausoleo (*Ibi*, p. 58). Propone inoltre un confronto tra la formella in bronzo del mausoleo con l’*Andata al Calvario* e una delle placchette, con l’analogo episodio, della *Croce* della Chiesa di San Francesco (Brescia) opera di Giovan Francesco, figlio di Bernardino Dalle Croci: “il Cristo schiacciato dal peso della croce infatti, oltre a essere stilisticamente molto simile, presenta in entrambe le scene la medesima posizione”. Tale annotazione pare a nostro avviso assai labile e, se anche si accettasse la presunta similitudine, non può considerarsi un elemento determinante per una pista attributiva.

<sup>137</sup> BERETTA 1998-99, p. 120; relatrice Fiorella Frisoni, titolo della tesi: *Maffeo Olivieri. Uno scultore del ‘500 tra Lombardia e Trentino*, discussa all’Università degli Studi di Milano.

<sup>138</sup> ROSSI 1977, p. 130; l’autore precisava che, seppur in maniera minore, anche i due tondi in marmo con scene di battaglia potevano essere avvicinati ai bronzi di cui sopra.

sono ricondotte anche le due statue in marmo alla sommità del sarcofago, i *Santi Pietro e Paolo*<sup>139</sup>. Secondo la Beretta in nessuna componente del mausoleo è possibile vedere l'opera dell'Olivieri<sup>140</sup>. Infine è accettato il suggerimento di Boselli che vedeva in Bernardino Dalle Croci una sorta di impresario, gestore delle maestranze che lavorarono al mausoleo<sup>141</sup>.

Nella guida pubblicata in occasione della riapertura al pubblico del nuovo Museo di Santa Giulia, edita nel 1998, al *Mausoleo Martinengo* non è dedicata una scheda, tuttavia la pubblicazione (dal titolo *L'età veneta, l'immagine della città la scultura monumentale*) prende in esame anche vari manufatti conservati ancora in *situ* nelle fabbriche cittadine. Nel breve commento al paliotto dell'*Adorazione* in San Francesco, dunque, è suggerita la vicinanza, “nella forma e negli ornati”, tra le colonnine che suddividono le tre scene del paliotto con due colonne (mutili delle estremità) esposte nel museo (alla sessione S 269, S 270), chiamando poi in causa altre colonne “tipologicamente affini” individuate sia nel *Mausoleo Martinengo* sia in quelle degli archi portanti le strutture interne della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli (Fig. 179)<sup>142</sup>. Il suggerimento più interessante e meno seguito è, a nostro parere, quello delle *Colonne con ornati floreali* della fine del XV e inizio del XVI secolo conservate in Santa Giulia; i pezzi di ignota provenienza documentano la presenza in città

---

<sup>139</sup> BERETTA 1998-99, p. 213.

<sup>140</sup> In conclusione scrive: “al *Mausoleo Martinengo* lavorarono a mio avviso almeno quattro scultori (resta da chiarire a chi spettò l'esecuzione dei finissimi rilievi decorativi in marmo), nessuno dei quali si può identificare con la personalità di Maffeo Olivieri. Infatti, sebbene le opere dell'ultimo maestro citato si possano avvicinare in qualche modo alla produzione lignea olivieriana, si discostano nettamente dalle figure dei *Candelabri* marciani, certamente del nostro, cui necessariamente si deve far riferimento per ogni nuova attribuzione di sculture bronzee” (BERETTA 1998-99, pp. 213-241).

<sup>141</sup> La pratica non doveva essere cosa così eccezionale e la Beretta portava a sostegno dell'ipotesi l'esempio dell'ancona lignea del Duomo di Salò. La studiosa precisava che non vi era “alcun dato certo” sulla questione del Dalle Croci come impresario. Mentre per il Duomo di Salò veniva presentato il caso di Bartolomeo da Isola Dovarese il quale assunse l'incarico dell'ancona lignea offrendo ai committenti un disegno del progetto dell'opera, ma non realizzò personalmente l'impresa in quanto la affidò a Pietro Bussolo. La Beretta fa giustamente notare che se Pietro Bussolo non avesse firmato il complesso delle sculture, oggi, stando solo alla lettura del contratto, l'ancona del duomo sarebbe assegnata a Bartolomeo da Isola Dovarese; cfr. BERETTA 1998-99, p. 206, nota 15, e IBSEN 1999, pp. 72-83.

<sup>142</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 56.

di altri monumenti dello stesso periodo del nostro con palesi debiti verso il protiro dei Miracoli<sup>143</sup>.

Nel 2001 Vito Zani stampava per la Galleria ‘Nella Longari’ di Milano la scheda di una *Madonna con Bambino* attribuita a Gaspare Cairano. In questo breve scritto sono tracciate in modo sintetico le linee guida della visione di Zani rispetto all’opera di Cairano, e bottega, nella Brescia rinascimentale. L’approfondimento è proseguito nel decennio successivo con altre pubblicazioni più corpose ed esaustive. Tuttavia già in questo più antico contributo lo studioso metteva in forte dubbio il ruolo di Maffeo Olivieri come marmista, sganciandolo decisamente da qualsiasi coinvolgimento nella paternità del *Mausoleo Martinengo*. Zani addebitava al Morassi di avere con i propri scritti fuorviato la visione di molti storici dell’arte che dopo di lui si erano occupati del sepolcro, dell’Olivieri e in generale della scultura bresciana del Rinascimento<sup>144</sup>.

La tesi di Zani prende spunto dallo studio dell’*Arca di Sant’Apollonio* (Fig. 203), nel Duomo Nuovo, attribuita dallo stesso al Cairano. Sulla scorta di confronti stilistici, sono avvicinate all’arca e quindi al Cairano – che diviene qui il protagonista assoluto della scultura a Brescia nel Rinascimento – molte delle maggiori imprese scultoree della città: i *Santi Pietro e Paolo* (Figg. 9, 10), posti all’apice del sarcofago Martinengo, presenterebbero

---

<sup>143</sup> Ancora dal confronto con i pezzi distribuiti in città la guida chiamava in causa uno dei medaglioni in marmo (nel porticato coperto della Loggia; Fig. 117) inserito nel fregio del pilastro angolare di nord-est: lo stesso soggetto (il cavaliere che sferra un colpo al personaggio sdraiato sotto il cavallo) era mutuato, con alcune varianti, nel tondo in marmo del mausoleo. Il soggetto è presente come decorazione del plinto della candelabra scolpita in una lesena della fine del XV secolo, ora al Museo di Santa Giulia (S 103); cfr. LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 62: la didascalia aggiungeva anche un terzo confronto, ossia l’altorilievo appeso alla chiave di volta del portale del palazzo Martinengo della Motella in via Cairoli, n. 2 (Fig. 213). Nella stessa pagina era poi riportata una immagine di un tondo realizzato a bassorilievo in terracotta (Fig. 120), di collezione privata bresciana, ritraente una scena di combattimento di analogo soggetto di quelli appena commentanti. Di questo pezzo non sono indicate provenienza, bibliografia e datazione: da quanto è possibile vedere si ritiene che possa essere databile all’ultimo decennio del XV secolo.

<sup>144</sup> ZANI 2001, pp. 17-18; Zani scriveva che il “grave equivoco messo in campo dal Morassi” fu nel 1939: in realtà, come si è visto, il Morassi già nel 1936 aveva riferito all’Olivieri le parti bronzee del mausoleo, per poi arrivare nel 1939 a ricondurgli tutto il monumento, comprese le parti lapidee; cfr. MORASSI 1936; 1939.

così “inequivocabili attinenze”<sup>145</sup> con i *Santi Faustino e Giovita* posti alle sommità laterali dell’ancona dell’arca; “forti attinenze”<sup>146</sup> si riconoscono anche con le statue a mezzo busto del *Padre Eterno* e dei *Santi Pietro e Giovanni Battista* collocate sul portale del Duomo di Salò. Zani ribadisce peraltro lo scarto stilistico tra le parti in bronzo e quelle in marmo del mausoleo, proponendo che a Bernardino Dalle Croci siano da attribuire i riquadri bronzei inseriti nel sarcofago. Egli ipotizza in sostanza un lavoro “di collaborazione o di subappalto” tra l’orafo e lo scultore (Gaspare Cairano, appunto), responsabile di tutte le parti lapidee<sup>147</sup>. In questa prima ‘ricostruzione’ del percorso di Cairano si indica una forte influenza artistica della scultura veneta, in particolare di Giovanni Buora e Pietro Lombardo, che egli avverte specialmente in opere bresciane quali il *Sarcofago Brunelli*<sup>148</sup> (Fig. 183) nella Chiesa di San Francesco, nei busti minori collocati nel portale del Duomo di Salò, fino appunto ai *Santi Pietro e Paolo* del *Mausoleo Martinengo*: tutte opere che lo studioso crede di attribuire alla mano del Cairano. E a proposito di rapporti col Veneto, si ritiene che la critica abbia tralasciato – a proposito del sepolcro Martinengo – “l’includibile rapporto” con il *Monumento Della Torre* nella Chiesa di San Fermo a Verona<sup>149</sup>. Queste le basi di una ricostruzione storica che in seguito Zani ha avuto modo di sviluppare e precisare in molteplici occasioni.

Le questioni attributive assumono ora una netta centralità nel dibattito, benché, come indica una sintetica scheda dell’opera nella guida *Il Coro delle monache* edita nel 2003 la

---

<sup>145</sup> ZANI 2001, p. 18, si segnala che il passo è un poco equivoco e non si è certi della corretta comprensione qui fornita: l’autore inizia il capoverso commentando l’arca del Duomo Nuovo, passa in quello successivo alla pala marmorea della collezione Kress, poi a una pala marmorea dispersa, per riattaccare, infine, nel quarto capoverso, proponendo il confronto di cui sopra: “le due figure di santi agli estremi laterali di questa ancona manifestano inequivocabili attinenze con le stature dei *Santi Pietro e Paolo* sulla sommità del celebre mausoleo Martinengo”. Ora a una prima lettura “questa ancona” porterebbe a pensare a quella appena discussa nel paragrafo precedente, ma nella relativa fotografia non vi sono dei santi laterali. L’autore omette il nome delle “due figure di santi” e definisce l’opera “ancona”, e non arca come scrive nel primo capoverso. La presente nota vuole quindi precisare il dubbio di chi scrive nell’interpretare lo scritto originale, sperando di non aver fornito una versione distorta.

<sup>146</sup> ZANI 2001, p. 22.

<sup>147</sup> ZANI 2001, p. 22. Era inoltre precisato, a ragione, che il nome del lapicida non era mai comparso, né nei documenti di commissione, né in quelli di pagamento, e si esprimeva la difficoltà, da parte della critica, nel comprendere l’origine delle fonti del linguaggio decorativo ‘all’antica’ riscontrato nei fregi realizzati da Gaspare per vari monumenti a lui assegnati come quelli della Loggia, del mausoleo e dei Miracoli.

<sup>148</sup> Per il sarcofago della famiglia Brunelli si veda il capitolo settimo.

<sup>149</sup> ZANI 2001, p. 28. In realtà l’accostamento era già stato proposto da BODE, FABRICZY 1904, p. 500.

difficoltà incontrata nel “trovare il senso complessivo del programma” iconografico fosse ancora altrettanto urgente<sup>150</sup>.

Vito Zani tornava a parlare del monumento nel 2003, in un contributo sulla personalità di Antonio Mazzola dove sosteneva che probabilmente Bernardino Dalle Croci, essendo sempre documentato solo come orafo, dovette essere l'autore delle sole componenti bronzee dell'opera, escludendo il suo intervento nell'esecuzione delle parti strutturali e della decorazione in marmo. Per tali opere era ipotizzato un subappalto a una bottega già ben avviata di scultori del marmo, che non poteva certo essere quella di Maffeo Olivieri, mai attestato come scultore di marmo, né da documentazione d'archivio, né in opere firmate o assegnategli *ab antiquo*, né dalle fonti storiche<sup>151</sup>. Ribadendo la responsabilità di Morassi nell'aver posto gli studi sulla strada sbagliata<sup>152</sup>, Zani confermava l'attribuzione delle parti marmoree a Gaspare Cairano (e non Coirano, come era prima generalmente indicato), scultore presente a Brescia dal 1489, quando è all'opera nella Chiesa di Santa Maria dei Miracoli per le statue delle nicchie interne del tiburio. Nello specifico s'individuava, con “estrema evidenza”, la mano di Cairano nelle statue alla sommità del mausoleo, i *Santi Pietro e Paolo*, particolarmente prossime alle cinque figure a mezzo busto nel portale del Duomo di Salò (in particolare i *Santi Pietro e Giovanni Battista* e il *Padre Eterno*; Figg. 175-177); erano inoltre chiamati in causa i fregi della sala delle commissioni al piano basso della Loggia di Brescia come raffronto con le lesene a trofei che inquadrano le formelle bronzee nel sarcofago<sup>153</sup>. Al fine di rafforzare la tesi della collaborazione tra Cairano e Dalle Croci, nell'ottica di una stretta cerchia di frequentazioni anche private tra i membri delle botteghe, Zani cita un atto notarile, già pubblicato da Valentino Volta<sup>154</sup>, rogato in casa di Bernardino Dalle Croci l'11 luglio 1520 ove era presente come testimone

---

<sup>150</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 84.

<sup>151</sup> ZANI 2003, p. 17. Si ricorda in particolare come attorno al 1515 l'Olivieri sia impegnato in Trentino come scultore di legno per le chiese locali; con Maffeo era documentato anche il fratello minore; si veda PASSAMANI 1978, pp. 173-177; 1989.

<sup>152</sup> ZANI 2001, pp. 17-18; Zani scriveva che il “grave equivoco messo in campo dal Morassi” fu nel 1939: in questa sede si precisa che il Morassi già aveva avuto modo di argomentare sulla questione nel 1936 pensando di attribuire all'Olivieri solo le parti bronzee del mausoleo, mentre nel 1939 riconduceva tutto il monumento, comprese le parti lapidee, al maestro bresciano; cfr. MORASSI 1936; 1939.

<sup>153</sup> ZANI 2003, p. 19.

<sup>154</sup> VOLTA 1989, p. 57, nota 27.

“*Gio. Antonio q. Gasparo de Mediolano lapicida, aurifex*”<sup>155</sup>. Siamo a distanza di circa due anni dalla probabile consegna della tomba Martinengo. La presenza tra i testimoni dell’atto del figlio di Gaspare sarebbe la prova della fiducia amicale tra le famiglie di artisti consolidata, forse, da rapporti di lavoro intercorsi nel decennio precedente durante la realizzazione del sepolcro. Il documento riportato da Volta è per la nostra ricostruzione assai interessante: si consideri, inoltre, che Giovanni Antonio è qualificato come lapicida e orafo, quasi a costituire la pedina mancante tra l’arte della oreficeria e quella della scultura. Purtroppo di questa personalità nulla si conosce, anche se lo Zani suppone che il Cairano avesse messo il figlio Giovanni a bottega dal Dalle Croci. Come si vede, il quadro della documentazione rimane puramente indiziario e la presenza, seppur indubbiamente interessante, di un artista durante la stesura di un atto notarile, difficilmente basterà a suffragare un’attribuzione (oltretutto in un cantiere terminato due anni prima). Il dato è comunque da tenere in considerazione anche per comprendere i legami tra le maestranze bresciane e, più nello specifico, i rapporti della bottega di Bernardino Dalle Croci. La proposta di Zani ha trovato l’appoggio, nello stesso 2003, di Valerio Terraroli, che nel capitolo dedicato alle invenzioni architettonico-decorative nella Brescia rinascimentale e in particolare alla “emblematica figura” di Gaspare Cairano<sup>156</sup>, inseriva la tomba Martinengo tra i monumenti dei primi del Cinquecento di più alto livello e “filologicamente complessi” delle arti plastiche bresciane in compagnia dell’*Arca di Sant’Apollonio*. Respinta la tradizionale attribuzione a Maffeo Olivieri, perché non poteva reggere a un “serrato confronto documentario e stilistico”<sup>157</sup>, lo studioso, sulle orme di Zani, dà per certo che il Dalle Croci si fosse affidato a uno scultore-architetto. La versione di Terraroli, se accettata, obbliga a pensare che il disegno progettuale fornito dal Dalle Croci, e menzionato nella scrittura del 1503, implicasse un accordo, o perlomeno un incontro, con un architetto progettista ancora prima della stipula del contratto, il che porterebbe a

---

<sup>155</sup> ZANI 2010a, pp. 110, 155, documento LIII, da ASBs, Fondo Religione, 109, c. 119. Si precisa che il documento registra la cessione di uno stabile da parte dell’intagliatore Stefano Lamberti al monastero di S. Giuseppe. Non si comprende perché il rogito avvenga in casa del Dalle Croci. È forse da ipotizzare che la presenza di Gio. Antonio Cairano, come quella del Dalle Croci, fosse solo una cortesia nei confronti del Lamberti. Tuttavia si ricorda che Bernardino Dalle Croci ebbe degli interessi nella Chiesa di San Giuseppe in quanto ricoprì alcune cariche (si veda il capitolo specifico sulla famiglia).

<sup>156</sup> Committenza pubblica, invenzioni architettonico-decorative nella Brescia del Rinascimento e l’emblematica figura di Gaspare Coirano da Milano: TERRAROLI 2003.

<sup>157</sup> TERRAROLI 2003, p. 297.

concludere che il presunto scultore-architetto non arrivò nella bottega orafa quando la tomba era già in corso d'opera ma, al contrario, lo si deve credere presente già dalle fasi progettuali. Pur ragionando nel campo delle ipotesi ci si chiede, accettato il presupposto che nella tomba Martinengo la componente architettonica ha un ruolo primario, perché nei vari contratti non sia fisicamente presente l'architetto e non venga neanche citato. Quanto all'identità di tale scultore-architetto, Terraroli conferma che il candidato più probabile è senz'altro maestro Gaspare con il suo "potentissimo laboratorio", come dimostrano i confronti tra le statue dei *Santi Pietro e Paolo* e quelle di Salò (1506-1508), e ancora tra le parti d'ornato e quelle visibili nella facciata del Santuario dei Miracoli<sup>158</sup>. Forte della propria convinzione, Terraroli non esita a definire Bernardino orafo eccezionale e "bronzista raffinato"<sup>159</sup>, ma quest'ultima qualifica rimane al momento indimostrata: si basa infatti sulla semplice attribuzione delle componenti bronzee del *Mausoleo Martinengo* (sulla quale tra l'altro lo stesso Terraroli si esprime con prudenza). Molto cauta si mantiene in proposito la guida ufficiale del Museo di Santa Giulia del 2004,

---

<sup>158</sup> Dalla lettura del contributo pare che lo studioso trovi uno stretto nesso tra i modi del Cairano e i due apostoli posti sul sarcofago evitando, non si sa se per questioni di spazio o per dubbi sulla attribuzione, di commentare tutte le restanti componenti litiche del mausoleo. TERRAROLI 2003, p. 297.

<sup>159</sup> TERRAROLI 2003, p. 297. Nello stesso saggio, ma a pagina 295, l'autore parlando dei cantieri bresciani degli anni Venti riportava il nome di vari artisti, "una nuova generazione di scultori-architetti, forte dell'esperienza tardo quattrocentesca, aveva continuato un'importante attività, specie di ambito scultoreo a partire dai primi anni del Cinquecento", citando, tra gli altri, anche Bernardino Dalle Croci associato con Girolamo. Girolamo è il nipote di Bernardino il quale, per quanto ci è parso di comprendere, non era certamente la figura più dotata in bottega. Non si comprende perché Terraroli non abbia invece menzionato Gian Francesco, figlio di Bernardino e padre di Girolamo, autore della *Croce* del Sanson per la Chiesa di San Francesco a Brescia.

dove il *Mausoleo Martinengo* è presentato a confronto con altre imprese cittadine come la decorazione della facciata dei Miracoli, ma senza sbilanciarsi in attribuzioni<sup>160</sup>.

Sul *Mausoleo Martinengo* tornava *en passant* Francesco Rossi nella scheda su Cristoforo di Geremia e i medaglisti lombardi nel catalogo della mostra mantovana *Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna*, edito nel 2006. Assai interessanti erano alcune note relative al medaglista e orafo mantovano, che fu a Roma dal 1456 e il 1476, impegnato, fra gli altri lavori, pure al restauro del monumento equestre di Marco Aurelio, ma che fu attivo anche per i Gonzaga, per il cardinale Scarampi e per papa Paolo II Barbo. Rossi riteneva di attribuire a Cristoforo, o al suo ambiente, la rara placchetta con la *Morte di Seneca* che viene solitamente avvicinata al Maestro degli Imperatori Romani il quale, forse bresciano, appare a sua volta “certamente connesso” con il bronzista attivo nel *Mausoleo Martinengo*<sup>161</sup>. L'accostamento di Rossi ci pare convincente, almeno nell'individuare nel modellato dei bronzi del mausoleo quel senso “forte e quasi rustico” di origine padovana, ma probabilmente declinato da artefici lombardi. Nel 2006 Marika Leino, in uno studio apparso su “Arte Lombarda” teso alla comprensione dell'utilizzo di medaglie e placchette

---

<sup>160</sup> GIANFRANCESCHI, LUCCHESI RAGNI 2004, pp. 56-59. Nello stesso anno Pier Virgilio Begni Redona, nel volume sul Duomo Nuovo di Brescia, segnala che dopo la scoperta dei documenti da parte di Boselli che tolse all'Olivieri la paternità del *Mausoleo Martinengo* “il problema critico sembra pertanto riportato al punto di partenza, riaprendo la questione della paternità dell'arca di Sant'Apollonio, e ricacciando nell'anonimato una personalità capace di esprimere una cultura plastica che coniuga con tanta naturalezza esiti di scuola lombarda con invenzioni del Mantegna e di Donatello, paragonabile, per analogie di declinazione del linguaggio, soltanto a quella che di lì a poco esprimerà il lombardo Bambaia col suo fare classicheggiante e il suo estremo equilibrio formale” (BEGNI REDONA 2004, p. 159). Una breve nota e citazione del *Mausoleo Martinengo* è presente, nello stesso volume, nella scheda di Giuseppe FUSARI, *L'Arca di Sant'Apollonio*, in TACCOLINI 2004, p. 152. Del tutto estranea al dibattito critico sembra poi Cecilia Gibellini, nella monografia sulla Chiesa di San Francesco, edita nel 2004. Citando il *Mausoleo Martinengo* a proposito dell'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia, la Gibellini dà per scontato che sia integralmente opera di Bernardino Dalle Croci, estendendo serenamente l'attribuzione all'altare di San Francesco (GIBELLINI 2004, p. 56: va detto che nel volume la bibliografia citata si ferma al 1994 e l'autrice ignora del tutto i contributi di Vito Zani).

<sup>161</sup> Attorno a Cristoforo di Geremia si sarebbe creato un gruppo di artisti lombardi i quali “all'impronta classicistica, ispirata alla numismatica imperiale, associano un senso forte e quasi rustico del modellato, di tipo più padovano che fiorentino” (*Cristoforo di Geremia e i medaglisti lombardi*, scheda n. I.3, in ROSSI 2006, p. 42). Tra costoro si annovera pure il nome del “misterioso” Thomas Calixtus che firma la placchetta con il *Sacrificio di Afrodite (o Minerva)* del Museo Nazionale del Bargello di Firenze, che era già stato proposto di identificare con l'anonimo Medaglista degli Imperatori Romani, e che appare a sua volta in un rapporto di “stretta parentela” con i rilievi del *Mausoleo Martinengo* (cfr. *Sacrificio di Afrodite (o Minerva)*, scheda n. 10, in ROSSI 2006, p. 43, con bibliografia precedente sulla placchetta e sul bronzista). Per l'artista e l'uso del rilievo della *Concordia* nella Certosa di Pavia si veda SCHOFIELD 1992, p. 38.

come modelli per le decorazioni di alcuni monumenti lombardi del Rinascimento, prendeva in esame, tra gli altri, un tondo della tomba Martinengo, quello col *Memento mori*, e tornava a confrontarlo con quello iconograficamente assai simile della Certosa di Pavia, entrambi derivando dalla medaglia di Giovanni Boldù. Sebbene l'interesse della studiosa fosse principalmente di ordine iconografico, ella non mancava tuttavia di svolgere alcune osservazioni sul *Mausoleo Martinengo* che converrà prendere in considerazione. La Leino, che pare ignorare la proposta di Zani, assegna l'intera opera a Bernardino Dalle Croci e senza fare distinzioni tra marmi e bronzi (né, fra i bronzi, tra i tondi, i fregi e i pannelli con la *Passione*)<sup>162</sup>. Interrogandosi sul perché “of the twenty bronze roundels originally inserted into the bases of the columns and on to the back wall” ne rimanessero solo otto, si rispondeva (accogliendo un suggerimento che le sarebbe giunto da Maurizio Mondini) che la mancanza dei bronzi era da imputare all'asportazione e fusione avvenute durante la seconda guerra mondiale<sup>163</sup>. Una ricostruzione storica palesemente infondata, dal momento che anche solo le riprese fotografiche del mausoleo scattate prima e dopo il conflitto bellico, senza contare la testimonianza della storiografia, testimoniano che quando l'opera fu trasferita al Museo Cristiano, nel 1882, essa si presentava esattamente come ci appare oggi. Semmai il dubbio avanzato da precedenti studiosi era che i bronzi mancanti fossero stati asportati dai soldati francesi di Napoleone, i quali avrebbero potuto facilmente scardinare i tondi posti nei plinti<sup>164</sup>. Peraltro, chi scrive ha avuto modo di discutere per il presente studio più volte con Mondini e non è mai emersa questa ipotesi<sup>165</sup>. È quindi probabile che vi sia stata una incomprensione che ha generato di conseguenza una ricostruzione storica errata alimentando la confusione sul mausoleo. Al di là di queste imprecisioni, la studiosa proponeva una lettura inedita riferita allo stile compositivo del monumento bresciano tanto da definirlo “unusual amongst architectural

---

<sup>162</sup> LEINO 2006, p. 124, nota 68: oltre a *Regesto* di Boselli, la Leino scriveva: “for an attribution to Maffeo Olivieri see” Rossi e Morassi, con i loro contributi rispettivamente nel 1977 e 1939.

<sup>163</sup> “The other bronzes were apparently removed and melted down during the Second World War (private communication with prof. Maurizio Mondini, in charge of the restoration of the Mausoleum), da LEINO 2006, p. 124, nota 69.

<sup>164</sup> Per la questione si rinvia sia alle pagine precedenti di questo capitolo, sia al capitolo secondo dove si prendono in esame le vicende delle Chiesa di San Cristo.

<sup>165</sup> Il sig. Maurizio Mondini, fino al 2014 collaboratore dei Civici Musei di Brescia, non fu, come invece riferisce la Leino, il responsabile del restauro del *Mausoleo Martinengo*, non solo perché l'opera non fu restaurata, ma perché Mondini faceva parte dello staff di studio e di organizzazione mostre.

monuments that depict plaquette-inspired reliefs”<sup>166</sup>. Ella coglieva infatti alcune divergenze sostanziali tra la tomba Martinengo e le opere della cerchia di Amadeo che ugualmente fanno ampio ricorso ai repertori di placchette e medaglie: la prima e principale sta nell’impiego del bronzo per realizzare i tondi, “similarly, the style of the *all’antica* decoration on the marble structure is quite different to that of Amadeo or Rodari”<sup>167</sup>. In effetti, i medaglioni all’antica realizzati durante il Rinascimento su edifici e monumenti funebri in Lombardia sono tutti in marmo e la Leino ritiene che solo nel *Mausoleo Martinengo* siano inseriti medaglioni bronzei in plinti di marmo, aggiungendo che i tondi sono prodotti con un rilievo piuttosto pronunciato, differendo anche in questo dai tondi in marmo dell’Amadeo e della sua cerchia che, al contrario, presentano un rilievo meno profondo. Tali valutazioni di ordine materico e stilistico, insieme col riconoscimento della vicinanza tra il *Mausoleo Martinengo* e altre arche bresciane (Sant’Apollonio e San Tiziano), portano la Leino a proporre che il *Mausoleo Martinengo* “appears to reflect a local style rather than the more common tendencies in Lombardy”<sup>168</sup>.

Nel 2007 era Davide Gasparotto a citare a sua volta il *Mausoleo Martinengo* e di nuovo nel contesto di una scheda dedicata a una medaglia, quella con il ritratto dell’imperatore Antonino Pio da bambino, attribuita a Giovanni di Pasqualino Boldù (attivo a Venezia tra il 1454 e il 1475)<sup>169</sup>. Tale medaglia, come si è già accennato, è riprodotta, in entrambe le facce, nei medaglioni della facciata della Certosa di Pavia, seppur con la modifica dell’iscrizione, mentre il solo rovescio era ripreso in un tondo in bronzo del mausoleo bresciano. Alla medesima medaglia dedica un forbito saggio Erkinger Schwarzenberg nel 2009 (*Die Memento Mori-Medailen Giovanni Boldùs und deren Nachwirkungen*), analizzandone la fortuna iconografica, le implicazioni letterarie e quelle teologiche. Non manca certo il riferimento alla ripresa che se ne vede in uno dei tondi del *Mausoleo Martinengo*<sup>170</sup>: un pregio dell’articolo è la riproduzione di una storica fotografia del monumento con il

---

<sup>166</sup> LEINO 2006, p. 121.

<sup>167</sup> LEINO 2006, p. 121.

<sup>168</sup> LEINO 2006, p. 122. In appendice al saggio è riportata una sintetica scheda riassuntiva dei dati storici del mausoleo (non priva di mende: LEINO 2006, p. 126, n. 12). L’articolo, con la medesima scheda, è riedito, con modifiche e integrazioni, dalla stessa Leino come paragrafo di una pubblicazione del 2012.

<sup>169</sup> Davide GASPAROTTO, scheda n. 29, in *La raccolta Mario Scaglia* 2007, p. 88.

<sup>170</sup> SCHWARZENBERG 2009, pp. 17-19, 23.

dettaglio del tondo in questione, mentre è da lamentare la pochezza dell'informazione bibliografica, ferma ancora al saggio di Antonio Morassi, a riprova di quanto i ricercatori stranieri, ancora nel 2009, non fossero aggiornati sulle scoperte relative all'opera bresciana e continuassero a riseumare il nome, oramai da tempo sconfessato, di Maffeo Olivieri, la datazione *post* 1526 e la dedicazione a Marcantonio Martinengo. Sempre ai riferimenti al mondo classico presenti nell'opera s'interessava Pierfabio Panazza, in un contributo del 2007 poco visitato dalla critica successiva, per i Commentari dell'Ateneo di Brescia dal titolo *Riflessi dell'antico a Brescia fra XV e XVI secolo*<sup>171</sup>, un argomento che necessariamente obbligava a occuparsi anche del monumento funebre dei Martinengo.

Va detto che Panazza non fa alcuna menzione del dibattito critico relativo all'opera: dalle sue parole sembra di intendere anzi che la questione attributiva sia da considerarsi *in toto* risolta (“dopo la definitiva attribuzione del monumento funerario Martinengo a Bernardino delle Croci”)<sup>172</sup>. Prendendo dunque in esame vari brani di scultura bresciana, più o meno debitori alla cultura antica, Pierfabio Panazza menziona anche il mausoleo analizzando in particolare il tondo in marmo con la *Scena di battaglia*, puntualmente confrontata, seguendo per altro quanto già suggerito da una precedente pubblicazione<sup>173</sup>, con altri esempi bresciani<sup>174</sup>.

Rivolgono invece il loro interesse alla tipologia della tomba Luciana Giacomelli e Andrea Tomezzoli, che occupandosi del *Monumento funebre della Torre* (Chiesa di San Fermo a Verona) chiamano a confronto sia i monumenti milanesi sia il *Mausoleo Martinengo* definendolo il “riferimento più immediato”<sup>175</sup>.

Al *Mausoleo Martinengo* era riservata una scheda nel volume di Vito Zani su *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)* edito nel 2010, dal momento che l'opera era inserita a pieno titolo nel catalogo del Cairano (almeno per le

---

<sup>171</sup> Si tratta in realtà della edizione a stampa di una conferenza svoltasi venerdì 5 novembre 2004 presso la sede dell'istituzione con il titolo *Temî mitologici nella scultura bresciana del XVI secolo*.

<sup>172</sup> PANAZZA 2007, p. 328, nota 52; con riferimento a LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 84. In realtà gli autori del volume ponevano ad apertura della breve scheda il nome di Bernardino Dalle Croci, ma nel testo era precisato che non si poteva escludere che all'orafo si fossero affiancati per la realizzazione dell'opera altri scultori e bronzisti.

<sup>173</sup> Ci si riferisce a LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 62.

<sup>174</sup> PANAZZA 2007, p. 336, nota 82. Il mausoleo era inoltre ricordato con la Chiesa di Santa Maria dei Miracoli per le molte ornamentazioni vegetali e a grottesche (PANAZZA 2007, p. 333, nota 71).

<sup>175</sup> La breve citazione era inserita nella scheda della formella bronzea di Andrea Riccio *La lezione di medicina*; Luciana GIACOMELLI, Andrea TOMEZZOLI, scheda n. 94, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, p. 448.

sue componenti lapidee), come già proposto dallo studioso in saggi precedenti<sup>176</sup>. La scheda<sup>177</sup> arricchiva tuttavia la discussione indicando come, tra le maestranze del marmo che nella Brescia di quegli anni avrebbero potuto ricevere il subappalto dall'orafo per i lavori lapidei e architettonici, oltre a quella di Gaspare, andava considerata la squadra di Bartolomeo Sanmicheli, con il contributo anche del figlio Matteo, la cui partecipazione era ora prospettata almeno per la parte progettuale<sup>178</sup>. Lo Zani precisava infatti che la tomba Martinengo presentava “una stretta analogia, sia nella struttura, sia nella presenza dei riquadri bronzei istoriati sui prospetti del sarcofago” con il *Monumento funebre di Gerolamo e Marcantonio Della Torre* nella Chiesa di San Fermo a Verona, ferma restando l'assegnazione a Bernardino Dalle Croci di tutto l'apparato in bronzo nel caso bresciano<sup>179</sup>. La così simile impostazione dei due monumenti spingeva lo studioso a interrogarsi sui debiti dell'uno verso l'altro. Non aiuta a chiarire i rapporti di dare e avere la controversa cronologia della tomba veronese, per la quale la maggior parte della critica propone un *terminus post quem* al 1511<sup>180</sup>. Tale datazione cade negli anni centrali della vicenda relativa all'impresa Martinengo (1503-1518), quando lo schema del monumento bresciano doveva essere già ben definito (esistendo un progetto presentato alla stipula del contratto fin dal 1503).

Quanto al riferimento di tutta la componente lapidea a Cairano, Zani ammetteva che essa discende dal riconoscimento della mano dello scultore nelle due statue, *Pietro e Paolo*, poste a coronamento del sarcofago<sup>181</sup>. Le due figure sarebbero, scrive Zani, dipendenti “dagli stessi modelli” usati da Gaspare per i busti degli *Apostoli* della chiesa bresciana di San Pietro in Oliveto e per i *Santi Pietro e Giovanni Battista* inseriti nel portale del Duomo di Salò<sup>182</sup>. L'autore proseguiva puntualizzando le similitudini tra varie opere cittadine già

---

<sup>176</sup> ZANI 2001; 2003: per il contenuto si veda nelle pagine precedenti di questo capitolo.

<sup>177</sup> ZANI 2010a, pp. 135-138, n. 29, figg. 172-178.

<sup>178</sup> ZANI 2010a, p. 137.

<sup>179</sup> ZANI 2010a, p. 137.

<sup>180</sup> Luciana GIACOMELLI, Andrea TOMEZZOLI, scheda n. 94, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 442-451.

<sup>181</sup> L'autore chiamava in causa per ricondurre le statue alla mano di Cairano il *San Giovanni Evangelista* della porta del Capitolo della Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma; si veda la statua e gli elementi di contatto con il *San Paolo* del *Mausoleo Martinengo* nel catalogo in ZANI 2010a, p. 134, n. 27, fig. 169.

<sup>182</sup> ZANI 2010a, pp. 137-138. Gli esemplari rivelerebbero “i segni di una prima adozione, ancora marginale, di nuove formule di maniera, ancora più esplicita nei due tondi marmorei all'antica entro le specchiature di fondo, nei quali Meyer riconobbe la mano di Gasparo Cairano”.

L'autore ometteva che pure Bode fece un accenno ai tondi Martinengo (in marmo) accostandoli al nome di Cairano (BODE, FABRICZY 1904, p. 500).

attribuite in precedenza – da altri studiosi e da lui stesso – al Cairano, compreso il fregio del portale dell'edificio dello scalone di Palazzo Loggia, dell'anno 1508 circa, chiamato a confronto con le specchiature<sup>183</sup> della parete di fondo sotto il sarcofago.

Vito Zani suggerisce poi, ed è il primo a farlo, che al mausoleo potessero spettare in origine vari pezzi ora in altre sedi. In realtà non sono ben chiare le ragioni che, al di là dell'affinità di stile, lo inducono a ipotizzare che il mausoleo fosse dotato anche di due statue allegoriche a tutto tondo, la *Temperanza* e la *Beneficienza*, attribuite alla bottega di Cairano e ora in collezioni private<sup>184</sup>. Dalle foto note delle due virtù, di scarsa qualità, non è possibile pronunciarsi in merito, ma certo non sembra affatto ovvio inserire due sculture come quelle all'interno della struttura dell'opera. Più fondata pare l'ipotesi che, prendendo spunto da un indizio ravvisabile nel primo documento di commissione del mausoleo del 1503, nel quale era messo per iscritto che alla sommità si sarebbero poste “*certis imaginibus [...] in forma pietatis*”, portava lo Zani a cercare un gruppo scultoreo in marmo ritraente un *Compianto* da piazzare alla sommità del sepolcro<sup>185</sup>. All'interno del catalogo, forse troppo vasto, che egli ha raccolto attorno al nome di Gaspare Cairano, Zani ha individuato non uno, ma ben due gruppi plastici quali possibili candidati, arrivando a sostenere (poco credibilmente) che “non è da escludere che entrambi i rilievi fossero stati originariamente realizzati in avvicendamento per il mausoleo Martinengo”<sup>186</sup>. Le opere sono il *Cristo in Pietà con Maria, San Giovanni Evangelista e altre figure* del Museo d'Arte Antica del Castello

---

<sup>183</sup> Di queste specchiature è pure specificato che nello schema decorativo vi è la ripresa, in maniera più marcata, dei moduli quadrangolari visti alle basi dell'arco trionfale in Santa Maria dei Miracoli a Venezia, opera dei Lombardo.

<sup>184</sup> Le due statue sono una in collezione privata (*Temperanza*), l'altra in ubicazione ignota (*Beneficienza*). Si vedano nel catalogo di ZANI 2010a, pp. 138-140, nn. 30, 31, figg. 179, 180.

<sup>185</sup> Come si è accennato nelle pagine precedenti, non è affatto certo che tale porzione sia mai stata effettivamente scolpita e messa in opera. In particolare, come si è già detto, la presenza degli affreschi sulla parete posteriore alla presunta cimasa e con il soggetto dell'*Imago pietatis* (Fig. 91) consentano di escludere la collocazione di un gruppo plastico, che si sarebbe deciso di rimpiazzare con una meno impegnativa immagine dipinta. È pur vero che la questione, partendo dagli stessi dati in nostro possesso, potrebbe essere interpretata in senso opposto, ossia che l'affresco con l'immagine della pietà sia stato realizzato in un secondo momento per ovviare all'asportazione dell'analogo soggetto in pietra.

<sup>186</sup> ZANI 2010a, p. 140.

Sforzesco<sup>187</sup> di Milano (inv. 1084) e la *Deposizione*<sup>188</sup> dei Musei Civici di Brescia (depositi: inv. 378), entrambe riferite dallo stesso Zani a Cairano e al suo “immediato seguito”. Va infatti considerato che le fasi conclusive del mausoleo cadono dopo la morte di Gaspare, avvenuta entro il 1517, motivo per cui Zani ha chiamato in causa anche il figlio dell’artista, Simone. Gli spunti di riflessione forniti dallo Zani sono assai interessanti e l’alternarsi di più mani, seppur all’interno della stessa bottega di famiglia, potrebbe contribuire a spiegare quel variare del registro stilistico individuato in precedenza da più studiosi tra le sculture del mausoleo. Tuttavia le scarsissime notizie disponibili su Simone Cairano trattengono Zani dallo spingersi oltre in questo senso. Lo studioso si sofferma meno sulle componenti bronzee rimanendo piuttosto fedele a una certa tradizione storiografica che vedeva nelle scene poste nella cassa affinità con la corrente classicista della bronzistica di inizio Cinquecento a Padova, mentre non concorda con Giovanni Agosti nel vedere nel fregio con i trionfi delle virtù riferimenti alla xilografia di Tiziano del *Trionfo della Fede* (o di Cristo). Sempre a proposito dei bronzi, Zani suggerisce un confronto tra le figure nude del fregio e due rilievi della Ca’ d’Oro, datati *post* 1506, per un riferimento al *Laocoonte* di Vittore Camelio<sup>189</sup>. Resta il fatto che i bronzi rimangono

---

<sup>187</sup> Il pezzo è illustrato nella scheda 32 del catalogo di Gaspare Cairano pubblicato in ZANI 2010a, p. 140, n. 32, fig. 181. Entrò al museo del castello di Milano nel 1883 in seguito all’acquisto avvenuto a Bergamo, ma nulla si conosce delle precedenti vicende. Zani segnala che la composizione pare mutuare dalla placchetta in bronzo assegnata al Moderno conosciuta grazie a vari esemplari di cui uno entrato nella collezione dei Musei Civici di Brescia nel 1884 con il legato Martinengo (ROSSI 1974, p. 11, n. 16, fig. 3). L’autore dà per certo che la medesima immagine vista sulla placchetta è ripresa pure in un bottone da piviale del Victoria and Albert Museum di Londra. Per tale bottone è stato proposto da Cinzia Piglione che facesse parte del *Busto di San’Antigio*, sempre al museo londinese, arrivato da Brescia, ricondotto alla bottega dei Dalle Croci e realizzato attorno agli anni 1505-1510. Zani ritiene che la produzione bresciana della Pietà del Museo del Castello di Milano sia sostenuta da “numerosi riscontri stilistici”, confronti che portano sempre al Cairano, questa volta maturo, se non al figlio Simone (propone confronti in particolare con la statura del “giovane intruso” posto tra gli *Apostoli* della chiesa bresciana di Santa Maria dei Miracoli, e con il *Padre Eterno* del timpano del portale del Duomo di Salò). L’attribuzione del pezzo milanese a Cairano, forse assistito dal figlio, è stata ripresa anche nel catalogo delle sculture del Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco (FIORIO, VERGANI 2010, pp. 142-143, 220).

<sup>188</sup> Il pezzo entra nel catalogo di Cairano a opera dello stesso ZANI 2010a, pp. 140-141, n. 33, fig. 183; non se ne conoscono le origini e tantomeno le modalità di ingresso nei musei bresciani. È probabile sia arrivato nelle collezioni negli anni attorno al 1882 quando fu istituito il Museo Cristiano.

<sup>189</sup> Il riferimento è mutuato dal saggio di AUGUSTI 2007, pp. 380-381. Lo studioso, molto più attento alla ricostruzione del catalogo della scultura lapidea bresciana, tende a mandare in secondo piano la questione dei bronzi del *Mausoleo Martinengo*. Del resto delle varie opere prese in considerazione nella monografia del 2010 la nostra tomba rimane un *unicum* in quanto polimaterica. Per i rilievi si veda, inoltre, Adriana AUGUSTI, scheda n. 48, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 198-199. A Camelio è dedicato un paragrafo (nel capitolo sesto di questa tesi) in cui si confronta la sua produzione con i bronzi Martinengo.

alquanto estranei all'interesse di Zani, che tende a far confluire il mausoleo, *sic et simpliciter*, nel catalogo di Gasparo Cairano. La questione è subito dopo più sinteticamente riaffrontata da Zani nel capitolo *Maestri e cantieri nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento* all'interno del volume *Percorsi di scultura lombarda dal XV al XX secolo, arti plastiche a Brescia*, curato da Valerio Terraroli. Qui è a rilevare semmai come l'opera sia definita una sorta di tassello di chiusura di un ciclo di capolavori della produzione scultorea in scala monumentale: una tradizione che non avrà seguito, seppure la bottega di Cairano proseguirà almeno per due generazioni nell'attività<sup>190</sup>.

Nel 2011 la *vexata quaestio* bresciana del *Mausoleo Martinengo* s'infiama: le idee di Zani finiscono nel vortice di una *querelle*, forse non ancora terminata, tra studiosi che da un articolo all'altro si rimbalzano precisazioni, appunti, ratifiche e smentite. In sintesi: Marco Tanzi occupandosi di un gruppo scultoreo raffigurante *Tre angeli reggicorona* per un catalogo della casa d'aste Pandolfini, nell'ottobre 2011, entra nel merito della scultura bresciana in genere, esprimendo le proprie gravi perplessità a riguardo del catalogo, troppo vasto ed eterogeneo, stilato l'anno prima da Vito Zani attorno al nome del Cairano.

Per Tanzi è difficile accettare che Cairano, nella Brescia a cavallo tra i due secoli, abbia goduto di una egemonia tale da aggiudicarsi molti dei cantieri più complessi e prestigiosi; lo studioso prospetta un panorama più variegato, con la presenza in città di maestranze diversificate, e richiamando anche documentazione d'archivio a sostegno

---

<sup>190</sup> ZANI 2010b, p. 76. È inoltre ipotizzato che il Dalle Croci avrebbe, nelle fasi preliminari alla costruzione del mausoleo, potuto consultarsi con Bartolomeo Sanmicheli, documentato in città nel 1503.

dell'enunciato<sup>191</sup>. Si pensi ad Antonio Medaglia, di cui Giuseppe Sava<sup>192</sup>, ha avuto modo di precisare il ruolo in alcune imprese cittadine; o alla miriade di maestri che operarono nei grandi cantieri, di alcuni dei quali si conosce solo il nome. In questa luce, Tanzi afferma che a suo parere il *Mausoleo Martinengo*, insieme con il noto altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia nella Chiesa di San Francesco, facciano “gruppo a parte” rispetto alla serie di opere inserite da Zani nel catalogo di Gaspare, enfatizzando anche i problemi di datazione<sup>193</sup> che le due opere qui menzionate sollevano rispetto all'anno di morte di Cairano (1517)<sup>194</sup>. A breve distanza di tempo giunge la replica di Zani (2012), ma le posizioni appaiono francamente inconciliabili e i toni cui ascende la polemica non facilitano il confronto, destinato a protrarsi ulteriormente. In sostanza, Zani, che pubblica le sue ‘controdeduzioni’ in un saggio dal titolo *Un marmo lombardo del Rinascimento e qualche precisazione sulla scultura lapidea a Brescia tra Quattro e Cinquecento*, presentato in tre puntate su una sede non esattamente scientifica come la rivista on line “Antiqua”<sup>195</sup>, ribadisce la propria idea circa la centralità assoluta di Cairano nell'ambiente della Brescia rinascimentale. Per quanto più precisamente concerne il *Mausoleo Martinengo*, oggetto della terza puntata, lo studioso ne ripercorre la “genesi estremamente complessa”

---

<sup>191</sup> Si riporta il testo di TANZI 2011, p. 252: “è ora assemblato un catalogo ampio e non sempre omogeneo che postula l'egemonia esclusiva di Coirano nell'area bresciana, quando invece le carte d'archivio rivelano un panorama assai più articolato di lapicidi e ‘picapreda’. Qualche esempio: non è facile tenere insieme l'Adorazione dei pastori oggi in San Francesco, ancora «amadeesca», e l'Arca di Sant'Apollonio in Duomo Nuovo, «alla Brioso», che trascina con sé la Madonna con il Bambino in trono tra Santi e donatori Kress della National Gallery di Washington o le chiavi di volta della sacrestia di San Francesco (se Zani non avesse cancellato dalla scultura in marmo bresciana Maffeo Olivieri sarei orientato a mantenere il gruppo sotto il suo nome): tutte opere che non hanno stringenti relazioni formali con quelle documentate a Coirano. Nella decorazione di San Pietro in Oliveto, invece, bisognerebbe tenere nella giusta considerazione il ruolo di Antonio da Medaglia, «lapicida et architecto prefati monasteri». D'altra parte il Mausoleo Martinengo dei Musei Civici e l'altare di San Girolamo in San Francesco sembrano a loro volta costituire gruppo a parte, superiore per qualità e con un diverso approccio a fonti visive e modelli di trasmissione; oltretutto a date scivolose per la vicenda di Coirano (che è già morto nel 1517), se nell'estate del 1516 il mausoleo non è finito e l'altare difficilmente si può sganciare dal 1520 circa. Gli sono riferite, infine, anche sculture da «Rinascimento umbratile», come una Fede in mano privata e un San Giovanni Evangelista nell'omonimo monastero di Parma”.

<sup>192</sup> SAVA 2010.

<sup>193</sup> Per la questione dell'altare della Chiesa di San Francesco, la sua committenza e gli anni di esecuzione si rinvia al capitolo settimo di questa tesi.

<sup>194</sup> TANZI 2011, p. 252.

<sup>195</sup> L'articolo, *Un marmo lombardo del Rinascimento e qualche precisazione sulla scultura lapidea a Brescia tra Quattro e Cinquecento*, è diviso in tre parti pubblicate nel 2012 rispettivamente in data 1 giugno, 3 settembre e 1 novembre, sul sito <http://www.antiqua.mi.it/index.htm>. Nella terza parte sono esposte alcune similitudini tra il mausoleo e le opere di Cairano, le didascalie propongono come autori “Bernardino Dalle Croci e scultore lombardo (Gasparo Cairano?)”.

che accusa Tanzi di aver trascurato, in particolare per non aver tenuto in considerazione il fatto che nel 1515 la struttura marmorea della tomba era probabilmente già terminata, come sarebbe confermato dalla sepoltura in quell'anno di un membro del casato. Cadrebbe così il sospetto di Tanzi che l'opera sia di fatto sostanzialmente posteriore alla morte dello stesso Cairano, al quale ribadisce quindi l'attribuzione delle parti lapidee, così come a Bernardino Dalle Croci di quelle bronzee<sup>196</sup>. Per Zani, la datazione più probabile delle parti lapidee del sepolcro è attorno al 1510, negando che Mausoleo e altare di San Francesco presentino, come sostenuto da Tanzi, una qualità superiore a tutto il resto del catalogo raccolto dallo stesso Zani<sup>197</sup>. Produce quindi nuovi confronti incrociati volti a sostenere il riferimento a Gaspare dell'opera: dai fregi del porticato della Loggia, ad alcune piccole decorazioni nell'architettura dell'*Adorazione* Caprioli in San Francesco, ai rilievi, infine, dell'*Arca di Sant'Apollonio*<sup>198</sup>.

Senza insistere oltre nell'analisi delle posizioni di Zani, ci limitiamo qui a segnalare come lo studioso sia tornato nel 2013 altre due volte su questi argomenti, nella voce *Olivieri Maffeo* del *Dizionario Biografico degli Italiani*<sup>199</sup> e in un articolo on line, in occasione dell'individuazione da parte di Andrea Bardelli di una copia lignea (Fig. 84) del tondo del mausoleo ritraente la *Scena di sacrificio*. Quest'ultimo pezzo apparve nel 1912 nel catalogo dell'asta della collezione di Friedrich Lippmann, dove è riprodotto. Zani lo giudica

---

<sup>196</sup> Per correttezza, onde generare altri fraintendimenti, si riportano le parole dell'autore: il Dalle Croci "poté forse tenere per sé l'incombenza del cospicuo corredo bronzeo del complesso, stipulando accordi in separata sede (ancora sconosciuti) con la bottega scultorea che eseguì il preponderante lavoro in marmo, da me attribuito a Gasparo Cairano e collaboratori".

<sup>197</sup> Zani segnala come opere di altrettanto elevato livello sia l'*Arca di Sant'Apollonio* sia le varie decorazione del Palazzo della Loggia e il suo portale d'ingresso allo scalone. L'autore rinvia al mittente la questione con le seguenti parole: "si può chiudere qui l'esame dei principali argomenti addotti da Tanzi a sostegno delle sue revisioni sul catalogo di Gasparo Cairano e sul panorama bresciano. Argomenti apparsi in verità mai particolarmente solidi, talora caratterizzati da una certa tendenza all'approssimazione, che in qualche caso ha reso discutibili perfino i termini stessi della loro formulazione" (ZANI 2012, 3 settembre, senza numerazione di pagine).

<sup>198</sup> Anche chi scrive ha accostato, nel tentativo di valutare i possibili elementi di contatto o di distanza tra alcune opere bresciane e il mausoleo, le schiene nude di due uomini inginocchiati presenti nel pannello dell'*Arca di Sant'Apollonio* e nel tondo con *Scena di sacrificio* del *Mausoleo Martinengo*. È quindi condivisibile il confronto proposto da Vito Zani: si è convinti che vi sia differenza nel modo di intendere il taglio più aggettante e tondo dei copri del mausoleo rispetto a un'esecuzione più tagliente delle sagome rese con profili di minor spessore incontrate nell'arca del Duomo Nuovo.

<sup>199</sup> ZANI 2013a, p. 255.

all'apparenza cinquecentesco e rileva come sia di dimensioni coincidenti con l'originale in marmo, ma di livello qualitativo inferiore<sup>200</sup>.

Le conclusioni attributive di Zani erano state frattanto recepite nel IV volume della serie dedicata da Floriana Maffei e Gian Mario Andrico ai Martinengo del ramo di Padernello e al loro castello, edito nel 2011, dove il mausoleo è menzionato e riprodotto in un buon numero di fotografie<sup>201</sup>. Contemporaneamente Costanza Barbieri pubblicava un saggio teso proprio ad indagare la committenza della famiglia Martinengo di Padernello, in cui si occupava anche della Chiesa di San Cristo e del mausoleo, riportando i dati essenziali della vicenda<sup>202</sup>. È qui interessante la traccia di studio, ma non approfondita, che ipotizza il mausoleo come tassello in un progetto religioso inerente il complesso conventuale bresciano patrocinato dalla famiglia.

Caroline Karpinski interveniva invece sulla questione iconografica dei trionfi nel fregio, di cui conferma la derivazione, segnalata a suo tempo da Agosti, da motivi figurativi di Tiziano, il che la porta a concludere che le xilografie del pittore fossero già in circolazione nel secondo decennio del Cinquecento<sup>203</sup>.

Francesco Rossi torna ancora una volta nel 2012 sulla questione del ruolo svolto, nella Lombardia rinascimentale, dalle placchette per la diffusione di modelli iconografici nella scultura lapidea e in quella bronzea. Fin dalle prime righe dedicate a Brescia è precisato che per la ricostruzione della produzione bresciana vi sono dei limiti derivati dall'assenza sia di una bottega "dominante", sia di un "monumento-guida" su cui poter fondare il catalogo. La tomba Martinengo è definita l'opera più complessa quale "esito del

---

<sup>200</sup> ZANI 2013b. Per le questioni stilistiche del tondo in legno, le affinità e le divergenze rispetto al suo corrispettivo in marmo si rinvia al capitolo terzo dove è trattata la questione iconografica.

<sup>201</sup> La Maffei prosegue sottolineando il pregio dell'opera, ma non vi è alcuno apporto alla ricerca in quanto la studiosa si è occupata delle vicende storiche del casato e non delle commissioni artistiche; cfr. MAFFEIS 2011c, pp. 97-99, nota 265, e foto alle pp. 90-96.

<sup>202</sup> BARBIERI 2011, pp. 119-120, note 25-27 (non manca tuttavia qualche imprecisione per ciò che concerne nomi e date).

<sup>203</sup> "That a woodcut set was in circulation early in the second decade (...) is proven by the application of Titian's figural motifs to a bronze relief sculpture that decorated the mausoleum of Bernardino Martinengo in Brescia. Martinengo was entombed in 1515, and in 1516 work on the mausoleum was drawing to a close" (KARPINSKI 2011, pp. 48, 52, nota 22). Si presume che l'autrice equivochi tra Bernardino, morto ben prima, e suo figlio Francesco, che nel 1515 testò chiedendo di essere sepolto nella tomba costruita per il padre.

sovrapporsi di diversi artisti, e apparentemente non coordinati”<sup>204</sup>: definizione che mette in guardia sulle difficoltà oggettive poste dal monumento. Rossi, sottolineando come vadano distinte due fasi di progettazione ed esecuzione del mausoleo, scalate tra il 1503 e il 1518, torna a fare una distinzione di mani tra un primo artista, che chiama ‘Maestro del Mausoleo Martinengo’, “titolare della bottega di lapicidi”, al quale sarebbe da assegnare il progetto del monumento, e un secondo maestro, distinto dal precedente e qui convenzionalmente detto ‘Maestro dei Tondi’, ovvero un bronzista a cui si assegna l’impresa dei medaglioni in bronzo incastonati nei plinti delle colonne. Nel Maestro del Mausoleo crede di cogliere la conoscenza di alcune novità iconografiche proposte da Sperandio e da Moderno. Mentre nel Maestro dei Tondi suggerisce un affiliaimento culturale all’Amadeo, proprio per la frequenza delle derivazioni iconografiche, piuttosto dirette, da medaglie e placchette, tra cui si ricordano le citazioni da medaglisti tardo quattrocenteschi, come Giovanni Boldù e il Maestro degli Imperatori romani, e da maestri produttori di placchette, un poco più tarde, come lo Pseudo Melioli, il Maestro IO.F.F. e lo Pseudo Antonio da Brescia<sup>205</sup>. Le note di Rossi sono da ritenersi assai utili in particolare per la ricostruzione delle fonti iconografiche ispiratrici di alcune porzioni del sepolcro<sup>206</sup>.

Allo stesso filone di ricerca appartiene il nuovo contributo di Marika Leino, che ritorna sull’argomento, già svolto qualche anno prima, con una breve scheda dedicata al *Mausoleo Martinengo* nella sua monografia, edita nel 2012, relativa alla funzione e allo stile delle placchette rinascimentali. La scheda è di fatto una ripresa con aggiunte<sup>207</sup> dell’articolo del 2006<sup>208</sup>. Del sepolcro bresciano la Leino cita solo tre<sup>209</sup> dei tondi in bronzo appunto

---

<sup>204</sup> ROSSI 2012, p. 31; l’autore scrive che le “difficoltà ulteriori derivano dalla stessa angolazione del presente contributo, che è incentrato sul tema del rapporto tra gli scultori e il ‘repertorio’ costituito dalle placchette”.

<sup>205</sup> ROSSI 2012, p. 32.

<sup>206</sup> Tuttavia rileggendo gli scritti dell’autore nel corso degli anni si trovano talvolta alcune incongruenze. Si veda il caso dell’assegnazione a Bernardino Dalle Croci del paliotto dell’*Adorazione* (Caprioli) nella Chiesa di San Francesco, oppure la didascalia (ROSSI 2012, p. 213) della figura 17 del *Mausoleo Martinengo* come “Maffeo Olivieri e altri”; si presume che tale indicazione sia un errore da attribuire all’editore in quanto poi l’autore nel testo non assegna l’opera all’Olivieri.

<sup>207</sup> Al paragrafo *Plaqueette Designs on Lombard Architectural Monuments* era precisato che “part of this section have been published, with an appendix of Plaqueette designs on Lombard architecture (repeated here as Appendix 3) in Leino 2006” (da LEINO 2012, p. 42, nota 19, capitolo 3).

<sup>208</sup> LEINO 2006. Nell’articolo del 2006 era riservato al *Mausoleo Martinengo* un breve paragrafo che nella pubblicazione del 2012 veniva omissso.

perché corrispondenti ad altrettante opere, placchette o medagli<sup>210</sup>. Di tutta la questione attributiva, dei committenti e dei defunti sepolti non si fa menzione, e d'altra parte indicazioni fuorvianti non mancano se, in apertura della scheda, è indicata come *location* dell'opera "Santa Giulia, Brescia" con l'aggiunta nelle *notes* "now in the Musei Civici di Brescia", mentre non è citata affatto la chiesa di San Cristo.

È infine ancora Zani, sulla linea di quanto già proposto nel 2010, a schedare il gruppo in marmo di Botticino ritraente *Cristo in pietà con Maria, san Giovanni Evangelista e altre figure* come opera della fase tarda di Gaspare Cairano, nel recentissimo catalogo del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano<sup>211</sup>. Viene qui ribadita l'ipotesi che il gruppo della Pietà, forse terminato dopo la morte del maestro dal figlio Simone<sup>212</sup>, possa costituire la perduta cimasa del *Mausoleo Martinengo*<sup>213</sup>.

### 1.1.3 Conclusioni

Non è semplice tracciare il bilancio di una vicenda critica così frammentaria e contraddittoria. Si sottolinea innanzitutto l'assenza di una indagine monografica che consideri in modo esaustivo tutti gli aspetti della questione. Andrà inoltre registrato con disappunto lo scollamento tra gli studi condotti in ambito locale, che hanno prodotto una documentazione di notevole rilievo sull'opera, e le ricerche nazionali e soprattutto internazionali che hanno continuato a far riferimento fino a tempi recentissimi a dati ormai nettamente superati e riconosciuti erronei. D'altra parte, molti ricercatori locali non si dimostrano al corrente delle pubblicazioni edite fuori dall'Italia, facendo riferimento sempre e solo alla storica bibliografia prodotta in ambito regionale.

---

<sup>209</sup> Il *Memento Mori* dalla medaglia di Boldù; l'*Allegory of Conjugal Love* da una medaglia del Maestro degli Imperatori Romani; l'*Allegory of Profane Love* dal Maestro IO.F.F.

<sup>210</sup> "Of the twenty bronze roundels originally inserted into the column bases and the back wall, only eight remain today – the three listed above, another unidentified mythological scene and four portrait heads of emperors" (LEINO 2012, p. 301).

<sup>211</sup> Vito ZANI, scheda n. 852, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco* 2014, III, pp. 41-44.

<sup>212</sup> Del figlio Simone non si conoscono opere di figura. La data di nascita di Simone di colloca all'anno 1496 ed è dedotta da un documento dell'anagrafe tributaria di Brescia del 1534 nel quale il maestro dice di avere 38 anni.

<sup>213</sup> Vito ZANI, scheda n. 852, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco* 2014, III, p. 42. Un ulteriore, breve riferimento al *Mausoleo Martinengo* di Vito Zani si legge nella scheda di catalogo per un'opera della Galleria Lorenzo Vatalaro di Milano: Vito ZANI, scheda *Profilo di Imperatore*, in *Sculture inedite del Rinascimento lombardo* 2015, p. 73, nota 7.

L'esigenza di uno studio monografico, comprensivo di tutti gli aspetti del monumento (attribuzione, iconografia, tipologia...) sembra essere stata avvertita da John Pope Hennesy, che ha inviato un proprio assistente a Brescia per tentare appunto uno studio esaustivo sul manufatto. Lo studioso, Mark Wilchusky, si fermò vari anni in città come ricordano bene anche oggi sia gli storici funzionari e collaboratori dei Civici Musei sia i responsabili della Fondazione del Castello di Padernello. Purtroppo, dalle verifiche condotte per questo studio, pare che Wilchusky non abbia prodotto alcun testo a stampa, né in Italia né all'estero. Nel fondo storico dell'archivio del Museo di Santa Giulia è stato individuato un faldone entro cui il ricercatore aveva raccolto del materiale e aveva stilato il progetto di una mostra, proposta alla direzione del museo, che avrebbe dovuto coinvolgere il *Mausoleo Martinengo* e il casato Martinengo di Padernello, ma pure gli altri rami della famiglia; il progetto, illustrato da una lista documenti, opere, fotografie, cimeli da esporre non fu mai realizzato<sup>214</sup>.

La vicenda critica del *Mausoleo Martinengo*, come si è visto, è inscindibilmente connessa a quella dello scultore Maffeo Olivieri, al quale finirono per essere riferiti molti dei monumenti bresciani rinascimentali più pregevoli, proprio sulla base del confronto con il mausoleo. Occupandosi del *Mausoleo Martinengo* significa quindi confrontarsi con tutta la scultura bresciana del tempo. Andrà poi valutato il 'disorientamento' prodotto negli studi dalla pubblicazione dei documenti di allogazione a Bernardino Dalle Croci, resi noti da Boselli nel 1977, che parve far crollare molte, se non tutte, le certezze sul mausoleo (e di conseguenza sugli altri monumenti bresciani che erano stati assegnati all'Olivieri proprio perché avvicinati al sepolcro dei Martinengo). Nella bibliografia degli ultimi quarant'anni, tuttavia, è evidente in molti casi il tentativo di reintrodurre nella discussione il nome dell'Olivieri, quasi che il valore artistico riconosciuto al mausoleo necessitasse di un nome altisonante, per cui non si intravedevano alternative possibili nella esigua rosa di candidati, ovvero nel piccolo gruppo di scultori di bronzo a Brescia.

---

<sup>214</sup> L'ultima comunicazione scritta con cui Mark Wilchusky si congedava con la direttrice dei musei, Elena Lucchesi Ragni, è datata 15 luglio 1993; la lettera è conservata con la lista delle opere dei Martinengo che si volevano portare in mostra. Tra questa, a dimostrazione che l'intento era uno studio completo del casato, vi erano elencati i ritratti dei Martinengo con i vari rami di Padernello, della Pallata e da Barco. Vi erano poi le armature, le planimetrie di dimore e castelli, la mappa di Padernello, croci, medaglie e foto di edifici del casato.

Venendo agli studi più recenti, si nota un sensibile aumento di interesse per l'opera che tuttavia non è ancora sfociato in posizioni certe e condivise unanimemente dalla critica. Il ruolo di bronzista di Bernardino Delle Croci non ha trovato finora alcuna conferma, né nelle opere né nei documenti, mentre l'attribuzione al Cairano della parte lapidea, strenuamente difesa da Zani in molte occasioni, ha innescato una polemica ancora aperta. Tanta incertezza discende in parte dalla stessa complessità materica e stilistica dell'opera. Un campo aperto a ulteriori indagini è certamente quello della cultura di riferimento del progetto, che a seconda del punto di vista (architettonico-tipologico, stilistico, iconografico...) è persa ad alcuni prettamente veneta, ad altri lombardo-milanese. Tali aspetti saranno ripresi e discussi nei capitoli terzo e sesto.

Dal vaglio della bibliografia è emersa poi la quasi totale assenza di approfondimenti sul mausoleo di ordine materico e fisico. Non vi è, ad esempio, la documentazione di restauri o interventi di manutenzione. Sono pure assenti i resoconti riferiti alle modalità di smontaggio e ricostruzione (in occasione della traslazione al Museo ma anche in altre circostanze) e mancano i dati sull'utilizzo dei materiali di spoglio e un'analisi materica delle fusioni di bronzo. Si ritiene che tale carenza abbia contribuito a limitare gli studi sul versante della tecnica artistica<sup>215</sup>.

Un altro ostacolo che ha certo contribuito a limitare la conoscenza di un'opera tanto complessa e articolata va indicato nella scarsa documentazione fotografica edita; si è notato che spesso le immagini che compaiono nelle varie pubblicazioni sono le stesse che furono proposte da Morassi negli anni Trenta del Novecento. Una campagna fotografica dettagliata ed esaustiva avrebbe, forse, contribuito ad alimentare un maggiore interesse da parte degli studiosi e permesso di proporre confronti stilistici più stringenti per i vari elementi strutturali e figurativi che compongono il mausoleo. Il dato si può cogliere indirettamente anche a un semplice vaglio della fortuna critica dell'opera: si è notato infatti come le opere più spesso e meglio riprodotte, si pensi ai medaglioni in bronzo, abbiano destato un maggiore interesse nei ricercatori rispetto a quelle porzioni, quali i

---

<sup>215</sup> Ci si riferisce ad esempio, ma saranno temi presi in esame nei seguenti capitoli, a uno smontaggio e rimontaggio mai documentato, alla presenza di marmo di spoglio, forse proveniente da rovine romane, alla probabile errata giustapposizione di due pezzi di bronzo nel fregio. Si precisa che sono assenti indagini diagnostiche e non sono mai stati condotti studi di ordine materico strutturale.

fregi coi trionfi, che difficilmente visibili per la posizione e mal documentati da campagna fotografiche, sono passati quasi inosservati.

## ***1.2 Il Mausoleo Martinengo: una fortuna per immagini***

Il *Mausoleo Martinengo* fu oggetto di ripetute riproduzioni fotografiche specie dopo l'apertura del Museo dell'età Cristiana nel 1882. Fu riprodotto, in molti casi, in articoli di giornali anche del secolo successivo ogni qual volta si trattava della situazione museale cittadina. Da una prima analisi, tuttavia, sembra che gli scatti che di volta in volta furono pubblicati nel corso dei decenni fossero sempre gli stessi: un ristretto gruppo di fotografie tra cui spicca lo scatto Alinari e varie immagini ancora oggi conservate in originale (diapositiva o negativo<sup>216</sup>) nel fondo fotografico del museo. Dalla raccolta e dallo studio delle riproduzioni ci si aspetta di trarre, oltre che la misura della fama riconosciuta all'opera, anche qualche dato di ordine materico, di conservazione e strutturale, utile alla ricostruzione delle vicissitudini del mausoleo. Il presente paragrafo ha insomma un duplice scopo: di registrazione di una fortuna critica per immagini, e di documentazione storica. Si procede quindi alla presentazione delle immagini – dipinti, disegni, incisioni, schizzi, fotografie, cartoline – in ordine cronologico, sottoponendole a una fitta rete di confronti, così da poter individuare differenze tra una riproduzione e l'altra. Quando possibile le riproduzioni sono poste a raffronto con i resoconti storici, come guide cittadine e descrizioni di visitatori. Si è pensato di dividere le riproduzioni grafiche (disegni, dipinti, acquarelli, stampe) dalle fotografie con un'ulteriore ripartizione tra le immagini realizzate quando il mausoleo era nella Chiesa di San Cristo e quelle prodotte *post* 1882, data del trasferimento al museo.

---

<sup>216</sup> Si precisa che durante il presente studio si è avuto occasione di 'scoprire' del materiale fotografico, mai catalogato, conservato (in vari faldoni e in vari fondi) al Museo di Santa Giulia di Brescia. Le fotografie, i disegni, le diapositive e i negativi sono stati quindi digitalizzati da chi scrive e consegnati al fondo fotografico del museo così da preservare i preziosi documenti dall'usura del tempo.

### 1.2.1 Le riproduzioni grafiche ante 1882

La riproduzione (Fig. 64) più antica che documenta il *Mausoleo Martinengo* si trova nel manoscritto, ora custodito alla Biblioteca Queriniana, intitolato *Trophaea Martia*, vergato tra il 1668 e il 1689<sup>217</sup>. Il mausoleo è ritratto, con tecnica ad acquarello, frontalmente nella sua interezza. Vi è qualche problema di proporzione. L'autore fece i conti con la dimensione della pagina organizzando lo spazio mediante la suddivisione del foglio in riquadri. Dovette però sacrificare le statue dei santi alla sommità del sarcofago, ridotte a proporzioni minime, e stringere tutta la struttura con la conseguenza che le formelle quadrate con le scene della *Passione di Cristo* appaiono trasformate in rettangoli verticali. L'artista eliminò inoltre il basamento per gli stessi motivi che lo portarono ad accorciare i due santi in alto. L'opera è ritratta perfettamente frontale così da non mettere a vista le porzioni laterali e inferiore del sarcofago; nascosti sono pure tutti i tondi dei plinti delle colonne fatta eccezione per i soli quattro frontali. Dall'acquarello, commissionato dai Martinengo e quindi piuttosto attendibile, è possibile proporre qualche considerazione riferita allo stato dell'opera documentata alla seconda metà del Seicento. Siamo a più di un secolo e mezzo dall'erezione del mausoleo e l'immagine mostra che alla sommità non vi è alcuna cimasa. Si ricorda che nel contratto di allogazione del 1503 era indicato che il sarcofago avrebbe avuto un'immagine raffigurante la *Pietà* alla sommità, una scultura che piuttosto di recente Vito Zani ha pensato di riconoscere in un pezzo del Castello Sforzesco di Milano o, in subordine, in uno dei Musei bresciani<sup>218</sup>. Il dato oggettivo dell'acquarello sembra smentire l'ipotesi che tale coronamento fosse stato effettivamente realizzato. Come già detto, anche la presenza di un affresco con l'*Imago pietatis*, dipinto sul muro della chiesa di San Cristo, sopra l'altezza occupata in origine dal sarcofago, potrebbe essere, secondo chi scrive, una prova della mancanza del gruppo scultoreo. Tuttavia è doveroso precisare che il disegno documenta la situazione del mausoleo nella seconda metà del Seicento, e non si può escludere che manomissioni fossero avvenute precedentemente (ad esempio in occasione della realizzazione degli affreschi della chiesa,

---

<sup>217</sup> Si tratta di più volumi, ora conservati nella Biblioteca Queriniana, ma provenienti dal Legato Martinengo; DAMADENO 1686-1689, vol. 2, f. 470.

<sup>218</sup> Per la versione dello Zani si rinvia al paragrafo della fortuna critica e al capitolo secondo.

databili agli anni Sessanta del Cinquecento, a opera del pittore Fra' Benedetto da Marone, dell'ordine dei Gesuati<sup>219</sup>).

L'acquarello, pur non scendendo nei dettagli più minuti, fornisce alcune utilissime informazioni. Innanzitutto: dei tre pannelli della fronte del sarcofago solo due risultano occupati da rilievi bronzei, come oggi, con la *Flagellazione di Cristo* sulla sinistra e l'*Andata al Calvario* sulla destra. Quello centrale, oggi occupato da una *Deposizione dalla croce* in legno, è lasciato vuoto dall'autore. La *Deposizione* lignea è solitamente datata alla fine de XVI secolo, e questo pone evidentemente un problema: o l'anomimo disegnatore ha omesso la *Deposizione dalla croce* proprio perché la sapeva non originale (ma questo implicherebbe nell'autore una coscienza storica che pare alquanto improbabile), oppure il pannello di legno fu posto in opera dopo l'esecuzione del disegno, e si dovrebbe quindi datare non prima della fine del Seicento (cosa che lo stile del goffo rilievo parrebbe smentire). Ragionando con i dati a disposizione si propone in questa sede una soluzione di compromesso: è possibile cioè che alla data dell'acquarello il pannello centrale fosse effettivamente vuoto, ma che la *Deposizione* lignea fosse già montata sull'opera, nel pannello posto sul fianco destro, verso il presbiterio, non documentabile dalla visione frontale (oggi vuoto). Tale ricostruzione può trovare un solido supporto nella successione cronologica degli episodi della Passione, essendo logico che il brano della deposizione della croce si svolga dopo la salita al Calvario. In tal modo risulterebbe pertinente anche la collocazione dell'*Orazione nell'orto* posta sul fianco sinistro del sarcofago, verso il fondo della chiesa, e prima della flagellazione; anche la formella dell'*Orazione nell'orto*, pur essendo oggi conservata, non era ritratta nel disegno seicentesco. Accettando la ricostruzione qui proposta si dovrebbe rivedere la teoria secondo cui la *Deposizione dalla croce* in legno ne rimpiazzò una originale in bronzo, andata perduta; ci pare più probabile che la *Deposizione*, così come l'altra formella mancante (con ogni probabilità una *Crocifissione*) non siano state mai realizzate, immaginando un'interruzione dei lavori, verso il 1518, ad opera non ancora conclusa. Evidentemente una brusca interruzione del cantiere spiegherebbe anche l'assenza della cimasa con la *Pietà* prevista dal contratto. Lo stesso protrarsi della

---

<sup>219</sup> L'attività del pittore e tutte le questioni inerenti la Chiesa di San Cristo sono espone nel capitolo secondo.

controversia tra il Dalle Croci e Antonio Martinengo potrebbe lasciar intendere che a una consegna definitiva dei lavori non si sia mai arrivati.

Più complesso è valutare la situazione del fregio bronzeo coi trionfi, di cui oggi mancano varie porzioni, pari circa alla metà della lunghezza totale. La rappresentazione dell'acquarello è estremamente schematica ma apparentemente completa. Difficile dire se l'autore abbia voluto colmare le lacune del fregio con alcuni schizzi che riproducessero genericamente l'andamento della processione da sinistra verso destra, o se effettivamente vedesse il rilievo nella sua interezza. Un dato certo in tal senso viene solo dalle successive immagini ottocentesche, il dipinto di Tagliaferri (Fig. 67) e la fotografia (Fig. 76) edita a Parigi nel 1895<sup>220</sup>, dove lo stato del fregio corrisponde sostanzialmente a quello attuale. Quanto ai tre tondi sulla parete di fondo, benché anche qui il dettaglio vada lasciando il posto all'idea generale del soggetto ritratto, non c'è dubbio che la situazione 'fotografata' dall'acquarello corrisponda all'attuale, con due soli rilievi marmorei ai lati e la mancanza del tondo centrale. Il dato porta a ipotizzare anche in questo caso che non ci si trovi di fronte a una lacuna dovuta a una manomissione, ma a una mancanza fin dalle origini. Assai più incerta, infine, la situazione dei tondi bronzei nei plinti che, stando all'immagine nel *Trophaea* (che mostra solo le quattro facce frontali dei dadi che sostengono le colonne), sembrano tutti assenti, laddove oggi appaiono tutti e quattro occupati. È veramente difficile spiegare questo dato. Si potrebbe pensare che il pittore non si sia curato di descrivere questi elementi minori, tuttavia il fatto che all'interno delle cornici circolari non vi sia alcun segno sembrerebbe proprio indicare la totale assenza dei bronzi. Fornire una spiegazione che giustifichi l'assenza dei medaglioni in bronzo è piuttosto rischioso. Come pura ipotesi si può suggerire che nel Seicento le facce più esposte dei plinti fossero effettivamente prive dei rilievi, e che quelli che vediamo oggi vi siano stati collocati successivamente, spostandoli dalle facce laterali, dove in effetti oggi manca una gran parte dei rilievi previsti (un'operazione di trasferimento non facile da datare, ma ragionevolmente coeva a quella che interessò la *Deposizione dalla croce* in legno).

---

<sup>220</sup> Si rinvia alla fortuna critica e alla pubblicazione di MÜNTZ 1895.

Si deve attendere più di un secolo per avere una seconda rappresentazione del mausoleo; un rilievo disegnato su carta, a penna con tratti di tempera, di dimensioni 91 per 72 cm. Il disegno originale di Vincenzo Berenzi (Fig. 65), conservato in collezione privata, è stato reso noto dall'architetto Valentino Volta in una pubblicazione a stampa<sup>221</sup> in cui però non lo si sfrutta a fini storici. Questa riproduzione è assai importante: purtroppo l'originale non è rintracciabile ed è possibile ragionare sulla scorta di una pessima fotografia da cui non è pensabile di comprendere appieno tutti i dettagli.

Nella specchiatura inferiore centrale, posta nel fondo della parete tra le paraste, vi è un cartiglio al posto del marmo dove con difficoltà, e qualche dubbio, si legge:

...nzo Berenzi Ach.  
.... te Mausoleo nella  
...Corpus Cristi dell [?]  
... in Brescia del conte di  
....ngo        1794  
.....

La ricostruzione della scritta, seppur lacunosa, consente tuttavia di cogliere i dati fondamentali come la data di esecuzione e l'autore. Nel tondo della specchiatura centrale, dove ora c'è il legno, l'autore ha riportato un'altra iscrizione:

Mausoleo  
del Con<sup>te</sup> Silvio Martinengo  
B [?]

L'ultima lettera è il frutto di un'interpretazione, pare un monogramma, forse una B stilizzata<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> VOLTA 1984.

<sup>222</sup> Ringrazio l'architetto Valentino Volta che ha discusso con me del disegno del Berenzi e che ha concesso per questa tesi la riproduzione del disegno a penna rossa di Gandaglia per cui si veda qui oltre (Fig. 71).

Il rilievo offre spunti di riflessione e fa sorgere alcuni interrogativi. La visione è sempre frontale, come nel caso dell'acquarello seicentesco, per cui alcune parti, quelle laterali, non sono riprodotte. L'elemento più sorprendente è che al centro del sarcofago non troviamo la *Deposizione dalla croce*, bensì l'*Orazione nell'orto*, ovvero il bronzo che oggi si trova sulla fiancata sinistra del mausoleo. La *Flagellazione di Cristo* e l'*Andata al Calvario* sono nella medesima posizione dello stato attuale: la loro riproduzione è piuttosto fedele, eccezion fatta per delle licenze, specie nello sfondo, della *Andata al Calvario*.

Corrispondenti alla situazione attuale, comprese le lacune, sono i fregi con il *Trionfo della Fortezza*, sulla sinistra, e il *Trionfo della Giustizia* più un altro pezzo di un *Trionfo*, sulla destra: le figure umane e animali seppur con qualche libertà nei dettagli sono comprensibili. Il grado di precisione riscontrato consente di credere che anche la posizione dei riquadri della fronte del sarcofago coincida all'effettiva disposizione registrata a fine Settecento, e che dunque per qualche ragione l'*Orazione nell'orto* fosse stata spostata inopinatamente al centro della fronte. Corrispondente è pure la posizione della serie dei quattro tondi in bronzo inseriti nelle rispettive fronti dei plinti.

Il nome scritto sul medaglione è lo stesso riportato nella nota descrittiva del monumento edita nel 1760 da Giovanni Battista Carboni, il quale indicava che "l'antica scultura" che si poteva ammirare in chiesa era appunto il "Deposito del Conte Silvio Martinengo"<sup>223</sup>. Carboni è peraltro l'unica voce al di fuori del coro di guide e cronisti bresciani a indicare il nome del Conte Silvio, cosa che è sempre stata interpretata come un errore, o un riferimento a un'altra tomba sempre nella medesima chiesa. Incrociando, invece, le parole del Carboni con l'iscrizione nel tondo visto nel disegno di Vincenzo Berenzi, di 34 anni successivo, si profilano due possibilità. O la tomba era stata a un certo punto effettivamente reimpiegata per un membro della famiglia di nome Silvio, e la cosa era stata indicata tramite una piccola lapide inserita nella cornice circolare sul fondo (né il fatto dovrebbe sorprendere troppo, considerato che il mausoleo è, secondo chi scrive, da intendersi come il monumento del casato), oppure semplicemente Carboni è la fonte di Berenzi, che indica quel dato sbagliato nel tondo centrale semplicemente perché era libero da figurazioni. Accettando la prima ipotesi, si potrebbe spiegare il fatto che gli altri

---

<sup>223</sup> CARBONI 1760, p. 135.

cronisti continuarono in seguito a parlare di Marcantonio Martinengo come giacente nel sepolcro immaginando che la targa circolare in memoria del conte Silvio sia stata rimossa di lì a poco, ovvero durante le soppressioni dei conventi che ebbero inizio nel 1797<sup>224</sup>. Di fatto, nelle successive immagini del mausoleo la dedicatoria al Conte Silvio non è più presente<sup>225</sup>.

Un'ultima osservazione rispetto al disegno di Berenzi viene dalla firma dell'autore nel cartiglio. Apponendo il proprio marchio nella porzione inferiore della specchiatura centrale, Berenzi suggeriva che quella fosse l'unica superficie libera e ben visibile su cui riportare l'iscrizione. Se da un lato l'osservazione può essere banale, si consideri che la critica precedente non ha mai segnalato questa situazione. Il mausoleo è interamente decorato, anche sotto il sarcofago e quindi nelle parti non a vista. Il rettangolo ai piedi della specchiatura centrale sembrerebbe invece predisposto per accogliere un'iscrizione. In questa posizione non vi sono i segni, come invece nei plinti<sup>226</sup>, del posizionamento di pannelli in bronzo, tanto che la sobria cornice sembra rinviare ai cartigli all'antica. Semmai vi fosse stata in origine una lapide dedicatoria del mausoleo questo è il punto che avrebbe potuto accoglierla. Si presume che il Berenzi nel proprio disegno non abbia occultato una precedente iscrizione per far spazio alla firma: la conferma viene dalla considerazione che nessuno dei cronisti precedenti e successivi al 1794 faccia menzione di cartigli sul mausoleo.

---

<sup>224</sup> A questa data e durante questi avvenimenti si potrebbe far risalire la perdita del tondo ligneo del conte Silvio.

<sup>225</sup> Un conte Silvio Martinengo è ricordato per un episodio che si potrebbe definire commemorativo di un avo: mons. Paolo Guerrini scriveva infatti che nel 1764 il conte Gerolamo Silvio faceva porre un'iscrizione latina sotto la statua in marmo, all'interno del palazzo in via Dante, di Antonio Martinengo per ricordare l'antenato. A una veloce analisi, Girolamo Silvio Martinengo è emerso come una personalità assai in vista tra Brescia e Venezia: fu senatore veneto e governatore per la Repubblica di Venezia del Polesine, fu inoltre Podestà di Crema. Fece dono alla città di Brescia di mille zecchini d'oro per la ricostruzione e la decorazione del Salone della Loggia; la cittadinanza lo ringraziò facendo porre una lapide in memoria il 29 agosto 1764 (da GUERRINI 1924a, p. 82). Alla sua morte, avvenuta il 22 luglio 1765 a Venezia, fu sepolto nella città lagunare, ma anche a Brescia fu organizzata una cerimonia solenne, con tanto di discorso composto e pubblicato da Antonio Brognoli, con dedica a Francesco, il figlio del defunto (l'*Orazione* del Brognoli si conserva in tre esemplari nella Biblioteca Queriniana di Brescia: cfr. BROGNOLI 1765, p. XXII, nota 2).

<sup>226</sup> Per la questione degli incassi, quali probabili punti di aggancio del bronzo, ancora visibili nei plinti si rinvia al capitolo secondo.

All'interno del volume di Nicolò Bettoni sulle tombe e i monumenti illustri d'Italia, dato alle stampe nel 1822 a Milano per Majocchi<sup>227</sup>, è pubblicata una incisione del *Mausoleo Martinengo*. La tavola XXXIII reca agli angoli inferiori le indicazioni "Per N. Bettoni" e "Bramati inc."<sup>228</sup> (Fig. 66), mentre al centro è riportata la scala metrica per fornire le dimensioni del monumento rappresentato. Nel basamento della tomba è stata aggiunta la scritta "Mausoleo Martinengo". La riproduzione è perfettamente in scala e vista frontalmente per cui, come nelle precedenti immagini, non è possibile vedere i fianchi e le porzioni poste dietro alle colonne. I santi sul sarcofago corrispondono nelle pose, ma non nei dettagli dei panneggi; a *San Paolo* viene posta, quasi a compensare una mancanza, la spada in mano, mentre nella statua il santo regge un lembo del manto. Sostanzialmente fedele è invece la riproduzione degli elementi decorativi che compongono le cornici in marmo bianco che inquadrano i tre episodi della *Passione*. Al centro del sarcofago compare, per la prima volta in una immagine, la *Deposizione dalla croce*. Il fregio presenta invece alcune difformità. Vi è corrispondenza tra la posizione del *Trionfo della Fortezza*<sup>229</sup>, sulla sinistra, e il *Trionfo della Giustizia*<sup>230</sup>, sulla destra: in entrambi i cortei sono omesse le rispettive personificazioni delle Virtù. Bramati disegna due porzioni di sfondo neutro in corrispondenza delle lacune del fregio. Si ritiene particolarmente interessante l'assenza di una porzione di bronzo che allo stato attuale è invece inserito all'estremità destra (Fig. 49), ossia proprio a ridosso dello spigolo. È il frammento con la figura femminile che, con il braccio alzato mentre trascina un bambino, è seguita da due ignudi appiedati, tre cavalli e due cavalieri. Considerata la precisione riscontrata nell'incisione, la mancanza di una parte del fregio obbliga a ipotizzare che tale pezzo non fosse in essere negli anni precedenti al 1822 il che porta a pensare che si trovasse in una fascia laterale. Prima dell'osservazione della discrepanza tra quanto riprodotto da Bramati e lo stato attuale del mausoleo, si era

<sup>227</sup> BETTONI 1822. L'incisione era menzionata da Gaetano Panazza nel suo catalogo delle vedute di Brescia nella prima metà dell'800: "Monumento Martinengo Marcantonio, nella chiesa dei Riformati di Brescia, Bramati inc., h. mm. 280 x 190", PANAZZA 1948-1949, p. 45.

<sup>228</sup> L'incisione, solo citata da Francesco Rossi, era definita "non troppo precisa" (ROSSI 1977, p. 128, nota 55).

<sup>229</sup> Sono mancanti i dettagli dell'uomo con la colonna sulle spalle; vi è un uomo che porta un bastone. È assente anche un altro personaggio che nel bronzo si colloca tra l'uomo con la colonna e la Fortezza. Anche nella prima porzione del corteo manca il terzo uomo.

<sup>230</sup> Nel corteo della Giustizia vi è un soldato a cavallo, appena accennato, al posto della Virtù e alcune pose dei personaggi non sono precise, in particolare il cavaliere apri corteo che rivolge lo sguardo verso sinistra anziché verso l'ordine di marcia.

d'altra parte già avuto modo di notare che il pezzo in questione si presenti oggi (Fig. 50) in una posizione sospetta, non combaciando affatto con la scena sulla sinistra a cui è unito<sup>231</sup>. Non è escluso che Bramati abbia notato quell'incongruenza nella giustapposizione dei due pezzi di fregio e abbia deliberatamente scelto di omettere la parte più piccola e incompleta, oppure se ci abbia tramandato una riproduzione fedele della situazione in essere<sup>232</sup>.

Una situazione simile si verifica anche per i medaglioni in bronzo posti alle basi delle colonne. L'autore, come per i fregi, tende a eliminare i dettagli dei volti rendendoli indefiniti e privi di lineamenti, lo stesso accade per gli arti dei personaggi che sono resi in modo sommario senza rispettare i gesti conferendo alle sagome umane una posa generica: il risultato limita la corretta identificazione dei soggetti e, di conseguenza, la verifica della corrispondenza con i tondi ancora presenti in museo. Il tondo del primo plinto sulla sinistra riprodotto nell'incisione non è chiaro se corrisponda con il *Memento mori*, vi sono infatti alcune differenze. Al contrario, il tondo riportato nel plinto all'estrema destra<sup>233</sup> è certamente coincidente con la *Scena di adlocutio* (Fig. 24) posta nello stesso punto nel mausoleo. Più problematici sono i tondi centrali nei quali Bramati disegna due sagome umane, tra loro accostate, senza alcun dettaglio fisionomico: i due tondi sono assai simili e l'identificazione che si propone è incerta. Tuttavia è possibile che il secondo tondo da sinistra sia la copia di *Arianna a Nasso* (Fig. 22), e il terzo tondo da sinistra sia il disegno del tondo degli *Imperatori Faustina e Antonino Pio* (Fig. 23); i due medaglioni dell'incisione corrispondono quindi per soggetto e posizione ai medaglioni in bronzo ancora collocati sul mausoleo. I due tondi in marmo posti nelle specchiature tra le paraste corrispondono per posizione e per contenuto; quello centrale, invece, è privo dell'iscrizione vista nel disegno di Berenzi, e viene campito con piccoli tratti probabilmente per imitare la

---

<sup>231</sup> I dubbi sorgono, secondo chi scrive, in particolare dalla difformità del corpo dell'ultimo cavallo dal corpo mozzato (Fig. 50) che non trova seguito nel *Trionfo della Giustizia* a cui è accostato.

<sup>232</sup> Anche il pannello ligneo della *Deposizione dalla croce* ha subito uno spostamento rispetto alle precedenti testimonianze grafiche.

<sup>233</sup> Il disegno è assai riduttivo. La corretta identificazione è possibile per il personaggio (sembra nudo) posto sulla destra con una mano alzata. L'uomo lo si fa coincidere con il romano togato avente il calice alzato verso i soldati inserito nel tondo del mausoleo. Ai tre soldati stanti di fronte al personaggio togato presenti nel bronzo, corrispondono, nella versione grafica, tre uomini di cui uno seduto con le ginocchia flesse, mentre degli altri si notano solo i contorni.

superficie del legno. Lo spazio libero, che presumiamo recasse in origine l'iscrizione, posto al di sotto è privo di segni, forse per indicare la pietra liscia.

Del 1827 circa è un'acquatinta con colorazione seppia conservata in collezione privata<sup>234</sup> e mai pubblicata, benché segnalata a stampa<sup>235</sup>. L'opera è firmata "Gius Gandaglia dis e inc". Nel lato inferiore è indicato: "Monumento Martinengo nella Chiesa de' Gesuati in Brescia. al Nob. Conte Gio. Martinengo Chizzola de Villagana"<sup>236</sup>. Giuseppe Gandaglia fu un ingegnere bresciano dotato fin da piccolo di una spiccata dote per il disegno e l'ornato, nonché membro dell'Ateneo cittadino<sup>237</sup>. Dell'incisione è fatta menzione, con la data 1827, in un breve passaggio del presidente dell'Ateneo di Brescia, Gabriele Rosa, nel discorso dell'Adunanza solenne dei soci del 13 agosto 1882, in occasione dell'approdo del mausoleo al Museo<sup>238</sup>. Rosa fu in effetti uno dei più convinti sostenitori dell'importanza della presenza del *Mausoleo Martinengo* nel Museo dell'età Cristiana. L'esemplare dell'incisione che si riproduce nel presente studio appartiene alla collezione di Valentino Volta (Fig. 71), che ne ha gentilmente messo a disposizione una riproduzione. Essa corrisponde *in toto* alla situazione presentata dalla stampa pubblicata nel 1822, ma risulta complessivamente più accurata e fedele, come si rileva in particolare nel basamento, che l'incisione pubblicata dal Bettoni fraintende palesemente.

Veniamo così ai tempi dell'Unità d'Italia, quando lavori sostanziali di restauro e di ammodernamento nella Chiesa di San Cristo, condotti secondo il gusto corrente dell'epoca, furono affidati all'architetto Antonio Tagliaferri<sup>239</sup>. Il Tagliaferri realizzò nella circostanza anche vari schizzi della chiesa, nonché un dipinto e un disegno dettagliati della

---

<sup>234</sup> Da quanto è stato possibile documentare l'acquatinta, fino a circa vent'anni fa, era nella collezione di Gian Maria Seccamani Mazzoli di Brescia.

<sup>235</sup> SINISTRI 1977, p. 142, n. 306. L'immagine non è pubblicata nemmeno nella seconda edizione (SINISTRI 1982, p. 134). Fa parte di un ciclo di dodici acquetinte di soggetto bresciano, che sappiamo pubblicate tra il 1825 e il 1830.

<sup>236</sup> Le dimensioni sono 33 x 24 cm.

<sup>237</sup> Qualche riga sull'attività di Gandaglia è indicata nel breve ricordo tenutosi all'Ateneo cittadino nei giorni successivi alla scomparsa; *Adunanza del 20 gennaio* 1878, p. 15.

<sup>238</sup> ROSA 1882a, p. 190. Rosa ricorda ai convenuti che l'istituzione da lui presieduta "poté compiacersi nell'incisione del Gandaglia".

<sup>239</sup> Antonio Tagliaferri era anche un valido pittore formatosi all'Accademia di Brera; CAMISANI 2012. Per i dettagli degli interventi sull'edificio di San Cristo si rinvia al paragrafo inerente la chiesa.

navata dell'edificio, comprendenti anche il mausoleo. Queste ultime due opere facevano parte della collezione di Paola e Filippo Tagliaferri di Brescia. Quanto agli schizzi su taccuini, essi sono oggi conservati, per la maggior parte inediti, nel fondo Tagliaferri della Fondazione Ugo da Como a Lonato<sup>240</sup>.

Piuttosto nota, anche perché è considerata una delle meglio riuscite dell'architetto, è la tela dal titolo *Il Mausoleo Martinengo nella Chiesa di Santo Cristo in Brescia* (Fig. 68), databile *ante* 1864 se, come pare, in quell'anno fu esposta all'Ateneo di Brescia<sup>241</sup>.

Il disegno (Fig. 67) va probabilmente considerato uno studio preliminare per il dipinto ad olio: il punto di vista delle due opere è il medesimo, anche se nel foglio vi è una visione più ampia dell'edificio che comprende anche il presbiterio e la volta della navata<sup>242</sup>. Il quadro è arricchito da qualche aggiunta un poco da romanzo storico con un frate seduto, quasi addormentato vicino alla tomba, e un gruppo di bizzarri personaggi in vesti seicentesche al centro della navata che sembra stiano discutendo del mausoleo.

Il materiale fornitoci dall'architetto, rispetto alle precedenti riproduzioni che ritraevano il mausoleo solo frontalmente impedendo la vista dei fianchi, consente di vedere il lato rivolto verso l'ingresso e, seppur scorciata, la fronte principale. Tagliaferri dipinge il monumento con precisione il che rende possibile confermare che i vari elementi visibili (due statue, quattro pannelli della Passione<sup>243</sup>, le porzioni del fregio) erano presenti e disposti nell'attuale posizione alla data di esecuzione del dipinto. Seppur visti in

---

<sup>240</sup> Nel Fondo Tagliaferri delle Fondazione Ugo da Como di Lonato si sono visionati vari album, tra i disegni si segnalano, perché inerenti la Chiesa di San Cristo, i seguenti:

*Bozzetto per la cancellata*, matita su cartoncino, cm 37 x 23, Iscrizioni varie, in basso "Scala 1 a 100".

*Facciata della chiesa di San Cristo*, matita e acquerello su cartoncino, cm 19 x 24,4.

*Facciata della chiesa di San Cristo*, olio su tela, cm 56 x 68,5. Iscrizione: firmato in basso a sn "A. Tagliaferri".

<sup>241</sup> L'opera è stata esposta anche con il titolo *Interno della Chiesa di S. Cristo*, in scheda n. 6, in *Dalla Donazione* 2012, pp. 116-117. Olio su tela cm 100 x 75. La scheda, non firmata, riporta che il dipinto fu esposto anche al Palazzo di Brera, a Milano, nel 1863. Gaetano Panazza riteneva il dipinto del 1860 (PANAZZA 1948-1949, p. 134). La tela e il disegno (si veda di seguito) sono pubblicati anche in *Il Volto storico* 1981, pp. 230, 233, schede nn. G XLIX 8A e B, con il titolo *Interno della chiesa di S. Cristo* e si dice che il disegno è preparatorio al dipinto e che entrambe le opere sono di proprietà privata.

<sup>242</sup> Vi è una differenza nella posizione del mausoleo che si ritiene non un errore, ma una scelta per inserire nel dipinto più elementi. Il mausoleo nel disegno è posto nella campata corretta, mentre nel dipinto viene posto più verso il presbiterio così da mostrare in un'unica tela il mausoleo, il pulpito e parte dell'altare maggiore.

Il mausoleo è inserito perfettamente nella scatola prospettica tracciata dall'architetto, ma è privo delle decorazioni figurative all'interno dei pannelli quadrati del sarcofago, dei fregi e dei tondi in marmo. I tondi dei plinti delle colonne non sono invece segnati.

<sup>243</sup> Sul fianco sinistro è posizionato il pannello bronzeo dell'*Orazione nell'orto*, mentre le altre scene, a seguire da sinistra verso destra sono, la *Flagellazione di Cristo*, la *Deposizione dalla croce*, l'*Andata al Calvario*.

lontananza e ridotti di dimensione si ritiene che i fregi siano posizionati in modo corretto e corrispondenti alla situazione attuale<sup>244</sup>. In particolare nel dipinto è documentato il fregio del *Trionfo della Fede*, posto sul fianco sinistro. È visibile il tondo in marmo con la *Scena di sacrificio*, un poco meno il tondo in legno della specchiatura centrale. Coperto dalle colonne è il tondo sulla destra. Il punto di vista del Tagliaferri svela anche le facce con i medaglioni di due plinti: quella della prima fila (rivolta verso sinistra, ossia il fondo della chiesa) e quella della prima parasta (entrambe ancora dotate del medaglione in bronzo). L'autore con un colpo di luce tende a sfuocare il disegno per cui le sagome abbozzate nei tondi sono appena accennate e priva di dettagli. Si percepiscono alcune teste di profilo all'antica specie nei due medaglioni in primo piano. Tuttavia Tagliaferri rappresenta nove medaglioni di bronzo, senza contare gli altri che non sono a vista, quando, invece, gli attuali tondi sono solo otto. Se ci si attendesse ai numeri visti nel dipinto la conclusione sarebbe che negli anni precedenti al trasferimento al Museo Cristiano vi era almeno un tondo in più. Si ricorda che nelle precedenti immagini, di cui si è a conoscenza, la visione esclusivamente frontale restituiva la situazione dei quattro tondi delle fronti principali delle rispettive colonne. Forse l'architetto si concesse una licenza nel riempire tutti i plinti posti a vista. Il dipinto mostra anche una lunga lapide nel pavimento, ove pare vi siano bassorilievi e iscrizioni, probabilmente una sepoltura dei Martinengo se non la tomba collettiva che potrebbe avere un nesso con il mausoleo proprio in considerazione della vicinanza tra i due. La lapide non è riportata nel disegno dello stesso autore.

Attorno all'anno 1881 venivano realizzati da Antonio Salvetti dei disegni dal vivo dell'opera e pubblicati sulla rivista "Ricordi di architettura"<sup>245</sup>; sono le ultime riproduzioni

---

<sup>244</sup> Il *Trionfo della Fede* è confermato dalla figura femminile che apre il corteo a ridosso dello spigolo del sarcofago e dal leone posto al centro. Altri dettagli vanno confermando anche gli altri due trionfi. Tagliaferri sembra anche indicare con una sottile linea d'ombra lo stacco tra il trionfo più a destra e l'ultimo pezzo di bronzo riportante quel frammento di trionfo si ritiene non perfettamente combaciante per problemi di ordine iconografico e materico; per la questione si veda il capitolo 3.

<sup>245</sup> Si veda la catalogazione dei disegni della rivista mensile fornita da BINI 1990, pp. 134-135. Nel fascicolo X, tav. II della stessa rivista, *Ricordi di architettura*, era pubblicato un disegno con il n. 276 dal titolo *Monumenti sepolcrali*, autori A. Tagliaferri e A. Melani; disegnatore: R. Mazzoni. Altri disegni riproducono la Chiesa di San Cristo e sono sempre di Antonio Salvetti: *Porta della Chiesa di S. Cristo a Brescia (sec. XIV). Prospetto*, in *Ricordi di Architettura*, Fasc. VII, tav. II; e *Veduta prospettica della chiesa di S. Cristo (Brescia). Porta di un antico palazzo (oggi Collegio Morigi) Piacenza*, in *Ricordi di Architettura* 1881, anno IV, Fasc. VII, tav. III. La litografia del 1882 di analogo soggetto e autore (?) è riportata in *Il Volto storico* 1981, p. 230, n. GXLIX5.

del mausoleo nella collocazione originaria in chiesa. Nel fascicolo IX della rivista era riportata la tavola VI (Fig. 69) composta da una veduta prospettica<sup>246</sup> del mausoleo. La visione è a tre quarti dal presbiterio verso l'ingresso, si tratta dell'unica situazione finora censita dove il mausoleo è riprodotto da questo punto della chiesa, il che permette di vedere anche il fianco destro della tomba. L'immagine mostra la campata dove trovava posto il monumento e quelle laterali con cenni agli affreschi, due lastre tombali a terra e un frate che indica a un civile, in abiti tardo ottocenteschi, il sepolcro. L'immagine è firmata in basso a destra da "Salvetti" e sotto la cornice, quindi al di fuori del disegno, vi è indicato "prospettiva". Il documento non offre i precisi dettagli delle decorazioni: vi sono le due statue alla sommità, il fregio è indicato solo da alcuni tratteggi, così pure i medaglioni in bronzo, i tondi in marmo, le vari decorazioni e le formelle con la *Passione*; si comprende che la riproduzione aveva lo scopo di documentare l'opera in generale, nel prospetto e nel contesto dove era posta, anziché il dettaglio delle singole sculture. E, in effetti, risulta utile per confermare che proprio dinnanzi al mausoleo vi era una lastra tombale, già documentata anche da Tagliaferri, ma che in questo caso offre il dettaglio per comprendere che la disposizione della lapide è in relazione con il basamento del monumento. Nelle altre viste il pavimento era più scorciato e quindi si perdeva quella precisione che, invece, si registra nel disegno di Salvetti; si ritiene, inoltre, che l'autore, proprio perché architetto, abbia prestato attenzione alla collocazione corretta della lastra tombale rispetto al basamento della tomba. Una seconda lastra è raffigurata un poco più spostata verso il presbiterio. Purtroppo l'autore non fornisce alcun dato sulle due lastre (se non qualche linea forse per accennare all'iscrizione, che è comunque illeggibile); si crede che le tombe, in particolar modo quella più vicina al mausoleo, oggi scomparse<sup>247</sup>, avrebbero potuto offrire una chiave di lettura per quanto riguarda l'utilizzo delle sepolture di famiglia in San Cristo. L'attenzione al dettaglio è invece riposta in un secondo disegno, posto nella medesima pagina della rivista, alla sinistra del precedente, nel quale sono

---

<sup>246</sup> *Monumento Martinengo nella Chiesa di S. Cristo a Brescia*. Veduta Prospettica. Particolare, n. 273. Disegnatore: A. Salvetti, in *Ricordi di Architettura* 1881, Fasc. IX, tav. V (BINI 1990, p. 135).

<sup>247</sup> Le lapidi sono state rimosse e disperse. Alcune di queste furono reimpiegate all'esterno della chiesa come pezzi di lastricato per il sagrato. Altre sono inserite, spezzate e capovolte, nel chiostro dell'annesso convento. Non essendovi documentazione si presume che altre porzioni siano disperse. Nell'attuale pavimento della chiesa, comunque, non vi sono lastre tombali.

ritratte la prima colonna di sinistra e una porzione del basamento<sup>248</sup>. Il disegno prende in considerazione ogni singolo elemento e lo riporta nel punto esatto indicando pure, ai lati e con scritte in verticale, il materiale. Oltre al titolo “Particolari (Prop. di 0,15. p.m.)”<sup>249</sup> si trovano le scritte “Marmo bianco”, “Marmo grigio”, “Medaglia in bronzo”. Nei casi delle scritte in marmo l’architetto utilizza anche il metodo delle quote tipico del disegno tecnico per definire i limiti dei materiali<sup>250</sup>. Antonio Salvetti forniva anche un’altra visione più dettagliata dal titolo *Monumento Martinengo nella chiesa di S. Cristo (Brescia)* (Fig. 70), con sottotitolo di “Studio dal vero di A. Salvetti arch.º (prop. di 0,15 p.m.)”<sup>251</sup>. Il disegno ritrae la porzione sinistra della fronte principale del monumento, dai capitelli delle colonne fino alla sommità. Sono quindi perfettamente riprodotti tutti i dettagli delle decorazioni della cornice attorno alla scena della *Flagellazione di Cristo*, e così pure quelli delle paraste del sarcofago. L’autore ha invece modificato la posizione del *Trionfo della Forza*, da un lato congiungendolo al *Trionfo della Giustizia* e dall’altro allineandolo con lo spigolo sinistro dell’architettura: in realtà tra i due pezzi di fregio vi è uno spazio vuoto, corrispondente a una lacuna, e il primo fregio non era comunque allineato con lo spigolo. Si ritiene che la scelta sia dovuta a un’esigenza di ordine e chiarezza, quasi una sorta di ‘restauro virtuale’ dell’opera menomata. I singoli personaggi risultano abbastanza precisi nella collocazione e negli atteggiamenti; così pure curatissimo nei particolari, comprese le piccole rotture del bronzo, è il disegno della *Flagellazione di Cristo*, il che fa dell’opera di Antonio Salvetti la riproduzione grafica più fedele e dettagliata finora incontrata. L’architetto, seguendo il sistema delle quote adottato anche nel disegno precedente, separa con fasce orizzontali le porzioni riprodotte del mausoleo indicando i colori del marmo e, ove presente, il bronzo. Dalle scritte si trae un’informazione di cui non si era a conoscenza, ma che si crede assai utile per la ricostruzione dell’immagine dell’opera e pure per un futuro restauro. Salvetti scrive che le sottili cornici tonde dei piccoli dischetti in pietra colorata, posti agli angoli

---

<sup>248</sup> La colonna è tagliata verso la metà per cui non è visibile la parte superiore dove sono appesi i tre festoni e i relativi oggetti di decoro e il capitello. La visione è frontale, ma permette di valutare anche i dettagli delle due sirene poste agli angoli del basamento e sopra al plinto. Il riconoscimento come la prima colonna sulla sinistra è dovuto al medaglione in bronzo con il *Memento mori*.

<sup>249</sup> Si riferisce probabilmente alla scala, ossia alle proporzioni di 0,15 per metro.

<sup>250</sup> Si segnala che vi è un errore perché l’intervallo quotato con “marmo bianco” comprende anche il plinto della colonna che è, invece, di pietra grigia.

<sup>251</sup> *Monumento Martinengo nella chiesa di S. Cristo a Brescia*, n. 275. Disegnatore: A. Salvetti, in *Ricordi di Architettura* 1881, Fasc. X, tav. I.

delle cornici del sarcofago, sono in bronzo dorato. L'effetto dei piccoli tondi in marmo colorato, già piuttosto evidenti perché inseriti nelle porzioni di marmo bianco, doveva essere esaltato dal color oro steso su una sottile cornice di bronzo. Nella documentazione d'archivio del museo nulla è emerso rispetto a questo dettaglio; la conferma è avvenuta solo salendo all'altezza della cassa per una verifica diretta<sup>252</sup>.

### 1.2.2 Le riproduzioni grafiche dopo il trasferimento al museo (post 1882)

Il *Mausoleo Martinengo*, dopo il trasferimento al Museo dell'età Cristiana e la serie di riconoscimenti giunti dall'opinione pubblica bresciana<sup>253</sup>, ricevette un'ulteriore iniezione di notorietà anche grazie a un concorso artistico intitolato a Camillo Brozzoni. Il nobile bresciano, appassionato collezionista d'arte, aveva lasciato nel 1863 all'Amministrazione Comunale parte del proprio patrimonio disponendo che fosse impiegato per i giovani artisti; il lascito fu di stimolo e di sostegno economico per molti studenti di arte e per l'intera città che era priva di una accademia di belle arti. Con il legato fu istituito il Concorso Brozzoni che inaugurò la prima edizione nel 1869, e che si svolse quindi più o meno regolarmente fino al 1950<sup>254</sup>. Suddiviso in più sessioni, in base agli anni e alla disciplina, il concorso prevedeva per la prova rivolta agli architetti di disegnare alcuni monumenti cittadini; tra questi il *Mausoleo Martinengo* fu oggetto di una "particolare predilezione"<sup>255</sup>. Questo dato non è mai stato messo in relazione con la fortuna per immagini registrata dalla tomba, ma in realtà non solo documenta l'eccezionale considerazione di cui godeva il monumento, ma aiuta altresì a comprendere perché vi siano diverse opere grafiche, poco note<sup>256</sup>, aventi come soggetto il *Mausoleo Martinengo*. Sparsi per raccolte e collezioni private, questi fogli devono essere davvero numerosi e si può quindi immaginare che al catalogo delle immagini del *Mausoleo Martinengo* qui esposto si potranno in futuro aggiungere altri esemplari.

---

<sup>252</sup> Lo stato di conservazione attuale e l'altezza ove sono posti i dischetti non consentivano di valutare la situazione materica descritta da Salvetti. La direzione del museo ha concesso a chi scrive l'autorizzazione a procedere con varie verifiche sul manufatto mettendo a disposizione gli operai del museo come supporto logistico per poter salire fino alle parti più alte del mausoleo.

<sup>253</sup> La questione è trattata nel paragrafo successivo.

<sup>254</sup> DE LEONARDIS 2009, p. 11.

<sup>255</sup> DE LEONARDIS 2009, p. 14.

<sup>256</sup> Il dato è solo ipotizzato anche in seguito al rinvenimento dell'esemplare di Desenzano in casa Guerrini (Fig. 74).

In seguito a varie discussioni, dal 1888, il regolamento del concorso fu rivisto dal conservatore della Pinacoteca Ariassi<sup>257</sup>: prevedeva che agli architetti fossero accordate otto ore al giorno per “eseguire il rilievo del monumento Martinengo esistente nel civico museo medioevale”<sup>258</sup>. Si capisce quindi che dovettero essere molte le riproduzioni, tra le quali è stato possibile individuare solo pochi esemplari.

Vincitore dell'edizione del 1888<sup>259</sup> fu Giuseppe Faini<sup>260</sup> (Fig. 72), che si limitò a riprodurre il monumento frontalmente per circa la metà, la porzione dal centro fino allo spigolo di destra. Sono omesse le componenti figurative del fregio, delle formelle del sarcofago e i tondi, in bronzo e marmo, mentre sono riportate le decorazione di una sola colonna, un pezzo dei cornicioni e la parasta dell'angolo del sarcofago. Un piccolo omaggio grafico venne dedicato al *Mausoleo Martinengo* anche da Alfred Gotthold Meyer, il quale nel II volume del suo capitale lavoro sulla scultura e architettura rinascimentale nel nord Italia, edito nel 1900, riportava al n. 140 il disegno di una colonna della tomba bresciana per confrontarla con altri esemplari lombardi ed emiliani<sup>261</sup>. Il disegno, dettagliato, ritraeva la colonna, il plinto (privo però del medaglione) e parte dell'architrave visti di lato. La volontà del disegnatore era di fornire gli elementi costitutivi e le forme della colonna per svolgere lo studio comparato<sup>262</sup>.

---

<sup>257</sup> AMAS, Cartella 4, Fascicolo “Legato C. Brozzoni 1863-1894”; riportato da CAPRETTI 2009, p. 23.

<sup>258</sup> Era precisato che nel primo giorno si doveva eseguire: “schizzo visuale, libero di farlo a matita od all'acquarello o come crederà”. Nei cinque giorni successivi si procedeva con il “rilievo esatto di detto monumento, ma nella sola parte lineare, in scala non minore di 1/20”, comprensivo di “pianta, prospetto e fianco”. Era invece a scelta del candidato l'accento a qualche elemento decorativo su una parte del prospetto; CAPRETTI 2009, pp. 23-24.

<sup>259</sup> Il tema d'esame prevedeva appunto il “rilievo del *Monumento Martinengo* [...] facendone uno schizzo visuale nel primo giorno ed il rilievo esatto all'architetto” (da CAPRETTI, DE LEONARDIS 2009, p. 70). Anche nella prova d'esame della Biennale del 1899 fu assegnata la “Copia del Mausoleo Martinengo agli architetti”.

<sup>260</sup> Il titolo dell'opera è *Rilievo parziale del Monumento Martinengo*. Matita e china su carta, mm 1067 x 617; inv. 1812. In basso, a destra: “Con[...] / Rilievo parziale del Monum. / Martinengo / Consegnato in regola / Ariassi”. Nel verbale della Commissione si legge: “Pell'Architetto del rilievo del Monumento Martinengo esistente nel nostro Museo dell'età Cristiana, facendone uno schizzo liberale nel primo giorno ed il rilievo esatto nella sola parte lineare in scala non minore di 1/a 20 costante nella pianta, prospetto e fianco con facoltà di accennare anche alla parte decorativa”; da CAPRETTI, DE LEONARDIS 2009, p. 71, n. 37.

<sup>261</sup> MEYER 1900, p. 276, fig. 140.

<sup>262</sup> Sono riportati anche gli esemplari della colonna: del portale di Santa Maria delle Grazie a Milano; dell'interno di Santa Maria dei Miracoli a Brescia; del Monumento della Torre in Santa Maria della Grazie a Milano e il Monumento Brivio in Sant'Eustorgio a Milano (MEYER 1900, pp. 272-274). L'elenco sembra già indicativo di una certa affinità tra le varie fabbriche, anche se lo studioso non pone in relazione tra loro tutte queste colonne. Si precisa che nel volume vi sono altre colonne che qui non sono citate. Si veda il capitolo terzo di questa tesi per altri spunti di riflessione su questo tema.

Un'ultima riproduzione degna di nota è un disegno colorato ad acquarello su carta, con il titolo scritto in alto a caratteri maiuscoli *Mausoleo di Martinengo a Brescia* (79 x 59 cm). L'opera è inedita e non è stato possibile visionarla di persona, ma il proprietario ci ha fornito la fotografia sulla base della quale sono svolte le presenti considerazioni (Fig. 74). Secondo Elena Lucchesi Ragni<sup>263</sup>, fino all'anno scorso direttrice dei Musei Civici di Brescia, l'opera recerebbe la firma "V. Guerrini". In effetti l'attuale proprietario, ing. Cesare Guerini<sup>264</sup> di Desenzano, ci ha confermato che il nonno, Vincenzo, studiò architettura a Milano e che l'opera rimase sempre in famiglia. L'ing. Guerrini segnala che il nonno studiò a Milano tra il 1915 e il 1918, notizia che evidentemente porta a circoscrivere agli anni della prima guerra mondiale anche il foglio in esame. La riproduzione è una via di mezzo tra un rilievo tecnico e un dipinto. Il foglio presenta più viste del mausoleo: una generale frontale, compreso il basamento, ma con esclusione delle due statue alla sommità, una dall'alto e una di lato. In pratica le tre viste rispecchiano lo studio tipico da disegnatore tecnico con l'impiego delle proiezioni ortogonali. Si precisa che la visione di lato seziona il monumento in modo che si possa vedere lo spessore delle pareti del sarcofago, la struttura costruttiva e l'interno cavo; lo stesso avviene per la proiezione dall'altro la quale taglia il monumento a metà, il che permette di vedere i plinti, anteriori e posteriori, i due basamenti (quello più ampio e quello più rientrante e con minore spessore). Anche la disposizione nel foglio delle tre viste segue un rigido schema tipico da proiezione con la vista frontale al centro, la vista zenitale (sotto quella frontale) e la vista laterale collocata sul lato destro. L'artista-architetto riporta anche la proiezione dell'ombra che si muove da sinistra verso destra con un'inclinazione a 45 gradi verso il basso. L'ombra proietta la sagoma del mausoleo tra la vista frontale e quella laterale; l'ombra è segnata pure sotto e dentro il sarcofago. Nell'angolo in basso a destra è riportata la scritta "rapporto 1.10". Al disegno tecnico sono stati aggiunti tutti i dettagli delle decorazioni realizzate ad acquarello. Anche la componente figurativa del disegno denota uno studio accurato che si ritiene possa aver impegnato il disegnatore per vari

---

<sup>263</sup> La direttrice ne faceva riferimento in un testo dattiloscritto (fotocopiato in più esemplari) conservato nei Musei Civici preparato come dispensa per un corso di aggiornamento; LUCCHESI RAGNI 1988a, p. 4.

<sup>264</sup> Tra i due cognomi vi è differenza di una 'r' dovuto al fatto che Vincenzo si firmava a volte con due, a volte con una 'r'. L'informazione è stata ricevuta direttamente dal Cesare Guerrini, nipote di Vincenzo.

giorni dinnanzi alla tomba, che a quest'epoca era già nel coro di Santa Giulia<sup>265</sup>. Fanno eccezione i trionfi delle virtù posti nel fregio, i quali sono tutti e tre inseriti nella fascia frontale così da riempirla riproducendo una situazione non corrispondente alla realtà<sup>266</sup>. È comunque escluso che la situazione del fregio documentata nel disegno sia quella reale.

Un altro disegno, forse leggermente più antico, databile tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ritrae il mausoleo frontalmente con proporzioni corrette (Fig. 73). Vi sono vari dettagli delle decorazioni, mentre le figure dei tondi in marmo e quelle dei medaglioni in bronzo sono rese solo con vaghi tratti. Più comprensibili, seppur un poco riassuntive, sono le formelle con la *Passione* e i fregi con i *Trionfi*. I santi alla sommità sono riprodotti con le rispettive ombre; pure le colonne presentano l'ombra che si staglia sul fondo della parete. L'opera è anonima<sup>267</sup>.

All'Ateneo di Brescia è poi custodito un ritratto, olio su tela, dell'*Architetto Luigi Arcioni* seduto alla scrivania mentre regge un volume aperto (Fig. 75). Fa da sfondo il *Mausoleo Martinengo*. Il dipinto è firmato "Premoli 1924" in basso a sinistra: si tratta con ogni verosimiglianza del pittore Rodolfo Premoli, fratello del più noto architetto Alfredo. L'opera si segnala come curiosità ed è da considerarsi più una testimonianza della considerazione ricevuta dal monumento che una fonte di documentazione. Anche se la cosa è giocata dal pittore con voluta ambiguità, osservando attentamente la tela si comprende come l'architetto Arcioni non sia posto davanti al mausoleo, bensì dinanzi a un quadro che ritrae l'opera, apparentemente derivato dal già rammentato disegno di Guerrini. L'architetto Arcioni fu figura di spicco nella Brescia a cavallo tra Otto e Novecento: fu collaboratore del Tagliaferri, con il quale fu ricordato dopo la scomparsa

---

<sup>265</sup> La cura esecutiva si comprende anche nell'attenzione mostrata ai singoli dettagli: sono visibili, ad esempio, i punti dove i pezzi di marmo rosso, usato esclusivamente come cornice e fregio senza essere scolpito, si agganciano tra loro. Precisi sono pure i singoli soggetti scolpiti nelle cornici che stanno attorno agli episodi della *Passione* e le paraste del sarcofago. Tutte le decorazioni e le scene figurative sono quindi riportate fedelmente.

<sup>266</sup> Nel disegno sono ritratti nell'ordine da sinistra verso destra: *Trionfo della Fede*, *Trionfo della Fortezza*, *Trionfo della Giustizia*. Quest'ultimo trionfo è il meno preciso perché è stato un poco dilatato con l'aggiunta di figure e la ripetizione di qualche cavallo; si crede che tale scelta sia stata dettata dalla necessità di riempire tutto il fregio per non lasciare il vuoto nelle parti che erano realmente prive di decorazione.

<sup>267</sup> Una copia fotografica è conservata nell'archivio del Museo di Santa Giulia, con segnatura n. R9952

nell'adunanza del 14 luglio all'Ateneo cittadino<sup>268</sup>; si occupò di ristrutturazioni di edifici cittadini e progettazione di nuove costruzioni.

### 1.2.3 Le prime fotografie ante 1882

Un apporto fondamentale per la ricostruzione fisica dello stato del manufatto ancora in San Cristo, giunge dal materiale fotografico e in particolare dalle immagini scattate prima che il monumento fosse trasferito al museo. Nelle righe che seguono sono documentate le poche fotografie scattate prima del 1882, ma poi apparse a vari anni di distanza su pubblicazioni straniere, mai circolate a Brescia, per cui la critica, specie quella locale, non ne ha fatto menzione. Il limite di questa preziosa documentazione è l'incertezza dell'anno dello scatto, per cui si è in grado di fornire solo l'indicazione del termine *ante quem*.

La documentazione fotografica forse più interessante, e sostanzialmente mai considerata, è composta da due scatti di ottimo livello tecnico<sup>269</sup> pubblicati su un raro volume di immagini edito nel 1888 a Dresda dal titolo *Das Ornament der italienischen Kunst des XV, Jahrhunderts, Eine Sammlung der herborregendsten Motive* a cura di Herrmann Georg Nicolai. Siamo certi che le foto risalgono a prima del 1882, visto che il mausoleo è ancora nella chiesa, ma non sapremmo precisarne oltre la cronologia. La prima riproduzione<sup>270</sup>, tavola 93 del libro (Fig. 77), mostra l'intero monumento visto a tre quarti, con parte di pavimento antistante e di superficie muraria affrescata. La foto è forse stata scattata stando un poco più in lato rispetto al calpestio così da consentire la visione anche degli affreschi posti appena sopra la cassa. I vari pezzi scultorei sono posizionati come sono ora al museo. Fa eccezione il fregio nel quale pare che nelle porzioni tra un pannello di bronzo e l'altro vi sia un incasso, ossia una rientranza. Tale spazio sarà poi tamponato con del legno. Dinanzi al basamento si scorge parte della lapide tombale, per altro già documentata anche dalle riproduzioni grafiche precedenti. La foto permette di comprendere quanto le finte architetture realizzate ad affresco attorno alla tomba vadano

---

<sup>268</sup> Il ricordo è conservato nella rubrica "I nostri lutti" dell'Ateneo di Brescia dove si elencano le imprese dell'architetto; *Arcioni arch. cav. Luigi* 1918.

<sup>269</sup> Il sottotitolo del volume precisava: "nach photographischen Original-Aufnahmen durch Lichtdruck vervielfältigt".

<sup>270</sup> La copia del volume è assai rara. Ciò ha impedito di effettuare delle riproduzioni in modo professionale; ne consegue che le fotografie qui utilizzate non sono di buon livello e non consentono di rendere la qualità di cui, invece, sono dotate le riproduzioni delle tavole contenute nel volume.

a congiungersi perfettamente con le porzioni strutturali e decorative laterali della stessa<sup>271</sup>. Il mausoleo sporgendo dal muro diventa parte delle architetture dipinte il che nella visione di tutta la parete crea una naturale prospettiva d'insieme. La seconda fotografia (Fig. 78)<sup>272</sup> è un dettaglio semi frontale che mostra le prime due colonne e relative paraste, le due specchiature di fondo, la terza parasta e il fregio. Il sarcofago è stato tagliato. La foto di dettaglio conferma la posizione dei medaglioni nei plinti (almeno per quelli visibili) che corrisponde all'attuale stato. Essendo lo scatto dal basso verso l'alto, è stata riprodotta – ed è la prima volta – parte della porzione sottostate del sarcofago dove è scolpita l'*Aquila Martinengo*. In questo secondo scatto si legge bene come il tondo al centro della seconda specchiatura appaia privo di tamponatura, lasciando visibile un incasso rientrante (corrispondente al punto in cui nel disegno del 1794 di Berenzi appare collocato il tondo con l'iscrizione al Conte Silvio). Abbiamo avuto modo di osservare una situazione simile anche in un'altra storica riproduzione fotografica, tanto interessante quanto malconcia, custodita nell'archivio fotografico dei Musei Civici bresciani, ma di cui non si conosce la data certa di realizzazione. Quest'immagine, per cui si veda oltre, e la foto edita da Nicolai nel 1888 documentano un medesimo momento nella storia dell'opera.

Nel paragrafo sulla fortuna critica si è riferito di una brevissima menzione che il mausoleo ricevette da parte di Eugène Müntz nel 1895; pure la foto pubblicata in quell'occasione fu scattata prima del 1882 perché documenta l'opera ancora in chiesa (Fig. 76). Il monumento è riprodotto quasi di tre quarti, dal fondo della chiesa verso il presbiterio. Il taglio è quindi simile alla foto già pubblicata da Nicolai, ma di minor livello qualitativo, il che limita la visione dei dettagli. Si coglie la struttura architettonica nell'insieme con la decorazione ad affresco circostante e in particolare la cimasa dipinta col *Cristo in pietà* e gli angeli con gli strumenti della Passione che s'inserisce perfettamente tra le statue dei santi collocati sopra al sarcofago<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> Per la questione si veda nel dettaglio il capitolo secondo.

<sup>272</sup> NICOLAI 1888, fig. 94.

<sup>273</sup> La foto fornisce un dato in contrasto con lo stato di fatto, nel numero e posizione dei tondi in bronzo, visto nel dipinto di Tagliaferri dove si contano nove medaglioni; i due documenti dovrebbero distare tra loro una ventina d'anni.

#### 1.2.4 Le fotografie dopo il trasferimento al museo

Una storica fotografia assai interessante, ma di difficile collocazione temporale, è conservata in formato digitale (Fig. 79), non catalogata, nel fondo fotografico del Museo di Santa Giulia. La responsabile dell'archivio non è in grado di risalire alle origini dello scatto e non conserva l'originale; da alcuni indizi si deduce che l'immagine sia la digitalizzazione di una fotografia su gelatina. L'opera vi appare parzialmente smontata: mancano le colonne e tutto l'alzato con il sarcofago, mentre si vede la parete di fondo con le paraste e le specchiature. Non è quindi chiaro se l'opera sia in fase di montaggio (già al Museo) o smontaggio (ancora in chiesa), anche perché la fotografia fornisce pochi, dubbiosi, riferimenti al contesto. Le varie parti della decorazione non presentano anomalie particolari, fatta eccezione per il tondo della specchiatura centrale il quale è di color scuro con una striscia più chiara che lo attraversa orizzontalmente. Sembra di capire che ciò che si vede sia di fatto un foro, attraverso cui s'intuisce il muro retrostante e forse un'asse di puntello. Lo scatto mostra anche la mancanza della cornice nera del tondo stesso. Si è pensato di valutare se la foto potesse essere stata scattata durante lo scasso nella parete della chiesa di San Cristo per estrarre le porzioni portanti della struttura, ma il pezzo di muro con mattoni a vista pare troppo esteso rispetto alla parte di pellicola pittorica mancante nella stessa posizione ai lati del mausoleo<sup>274</sup>. Si è quindi più propensi a ritenere che la fotografia sia stata scattata durante la ricostruzione del mausoleo nel coro di Santa Giulia nel 1882 e che i mattoni a vista posti ai lati siano la parte del muro che era stato appositamente costruito per appoggiare la tomba e creare una quinta che chiudesse la campata. Lo scatto fotografico, se si sono correttamente interpretati gli indizi, è da collegarsi dunque alle fasi di montaggio del monumento in Santa Giulia, nell'anno 1882, in un periodo precedente, ma poco distante, all'inaugurazione del museo<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> Alla foto, che sembra appoggiata su un cartoncino di cui si vedono i bordi a mo' di cornice, è stata incollata una sottile striscia, probabilmente di carta, con la scritta "Monumento Martinengo, Museo dell'età Cristiana Brescia" il che porterebbe a ipotizzare che il mausoleo fosse già al museo. Come ulteriore indizio si vedano le parti di muratura.

<sup>275</sup> Il consenso della Curia all'asportazione del mausoleo da San Cristo è espresso con lettera datata 15 marzo 1882; la cerimonia d'inaugurazione del museo si svolse il 23 agosto 1882. Nel breve intervallo di tempo si dovette smontare, trasportare e rimontare il mausoleo; proprio in questi mesi è da datare la fotografia in oggetto.

Da questo momento in avanti si susseguono una serie di riproduzioni su giornali, guide, pubblicazioni che fanno sempre capo a un gruppo di scatti fotografici che la direzione del museo forniva per la stampa. Il taglio delle fotografie è vario: frontale, a tre quarti, nella visione generale nel coro di Santa Giulia trasformato in sala espositiva. Dal punto di vista della documentazione fisica tutte le riproduzioni non presentano dati di particolare interesse su cui soffermarsi. Tra i vari scatti si menzionano: la cartolina edita da “F. Armella, Milano” dei primi anni del secolo<sup>276</sup>, la storica fotografia Alinari<sup>277</sup>, più volte riprodotta, con vista a tre quarti (Fig. 80); una foto frontale posta su bordo nero con nastro-cartiglio con la scritta “formato salon”<sup>278</sup>; vari scatti simili per taglio alla foto Alinari; la curiosa foto con quattro modelle durante una esposizione di moda (Fig. 81).

Altre immagini sparse, senza catalogazione e inedite, mostrano il mausoleo durante il primo smontaggio eseguito in Santa Giulia, ossia quello per il trasferimento voluto dall'architetto Rudi, di cui riparleremo. Nelle fotografie si vedono i vari pezzi smembrati

---

<sup>276</sup> La cartolina porta la scritta in basso: “Brescia. Museo età-cristiana. Mausoleo Martinengo”. È una collografia, stampa in bruno con titolo in seppia, pubblicata in PIALORSI, SPINI 1988, p. 110, n. 161. Un'altra cartolina (8218 Ediz. Cartolerie Ghidoni. Brescia) senza data e dal titolo “Brescia. Interno del Museo età Cristiana” mostrava la Chiesa di Santa Giulia con le varie vetrine al centro e in fondo sulla sinistra si scorgeva il mausoleo (*Ibi*, p. 109, n. 160). L'immagine deve essere datata entro il 1939, ossia l'anno fino a cui il museo rimase in questo assetto espositivo.

<sup>277</sup> L'originale conservato al museo riporta la scritta stampata sul bordo inferiore: “(Ed.ª Alinari) P.ª I.ª N.º 14078. Brescia – Museo Civico Cristiano. Mausoleo di Marco Antonio Martinengo. (XVI Secolo)”. Questa foto è catalogata anche nella scheda, compilata da Laura Casone nel 2010, di Regione Lombardia (SIRBeC scheda AFRLIMM - IMM-3a110-0000052) con la dicitura: Monumento sepolcrale - Mausoleo Martinengo - Bernardino delle Croci - Brescia - Chiesa di S. Giulia - Museo dell'Età Cristiana. La scheda riportava come autore del monumento Bernardino Dalle Croci.

Gli stessi dati valgono anche per la riproduzione fotografica del dettaglio della specchiatura di destra con numero Alinari 14079 (SIRBeC scheda AFRLIMM - IMM-3a110-0000051): Rilievo - Scena di battaglia ed elementi decorativi - Bernardino delle Croci - Brescia - Chiesa di S. Giulia Museo dell'Età Cristiana - Mausoleo Martinengo.

Purtroppo a riprova della ‘sfortuna’ del mausoleo, vi è una scheda di SIRBeC Regione Lombardia (SIRBeC scheda AFRLIMM - IMM-3a010-0005164) che cataloga una fotografia della vista d'insieme dell'interno del Santuario di Santa Maria dei Miracoli, di Brescia, (con le colonne portanti e gli archi delle navate) come “Monumento sepolcrale - Monumento del conte Marcantonio Martinengo delle Palle - Maffeo Olivieri - Brescia - Museo Civico”, del 1526. I dati sono palesemente errati sia perché nella foto non è mostrata una tomba all'interno di un museo, ma la navata di una chiesa, sia perché vi sono la datazione e l'attribuzione oramai sconfessate. Forse la schedatrice (Marina Gnocchi compilava la scheda nel 2003, poi revisionata da Laura Casone nel 2009) è stata tratta in inganno dall'iscrizione sul bordo sinistro della fotografia (“Trascrizione: 1575. Brescia. Museo Civico Mausoleo Martinengo (Età Cristiana). Fot. dell'emilia Romagna” [sic.]). In realtà dalla verifica condotta sulla fotografia pubblicata nella scheda si legge sul bordo “... Brescia, S. Maria dei Miracoli...”.

<sup>278</sup> L'immagine del fondo storico non viene qui riprodotta perché si tratta di una versione simile alla fotografia Alinari.

(Fig. 87) e appoggiati a terra, il lavoro degli operai mentre calano dall'impalcatura i fregi e le travi del sarcofago (Fig. 85) e la testina in marmo (Fig. 86) comparsa dietro al basamento della quarta parasta. Sempre nel fondo fotografico del museo si conservano le riproduzioni che documentano il mausoleo negli ultimi due spostamenti all'interno del museo. La collocazione al piano terra voluta da Rudi (Fig. 88), ma mai trasformata in esposizione al pubblico perché bocciata, è registrata da vari scatti dove si vedono pure gli operai attorno al mausoleo già ricomposto<sup>279</sup>. La seconda, che corrisponde all'attuale sistemazione, è documentata da qualche foto scattata durante la fase di completamento della finta parete su cui poggia l'opera<sup>280</sup>.

### 1.2.5 Conclusioni

Dopo lo spostamento al museo non vi è motivo per pensare a ulteriori decurtazioni o manomissioni del monumento. Dalle foto analizzate<sup>281</sup> scattate tra l'inaugurazione dell'esposizione (1882) fino agli ultimi trasferimenti avvenuti per questioni di allestimento museale<sup>282</sup>, tutte le componenti quali medaglioni, tondi in marmo, fregi e formelle della Passione, risultano sempre posizionati in maniera univoca e coerente, corrispondente a quanto attestato anche dalle fotografie scattate ancor prima del trasferimento.

La verifica oggettiva sul manufatto e le testimonianze visive più antiche dell'opera consentono di trarre qualche osservazione generale. Si ritiene che se non tutte, almeno una parte consistente delle porzioni oggi mancanti alla tomba siano da addebitarsi alle difficoltà economiche di Antonio Martinengo, ben documentate dalle scritture con Bernardino Dalle Croci, e che dunque non siano state di fatto mai realizzate. Ciò vale, in particolare, per i due pannelli di bronzo del sarcofago, oggi mancanti (uno dei quali rimpiazzato da un rilievo ligneo); lo stesso si presume per la cimasa alla sommità, pure prevista dal contratto del 1503, e forse anche per qualche medaglione in bronzo nei plinti. In via ipotetica si pensa che l'orafo, ricevuti gli ultimi compensi, abbia provveduto a sistemare il mausoleo affinché risultasse il più completo possibile, puntando alla

---

<sup>279</sup> Per il dettaglio di questo trasferimento di veda il capitolo secondo.

<sup>280</sup> Si veda la parete non dipinta e la struttura portante. Le due fotografie hanno un numero scritto a penna nel retro. La foto che ritrae l'opera a tre quarti è segnata come "Maffeo Olivieri Mausoleo Martinengo" con sigla M898-9044; quella con vista frontale è siglata con M898-9045.

<sup>281</sup> Anche riferite a smontaggi e rimontaggi all'interno dell'istituzione museale.

<sup>282</sup> Per i trasferimenti avvenuti al museo e la documentazione fotografica inerente ai lavori si veda il capitolo secondo.

collocazione delle componenti essenziali e più vistose, tralasciando gli elementi decorativi ulteriori, per i quali temeva che non sarebbe stato mai saldato.

I sospetti, più volte avanzati in passato, di furti, soprattutto ai danni dei tondi in bronzo, non hanno mai trovato esplicite conferme e appaiono anzi tra loro contraddittori: come si è visto nel capitolo secondo, momenti favorevoli per un furto di questo genere nella storia di San Cristo non mancarono, e tuttavia né il preteso saccheggio delle truppe francesi né, men che meno, le presunte perdite della seconda guerra mondiale appaiono sostenuti da documentazione esaustiva. Anche la ricostruzione per immagini e i dati oggettivi sui plinti non hanno fornito una visione certa utile per spiegare la mancanza di alcune parti.

Al museo la collocazione del mausoleo è documentata in tre punti diversi: la prima posizione del 1882 nel coro di Santa Giulia (Figg. 82, 83), quindi lo spostamento all'ingresso del museo (Fig. 88), infine l'attuale sistemazione (Fig. 1), ovvero il ritorno nel coro della chiesa. Dell'allestimento definitivo nella seconda posizione non vi sono foto edite<sup>283</sup> perché l'opera rimase nel corridoio d'ingresso solo per un tempo breve (ancorché imprecisato), in quanto la sistemazione fu ritenuta insoddisfacente e il sepolcro venne smontato e riportato nel coro. Le fotografie, perlomeno quelle che consentono una verifica dei dettagli, sono utili inoltre per comprendere che le formelle in bronzo sono state certamente interessate da un restauro, o perlomeno da una pulitura: intervento di cui però non sembra rimanere alcuna documentazione<sup>284</sup>. Si nota, infine, quanto nel susseguirsi delle varie pubblicazioni siano mancate delle campagne fotografiche esaustive dell'opera. A tale situazione, tuttora persistente pure nella fototeca del Museo di Santa Giulia, si può ricondurre anche la mancanza da parte della critica di studi fondati su confronti di dettaglio nel dibattito circa l'attribuzione su base stilistica. A un bilancio, bisognerà ammettere che le foto con i maggiori dettagli sono quelle pubblicate da Morassi negli anni Trenta, una selezione delle quali è stata acquisita dalla fototeca del

---

<sup>283</sup> Vi è solo una fotografia pubblicata, ma ritrae il monumento coperto da un telo di plastica semitrasparente (CASTAGNARA CODELUPPI 2005a, p. 42) quindi non perfettamente visibile e in fase di ricostruzione. La questione è esaminata nel secondo capitolo. Le fotografie con l'opera completa sono invece custodite senza catalogazione nel fondo fotografico del Museo di Santa Giulia.

<sup>284</sup> Per la questione si rinvia al capitolo secondo.

Kunsthistorisches Institut di Firenze<sup>285</sup>. Le copie dell'istituto germanico sono state di fatto le immagini da supporto per la ricerca da parte degli studiosi non bresciani, specie quelli di ambito internazionale<sup>286</sup>.

### ***1.3 Il Mausoleo Martinengo nel dibattito culturale-artistico della società bresciana tra Otto e Novecento***

Durante l'indagine sulla vicenda critica del *Mausoleo Martinengo* è emersa una cospicua produzione giornalistica, prettamente locale, riferita all'opera. Il suo interesse naturalmente è limitato, e tuttavia costituisce una bella testimonianza dell'importanza del tutto speciale che il *Mausoleo Martinengo* acquisì nell'immaginario civico bresciano nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento. Il tenore degli scritti è, in genere, una sorta di cronaca di eventi, quali inaugurazioni, con una vena elogiativa nei confronti dell'opera ritenuta il pezzo più importante del Museo dell'età Cristiana. Sono assenti dei concreti apporti critici, ma si è pensato di raccogliere tali contributi in un breve paragrafo con l'intento di fornire un quadro del clima culturale della Brescia del tempo e della considerazione che la cittadinanza riservò al mausoleo.

I primi contributi significativi risalgono naturalmente al 1882, nell'ambito del notevole interesse espresso dalla città attorno alla nascente istituzione del Museo dell'età Cristiana. I brevi scritti sembrano insistere sull'idea che il nuovo museo non possa fare a meno del *Mausoleo Martinengo* anche se non è chiaro da chi, e quando, tale idea sia stata diffusa<sup>287</sup>. Si crede che il gruppo di studiosi riuniti nell'Ateneo Bresciano abbia giocato un ruolo fondamentale in tal senso. Nella richiesta comunale avanzata nei confronti della Curia affinché fosse concesso il mausoleo per l'esposizione, è già evidente la considerazione riservata all'opera. Tale richiesta fu inoltrata già nel 1853, ma non avendo ricevuto parere

---

<sup>285</sup> La conferma giunge dalla verifica svolta presso la fototeca di Firenze dove sono conservate 13 fotografie del *Mausoleo Martinengo*. Inoltre nell'Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia si è individuata (Faldone 387 2A) la lettera datata 8 agosto 1968 con cui la fototeca fiorentina (Kunsthistorisches Institut di Firenze) chiedeva alla direzione del museo bresciano le foto del mausoleo; la risposta positiva del direttore Panazza segue il 25 settembre. Durante lo studio si è verificato nella fototeca i documenti conservati; è assente il medaglione in bronzo di *Arianna a Nasso*.

<sup>286</sup> Pure MAFFEIS, ANDRICO 2011, studiosi di ambito locale, utilizzano alcuni scatti storici che si ritengono risalenti agli studi di Morassi.

<sup>287</sup> Dal discorso di Gabriele Rosa del 1882 si viene a conoscenza di una proposta formulata anche da Pietro Daponte nell'anno 1877 (ROSA 1882a, p. 8).

positivo, fu riproposta in seconda istanza nel 1882<sup>288</sup>. Del clima che si andava creando attorno al *Mausoleo Martinengo* fornisce prova la citazione di Giuseppe Zanardelli il quale sottolineava (1857)<sup>289</sup> quanto le chiese cittadine fossero di notevole interesse sia per l'aspetto architettonico sia per gli apparati pittorici e scultorei tra i quali l'autore sentiva il dovere di ricordare la tomba in San Cristo e l'arca in Duomo Nuovo, nonché il *Monumento Bollani* con le statue di Alessandro Vittoria.

Tanto piccante quanto interessante è l'articolo<sup>290</sup> pubblicato il 23 agosto 1882, sul giornale «La Provincia di Brescia» (sottotitolato “Giornale quotidiano di politica ed economia”) con il titolo di *Museo Cristiano*. L'autore del lungo articolo non si firma, ma dalle note polemiche che si colgono pare d'intendere che lo scrittore (e d'altra parte questo era l'orientamento della testata giornalistica) abbia una visione assai critica nei confronti della Chiesa. Lo scritto inizia infatti menzionando la città di provincia, Brescia appunto, che ha saputo erigere un monumento al suo concittadino, Arnaldo, il più grande riformatore religioso e politico del Medioevo; vi è la cronaca dell'inaugurazione con gli illustri convenuti. Proseguendo sempre sul filone celebrativo della città va elencando il programma di manifestazione in un crescendo fino a porre come

suggello di tutto questo, come non fosse sufficiente, si fa un nido novello alle belle arti [...] rimettendo in essere quattro chiese medievali, e raccogliendo in esse quanto di più bello fu salvato dalle ingiurie del tempo.

L'autore passa poi al monastero di San Giulia e commenta, in modo polemico e bizzarro, usi e possedimenti delle monache, liquidandole con lo scrivere che “per fortuna non danno più scandalo in Santa Giulia”. Infine illustra la nuova esposizione del Museo d'arte Cristiana. Dopo una serie di opere, sommariamente elencate e in taluni casi con esplicita satira, arriva a esprimere un parere, un poco più esteso, sul Mausoleo:

---

<sup>288</sup> Per la questione si rinvia al capitolo secondo.

<sup>289</sup> Giuseppe Zanardelli fu un'illustre figura politica bresciana che ricoprì anche la funzione di ministro della Giustizia.

ZANARDELLI 1857, pp. 357, 463. Si tratta della lettera XIX del 29 dicembre 1858 nella quale si forniva un catalogo, poco visitato dalla critica, fra i “più sontuosi edifizii onde Brescia s'onora”. Nella pubblicazione pare vi sia un errore di riferimento alla lettera che è numerata come XIX nel testo e come XVII nell'indice. Inoltre il volume con la raccolta delle lettere fu editato nel 1857, pur contenendo lettere anche dei due anni successivi.

<sup>290</sup> *Al Museo Cristiano* 1882, pp. 1-2.

Stupendo ornamento al Museo, e che basterebbe ad assicurarne la fama, è il monumento Martinengo, dalla Chiesa del Seminario qui trasportato per gratuita e gentile concessione della Curia, alla quale rendiamo lode della sua condotta in questa circostanza<sup>291</sup>.

È evidente come il cronista ritenga il mausoleo il pezzo fondamentale e più apprezzabile della nuova raccolta cittadina, tale da indurlo, a dispetto dello spirito anticlericale che lo anima, a un elogio al clero bresciano per la condotta assunta. L'articolo è stato pubblicato due giorni prima dell'apertura del museo, quindi è una sorta di anteprima dell'inaugurazione. La data di pubblicazione e il contenuto sono forse un riflesso del clima culturale bresciano<sup>292</sup> diffusosi nelle settimane precedenti alla presentazione della nuova collezione.

Nel discorso tenuto dallo storico dell'Ateneo cittadino Gabriele Rosa per "l'inaugurazione in Brescia del Museo dell'età cristiana seguita nel giorno 23 agosto 1882"<sup>293</sup>, il mausoleo viene chiamato in causa quale massimo capolavoro di una raccolta quanto mai eterogenea che spazia dalla croce gemmata di "Galla Placidia" alla sella di Garibaldi usata nella Pampas. In tale quadro il *Mausoleo Martinengo* era elevato a modello, fra tutte le opere, come "culmine della grazia", mentre a rappresentare "l'imo della rozzezza" era menzionato un bassorilievo dell'XI secolo proveniente dalla Pieve di San Siro a Cemmo, Valcamonica<sup>294</sup>.

Il già citato Federico Odorici aggiornava la sua guida cittadina nello stesso anno di apertura del museo cristiano segnalando come il municipio di Brescia aveva compreso l'importanza di dotare di una "sede conveniente e decorosa" gli oggetti d'arte di varie epoche posseduti che "stavano a disagio" nel Museo Romano. Lo storico bresciano saluta con entusiasmo la scelta del "grandioso edificio" per collocarvi il nuovo museo entro cui "si vanno ora mettendo", scrive l'autore, marmi cristiani, medievali e del risorgimento,

---

<sup>291</sup> *Al Museo Cristiano* 1882, p. 2.

<sup>292</sup> Sullo stesso numero del giornale una breve nota segnalava che "al Museo Cristiano sono in questi giorni pervenuti due doni. La contessa Paolina Armano ved. Fenaroli offrì un Donario, cassetta lavorata a intarsi con intagli in avorio del secolo XV. Il Sindaco di Desenzano cav. Rizieri Calcinardi ha mandato un facsimile di lapide del secolo XVI già nell'antico convento di Desenzano. Ai generosi donatori il Municipio nostro ha reso atti di grazie", in *Al Museo Cristiano* 1882, p. 3.

<sup>293</sup> PANAZZA 1958a, p. 45; 1968, p. 43, riportava come data di inaugurazione il 25 agosto 1882, ripresa anche da BOSCHI, GIANFRANCESCHI VETTORI 1985, p. 27.

<sup>294</sup> Era precisato: "mausoleo di Antonio Martinengo del secolo XVI concessoci graziosamente dalla chiesa prossima di S. Eucristo" (ROSA 1882b, p. 9).

vetri, vasi, bronzi, armi, medaglie, senza però entrare nel merito dei pezzi. L'unica opera menzionata esplicitamente è il *Mausoleo di Marc'Antonio Martinengo* che “nel presbiterio stesso fu testé collocato” quale “uno de' più ammirabili monumenti dell'arte italiana nell'aureo secolo XVI”<sup>295</sup>. Qualche anno più tardi, in un breve trafiletto, pubblicato ancora su «La Provincia di Brescia» del 24 ottobre 1889, dal titolo *Il sarcofago Martinengo* emergono altri spunti di riflessione<sup>296</sup>. È confermata la grande ammirazione per il manufatto, definito “uno dei più bei lavori” presenti nel museo, “vero gioiello di scultura”. Si narra di una visita, avvenuta qualche giorno prima della pubblicazione, dove si sono visti “alcuni disegnatori prendere, sopra di esso, dei rilievi”, ma si riferisce anche la notizia assai interessante, benché imprecisa, di un personaggio, straniero di cui non si ricorda il nome, che ha commissionato allo scultore Faitini “di riprodurre il sarcofago in marmo di Rezzato”. Pietro Faitini era un abile scultore bresciano con un vasto *atelier* dal quale uscivano pezzi per il mercato privato e, in qualche caso, pure museale. In proposito l'autore esprime la certezza che il sarcofago sarà dal Faitini “degnamente riprodotto” così da poter portare anche all'estero il bel “gioiello patrio”. L'episodio, seppur mai verificato, conferma la fama del mausoleo che è individuato come l'opera d'arte che deve essere duplicata affinché possa essere esportata per far giungere la fama di Brescia oltre i confini nazionali. Per un approfondimento su questo aspetto, mai rilevato da chi si è occupato del Faitini<sup>297</sup>, si rimanda il lettore al capitolo secondo.

Il Mausoleo era citato nella cronaca della visita al museo, svoltasi il 10 novembre 1914, in occasione del “IV Congresso artistico di Brixia” dove era definito “splendido lavoro del Rinascimento”<sup>298</sup> ed è in questa occasione che si addebitò la mancanza dei bronzi ai soldati di Napoleone I. Sempre su “Brixia”, nel 1915, si susseguivano un articolo dedicato

---

<sup>295</sup> Si riportano le parole conclusive dell'autore: “Facciamo voti che il museo venga mano mano arricchendosi per generose offerte di privati e di corpi morali, di maniera che l'importanza delle collezioni archeologico-artistiche sia pari alla grandiosità dell'edificio, e rappresenti degnamente lo splendore delle arti bresciane” (ODORICI 1882, p. 49).

<sup>296</sup> *Il sarcofago Martinengo* 1889, p. 3.

<sup>297</sup> Fondamentale resta PERONI 1965, su cui si basa poi il breve testo della BIZZOTTO 1991. In entrambi gli scritti non si è a conoscenza dell'articolo qui documentato.

<sup>298</sup> *IV Congresso artistico* 1914, p. 4.

a Marc'Antonio Martinengo<sup>299</sup> e, il 28 marzo, un trafiletto dal titolo *Brescia antica* dedicato alla Chiesa di San Cristo e al rinvenimento degli affreschi sotto l'intonaco, dove non si mancava di definire il mausoleo lo "splendido monumento" ora al Museo Cristiano<sup>300</sup>.

Un'esposizione dal titolo "Museo dell'età Cristiana" doveva concretizzare, come ha osservato Gaetano Panazza, un'idea ancora romantica della storia, una sorta di contrapposizione al museo, già in essere a Brescia, dell'Età Romana. La scelta rispecchiava anche l'agitarsi di questioni politiche che attraversavano Brescia, alimentandone anche il clima culturale: nello stesso anno di inaugurazione del museo vi furono le celebrazioni, dal 13 agosto al 6 settembre, per il *Monumento ad Arnaldo da Brescia*<sup>301</sup>.

È possibile valutare dalle foto d'epoca del coro di Santa Giulia quale poteva essere l'impatto visivo suscitato dal mausoleo nei confronti del visitatore. Entrando nella sala ci si trovava in un vano rettangolare, affrescato e di grandi dimensioni con vari pezzi alle pareti e le vetrinette disseminate al centro. Il *Mausoleo Martinengo* era l'opera certamente più grande per dimensioni e il catalizzatore dell'attenzione. Un'immagine, assai nota e bizzarra, è sintomatica di quanto il monumento fosse tenuto in considerazione tanto da essere usato come 'scenografia' per una esposizione di moda femminile, databile ai primi decenni del Novecento in base all'abbigliamento delle modelle in posa (Fig. 81). Alcune appoggiate e sedute sul gradone inferiore in abito scuro, altre due, in abito bianco, poste all'interno, tra le colonne, quasi avessero confuso la tomba per un colonnato di una piazza. L'immagine non è purtroppo documentata per cui s'ipotizza che l'evento in corso sia di carattere mondano. Lo scatto suggerisce indirettamente, se si è nella giusta interpretazione, che il mausoleo da "culmine della grazia", considerazione enunciata a nome della cittadinanza nel discorso di Gabriele Rosa all'inaugurazione del museo, è mutato in quinta teatrale per uno spettacolo che nulla aveva a che fare con l'opera, il che dimostra che andava venendo meno, oltre che la considerazione verso un'opera d'arte, il rispetto per l'originaria destinazione d'uso.

---

<sup>299</sup> *Mausoleo Martinengo* 1915, pp. 3-4. Nell'articolo è pubblicata una foto della tomba. L'autore naturalmente stava pensando al capitano Marcantonio e quindi non trovava corrispondenza con le storie inserite nella tomba.

<sup>300</sup> *Brescia antica* 1915.

<sup>301</sup> BOSCHI, GIANFRANCESCHI VETTORI 1985, p. 32.

## **CAPITOLO 2. L'OPERA NEL CONTESTO: LA CHIESA DI SAN CRISTO, I MARTINENGO, IL TRASFERIMENTO AL MUSEO, I MATERIALI**

Il *Mausoleo Martinengo* rappresenta per la storia dell'arte bresciana una questione annosa, tanto ammirato dalla popolazione quanto fonte di dispareri e contrasti per la critica. Nel presente capitolo è proposta una ricostruzione del contesto storico che ha visto l'origine dell'opera. Sono presi in esame la chiesa di San Cristo, in quanto sede originaria dell'opera, i Martinengo ossia la famiglia committente, i falsi miti sorti attorno al monumento. A ciò si aggiunga una controversia di ordine politico e amministrativo inerente il trasferimento dell'opera dalla chiesa al museo e che coinvolge il problema della proprietà dell'opera, disputata tra Curia Bresciana e Amministrazione Comunale.

### ***2.1 La chiesa di San Cristo***

La ricostruzione delle vicende storiche del *Mausoleo Martinengo* non può prescindere da un cenno alla storia della chiesa di San Cristo, che la famiglia Martinengo elesse a propria cappella<sup>1</sup> e dove il mausoleo divenne uno dei segni più mirabili del patronato.

La Chiesa del Santissimo Corpo di Cristo, detta comunemente di San Cristo, è posta nel centro storico di Brescia, a ovest delle vestigia del teatro romano e a est del complesso del Museo di Santa Giulia. L'edificio si trova in una posizione sopraelevata, nella porzione orientale inferiore del colle del castello, è raggiungibile dalla strada (via Piamarta) perpendicolare, in direzione nord, che si stacca da via dei Musei; l'ultimo tratto è costituito da una lunga scalinata che sale al sagrato della chiesa. Sul fianco ovest si trova il convento a cui la chiesa era annessa. Rispetto ad altre chiese e monasteri cittadini il complesso monumentale del Corpo di Cristo non ha avuto una grande fortuna critica. Non esiste una monografia completa ed esaustiva con studi pluridisciplinari – come ad esempio per San Faustino, San Giuseppe, il Duomo, San Clemente, solo per citare alcuni esempi – tanto che per una ricostruzione delle fasi edilizie e delle fondamentali vicende

---

<sup>1</sup> Costanza Barbieri definiva la chiesa “il mausoleo familiare dei Martinengo” (BARBIERI 2001, p. 119).

storiche ci si deve rivolgere a varie “guide” cittadine, senza pretesa scientifica, più qualche saggio riassuntivo, spesso ripetitivo dei pochi dati noti sparsi in miscellanee dove la chiesa e il convento sono trattati senza approfondimento. Le poche informazioni raccolte negli studi editi del XIX secolo passano sostanzialmente agli autori successivi senza alcun vaglio critico<sup>2</sup>. Le pubblicazioni più complete, sia per l’apparato delle immagini sia per i temi trattati, sono quelle curate da padre Giuseppe Tanfoglio, dei Padri Saveriani, nell’ultimo decennio: si tratta di due ‘guide’ che propongono una descrizione didascalica degli edifici con qualche approfondimento di carattere storico e dottrinale sull’Ordine dei Gesuati. Lo stesso autore, d’altra parte, non indicando bibliografia, segnala che non vuole “perseguire finalità scientifiche”, tanto è vero che alcuni temi e vari dati andrebbero verificati, mentre altri sono oggettivamente errati<sup>3</sup>. Tuttavia le due pubblicazioni rimangono preziose, se non altro per l’apparato fotografico. Sappiamo poi che la decorazione pittorica della chiesa è stata indagata da Sara Lombardi<sup>4</sup> nella sua tesi di laurea, che risulta però inedita.

Monsignor Fè d’Ostiani, a cui spesso hanno attinto gli studi successivi, scriveva, nel 1898<sup>5</sup>, che nel sito vi erano, ancora nella prima metà del XV secolo, due distinti edifici: la chiesa (con annesso convento) di San Pietro alla Riva (o de Ripa)<sup>6</sup>, dove abitarono nel XII secolo i Canonici di Sant’Agostino, e quella di San Bartolomeo. Gli edifici furono, si presume, distrutti per far spazio alla nuova fabbrica dei Gesuati. Floriana Maffeis, più di recente, aggiungeva che il complesso sorse proprio sui resti di due antichi luoghi di culto: le chiese di San Bartolomeo in castello e quella “conventuale di San Pietro a Ripa (forse di Canonichesse Agostiniane)”<sup>7</sup>. Livia Vannini riferisce invece solo della presenza del monastero “femminile di San Pietro de Ripa”, ponendo l’edificazione della nuova chiesa,

---

<sup>2</sup> FAPPANI, voce *Brescia*, 1974, I, p. 275, cita la chiesa di San Cristo con una sola frase dicendola costruita “dai frati Gesuiti”(sic.). Anche Francesco De Leonardis nella recente monografia sui chiostri dei monasteri bresciani (DE LEONARDIS 2013, p. 67) liquida il convento riportando il 1468 come anno di arrivo in città dei Gesuati e la raccolta di offerte per la fondazione; segnala poi l’immagine dei gesuati in alcune lunette del refettorio (p. 74).

<sup>3</sup> TANFOGLIO, RAFFAINI 2007; TANFOGLIO 2013.

<sup>4</sup> LOMBARDI 2001-2002.

<sup>5</sup> FÈ D’OSTIANI 1898, p. 2; la notizia è poi riedita in FÈ D’OSTIANI 1927, p. 240.

<sup>6</sup> Detta anche San Pietro alla Riva con la protezione apostolica dal 1178: in questo edificio vi era nel XII secolo una comunità agostiniana, da MAZZA 1990, p. 177.

<sup>7</sup> MAFFEIS 2011c, p. 98, nota 262. La versione della Maffeis, rispetto a quelle del FÈ D’OSTIANI 1898, presenta qualche divergenza.

nella seconda metà del XV secolo, con il “contributo di Giovanni Martinengo del ramo che poi fu detto della Pallata”<sup>8</sup>. L’autrice citava a tal proposito anche il nostro mausoleo, ancora erroneamente creduto eretto in memoria di “Marcantonio Martinengo” della Pallata<sup>9</sup>. Più di recente, Elena Lucchesi Ragni ha precisato che la presenza della chiesa e del convento di San Pietro de Ripa della canonichesse agostiniane è documentata da una Bolla papale del 1178, stilata in occasione di “*indebitas exactiones*” con il confinante sito di San Pietro in Oliveto<sup>10</sup>.

Quanto al nuovo edificio: Antonio I, figlio di Giovanni Francesco Martinengo di Padernello (e non “della Pallata”), già nel 1450 voleva offrire al Generale dei Gesuati, tale Antonio da Venezia, un terreno in Brescia così da poter dare il via alla fabbrica di un complesso conventuale di quell’ordine<sup>11</sup>. L’offerta, rifiutata<sup>12</sup> in prima istanza, fu accolta qualche anno più tardi, nel 1467, dal Capitolo della congregazione riunitosi a Ferrara. Antonio I, con il terreno, donò pure 500 ducati per contribuire fattivamente anche all’erigenda fabbrica<sup>13</sup> avviata probabilmente a ridosso del 1467 e protratta, verosimilmente, per alcun decenni. Si ha notizia che il Comune di Brescia invitò i Gesuati in città dopodiché, con Provvisione del 27 maggio 1468, iniziarono le raccolte di fondi per

---

<sup>8</sup> VANNINI 1971, p. 122.

<sup>9</sup> VANNINI 1971, p. 125.

<sup>10</sup> LUCCHESI RAGNI 1988a, f. 10. Il complesso è visibile pure nella pianta della città del Rascicotti; mentre in quella del Carboni si notano un muro e i due chiostri forse per indicare le ripartizioni delle proprietà che generarono la controversia tra i confini di San Cristo e San Pietro in Oliveto.

<sup>11</sup> Questa versione pare non concordare con Attilio Mazza il quale scrive che “i Colombini, o Gesuati, vi costruirono il convento, generosamente aiutati dal nobile Giovanni Martinengo il quale volle essere sepolto nella chiesa da lui stesso edificata” (MAZZA 1990, p. 177); tale versione è discordante rispetto a quelle più accreditate e quindi non accettabile. Su Antonio I si veda anche ANDRICO 1984, p. 23, il quale sostiene la diversità di “operato” del nobile rispetto agli altri componenti della famiglia; l’autore conferma il sostegno da parte di Antonio I per la chiesa bresciana dei “Gesuiti” (anziché gesuati).

<sup>12</sup> “Per ora si sospendesse, remissero in Antonio, se gli paresse de andare a vedere il sitto e ‘l luogo et sospendere per ora et ringraziarli”, da TANFOGLIO, RAFFAINI 2007, p. 25.

<sup>13</sup> La questione è ben riassunta, con vaglio delle fonti precedenti, in MAFFEIS 2011c, pp. 97-98, nota 262. Si aggiunga, inoltre, la testimonianza (riportata da TANFOGLIO 2013, p. 12, ma senza riferimenti precisi) tratta dall’Archivio Segreto Vaticano: “*Il monasterio di Noi PP. Gesuati di ST. Girolamo di Brescia situato dentro alle muraglie et cinto d’essa chiesa, fu fondato l’anno della comune salute 1467 il mese di novembre*”.

l'edificazione della chiesa<sup>14</sup>. I Martinengo continuarono ad essere presenti nella fabbrica sia con contributi per l'edificazione, sia con le sepolture dei propri membri.

La costruzione si dovette concludere attorno al 1490, e subito dopo si dovette procedere con l'esecuzione di affreschi e decorazioni, mentre la consacrazione avvenne nel 1501<sup>15</sup>. Fin dalle origini la chiesa e il convento furono gestiti dai Frati Gesuati, una congregazione religiosa fondata tra il 1360 e il 1364 dal mercante banchiere senese Giovanni Colombini<sup>16</sup>. I Gesuati della Chiesa del Santo Corpo di Cristo di Brescia furono soppressi, con altri ordini, nel 1668 da papa Clemente IX per una questione politica legata alla Repubblica di Venezia: la soppressione fu sancita mediante bolla papale "*Romanus Pontifex*" su pressione della Repubblica di Venezia che, incamerando i beni di varie congregazioni, poteva essere in qualche modo risarcita delle spese militari affrontate per le guerre contro i Turchi. In seguito a questi avvenimenti entrarono nel convento di San Cristo gli 'zoccolanti'<sup>17</sup> Francescani<sup>18</sup>, ovvero i Minori Riformati, che vi rimasero fino al 1810. Le soppressioni che, a partire dal maggio del 1797, travolsero le istituzioni religiose e con esse i conventi e le chiese annesse della città e della provincia per opera del Governo Provvisorio della Repubblica Bresciana, coinvolsero infatti anche il complesso di San Cristo<sup>19</sup>. Pure il Seminario, a distanza di breve tempo dalla proclamazione della Repubblica Bresciana, fu soppresso e incamerato per usi militari; la città rimase ufficialmente senza l'istituzione per la formazione dei sacerdoti fino al 1806, anno in cui

---

<sup>14</sup> CISTELLINI 1963, p. 149 e nota 5; FAPPANI 1982, p. 228; TANFOGLIO 2013, p. 12, aggiunge che si chiese il supporto delle nobili famiglie bresciane. Altri finanziamenti arrivarono negli anni successivi: gli *Indici Poncarali* registrano una donazione nel 1468 per il convento; il 3 settembre 1468 Sandrino de' Chuchi dona un terreno nelle vicinanze di Santa Giulia; Antonio Guidoni vende un'abitazione l'8 dicembre dello stesso anno dove probabilmente risiedettero i gesuati prima della costruzione del cenobio; nel 1471 fra' Paolo da Pisa è nominato vice rettore e si chiude un terreno verso San Pietro in Oliveto.

<sup>15</sup> BONETTI 2005, p. 87.

<sup>16</sup> Sulla figura del beato Giovanni Colombini, dei Gesuati e la loro spiritualità, si vedano: PIAZZONI 1982, pp. 149-153; FAPPANI 1982, p. 228; TANFOGLIO, RAFFANI 2007, pp. 23-24; TANFOGLIO 2013, pp. 28-37.

<sup>17</sup> Il termine è usato anche da Francesco Paglia nel suo *Il giardino della pittura*, manoscritto prodotto nei decenni 1660-1690 ed edito in BOSELLI 1967, II, pp. 607, 608: "... Onde senza perder punto di tempo, s'invieremo verso al Monastero de Rd.i Padri Zoccolanti Riformati. Dove al salir di elevata e spasiosa [sentiero] *via*, goderemo per tempo. [...] Et à primo ingresso osserveremo un bellissimo Deposito di finissimi marmi, da colonne vidalbe sostenuto; Ove mirabilmente si scorge La Passione di Cristo, et altre sacre istorie, sculpite à rilievo con grandissima deligenza e cura, nella varietà de fogliami nell'isquisitezza delle figure nella belta del Lavoriero, tutto con ottima simmetria espresso, che non solo po dirsi laboriosa fatica, ma si rende spettacolo di meraviglia".

<sup>18</sup> CISTELLINI 1964, p. 168; DE LEONARDIS 2013, p. 76.

<sup>19</sup> DE LEONARDIS 2013, p. 74.

nel già soppresso convento di San Pietro in Oliveto il Seminario riaprì le porte<sup>20</sup>. L'edificio distava poche centinaia di metri in linea d'aria dalla Chiesa di San Cristo: visitandolo nel 1816, in occasione di un soggiorno a Brescia, ospite della famiglia Martinengo, l'imperatore Francesco I vide il sottostante complesso di San Cristo e sembra che già assecdasse l'ipotesi di concedere il convento che era stato dei Gesuati e dei Francescani allo stesso Seminario Diocesano<sup>21</sup>. I due grandi edifici furono quindi uniti tra loro nel 1821 con una sorta di passaggio coperto, passaggio che rimase in essere fino al 1874 quando monsignor Capretti decise di smantellarlo. Nel 1821 si può così dire che iniziasse un nuovo corso per la storia del complesso di San Cristo. Il Governo Austriaco concesse alla Diocesi di Brescia, allora guidata dal vescovo Gabrio Nava, la chiesa e il monastero affinché potessero essere impiegati per allocarvi parte delle attività del Seminario con sede nel vicino San Pietro in Oliveto, mentre, sotto il vescovo Carlo Domenico Ferrari, nel 1834, rientrarono nel monastero i Minori Riformati. Il sito non passò però indenne attraverso ai moti risorgimentali, quando fu occupato dai soldati, poi chiuso, affinché non potessero trovarvi rifugio i patrioti delle 'dieci giornate' del 1849; quindi saccheggiato dai Croati. Ancora, in seguito alla battaglia di San Martino e Solferino, del 24 giugno 1859, il complesso fu trasformato in ospedale e alloggi per le truppe, e lo stesso accadde (così come per altre chiese cittadine, tra cui lo stesso Duomo Nuovo) dopo gli scontri di Custoza e Montesuello, poco prima della fine della terza guerra di indipendenza che terminerà con la pace del 3 ottobre 1866. La vicenda del complesso sembra comunque non avere tregua e nel 1867 il convento fu confiscato come molti altri beni ecclesiastici cittadini. Nell'anno 1870 don Pietro Capretti acquistò il convento per collocarvi i chierici poveri: lo stato di abbandono delle strutture, la mancanza di fondi per la gestione del nuovo convitto e le scarse risorse della Curia, che aveva subito un depauperamento dalle confische dei beni solo qualche anno prima nel 1867, possono essere le ragioni concatenate che portarono alla decisione di vendere ai Carmelitani di Venezia un pulpito, l'organo e la preziosa cantoria della chiesa. Sempre monsignor Capretti pensò, e ottenne il permesso, come detto, di demolire il corridoio-scala coperto

---

<sup>20</sup> In questi anni i chierici tornarono alle proprie abitazioni, in alcuni casi furono seguiti negli studi dai parroci, mentre i residenti in città prendevano lezioni dai professori all'interno delle canoniche adibite ad aule; cfr. MONTANARI 1989, pp. 18-21.

<sup>21</sup> TANFOGLIO 2014, p. 104.

che univa San Cristo al sovrastante convento di San Pietro in Oliveto, così da ricavare fondi dalla vendita del materiale. Nel 1875, infine, l'ospizio dei chierici si fuse con il seminario e fu chiamato Seminario Vescovile Minore<sup>22</sup>: di lì a poco, nel 1882, il *Mausoleo Martinengo* sarà spostato al Museo dell'età Cristiana, nel coro della vicina chiesa di Santa Giulia. Dal 1957, dopo che il Seminario Diocesano si trasferì nella nuova struttura di via Bollani, la chiesa e il convento di San Cristo sono affidati ai Saveriani.

## ***2.2 I Martinengo da Padernello nella Chiesa di San Cristo***

Fin dalla fondazione la chiesa di San Cristo fu legata al nome della famiglia dei Martinengo. L'offerta da parte di Antonio I del terreno nel 1450 e le successive donazioni sono solo la testimonianza della fase iniziale del connubio tra i Martinengo e i Gesuati di San Cristo. Su questa strada intrapresa dal capostipite, infatti, proseguirono entrambi i rami del casato, ossia quello di Padernello<sup>23</sup> e quello della Pallata. Si ricorda che sempre Antonio I, nel 1464, impegnava i propri denari per l'ampliamento della cappella maggiore della Chiesa di San Francesco d'Assisi<sup>24</sup>; da questa elargizione il Martinengo ebbe, per sé e per i suoi discendenti, il diritto di sepoltura in quella chiesa, privilegio di cui però questo ramo della famiglia non usufruì. Non si conoscono le motivazioni che spinsero Antonio I a investire ulteriori finanze in una nuova fabbrica<sup>25</sup>, quel che è certo è che la chiesa di San Cristo non fu solo il luogo scelto per le sepolture della famiglia<sup>26</sup> ma quasi una sorta di cappella privata della famiglia, tanto che, a ragione, è stato usato il termine di "protettorato"<sup>27</sup>. Ne sono conferma gli stemmi posti nell'edificio, sia sul portale in

---

<sup>22</sup> Come nuovo direttore unico fu nominato padre Francesco Passerini, gesuita, con l'incarico di condurre il seminario maggiore, di Santangelo, con teologia e liceo, mentre mons. Capretti rimaneva a condurre il seminario minore.

<sup>23</sup> Il nome deriva dalla località Padernello a circa 35 km a sud di Brescia dove tuttora si conserva l'omonimo castello.

<sup>24</sup> Per la questione della presenza dei Martinengo nella Chiesa di San Francesco d'Assisi si rinvia al capitolo 7.

<sup>25</sup> In via ipotetica si potrebbe giustificare tale opzione in quanto nella chiesa francescana vi erano già varie famiglie e altre se ne sarebbero aggiunte nei decenni seguenti. Per il prestigio del casato si sarebbe pensato a una nuova fabbrica, più piccola, meno prestigiosa, ma esclusiva, visto che tale condizione di unicità era in pratica venuta meno nella chiesa dei francescani.

<sup>26</sup> Giovanna BOTTO, scheda 11, in *I chiostri di Brescia* 1989, p. 84.

<sup>27</sup> LUCCHESI RAGNI 1988b, p. 33.

facciata<sup>28</sup> sia nei capitelli della navata, riproducenti l'aquila dei Martinengo e la campanula (Figg. 92, 93). La presenza dei Martinengo ebbe un ruolo non indifferente nelle vicende artistiche dell'edificio, garantendo una certa prosperità e visibilità. Una data nodale per la ricostruzione del rapporto del casato con la chiesa è il 1473, ossia l'anno del testamento<sup>29</sup> e della morte<sup>30</sup> di Antonio I Martinengo da Padernello del *quondam* Giovanni Francesco: il nobile, padre di due eredi maschi, Gaspare e Bernardino, nati da madri diverse, volle dividere equamente i possedimenti<sup>31</sup>. Nello stesso atto Antonio disponeva che alla chiesa di San Cristo dovessero essere garantite libbre 30 per anno, e 7 pesi di olio d'oliva per l'alimentazione della lampada del tabernacolo dell'altare maggiore<sup>32</sup>. Il lascito era giustificato in quanto il conte voleva essere sepolto in "*Ecclesia Corporis Christi per ipsum Joannem aedificata*"<sup>33</sup>, specificando "*ante primum et principalem altarem*"<sup>34</sup>. Il padre lasciava a Bernardino, tra gli altri possedimenti, i beni di Padernello e la propria casa di Brescia in "*contrada Palaty*" dove avrebbe vissuto con la madre "*Isabetta uxoris qm fadini de Roncho*

---

<sup>28</sup> Secondo Vito Zani il portale presenta una struttura "definitivamente depurata dagli arcaismi di tradizione medievale e si avverte, negli ornati e nei capitelli compositi, una sorta di proprietà inventiva del linguaggio all'antica" (ZANI 2010b, p. 54).

<sup>29</sup> MAFFEIS 2011c, pp. 87, 89, nota 256. Il documento è conservato in: ASBs, AMP busta 310, 13 settembre 1473.

<sup>30</sup> L'anno di morte, 1473, è menzionato nel manoscritto *Diario di Corradino Palazxo* (pubblicato in GUERRINI 1922, pp. 241-242, nota 14): "Adi 14 de settembrio el di de Santacroce morì M. Antonio da Martinengo".

<sup>31</sup> I dati del testamento sono riportati da più studiosi: FÈ D'OSTIANI 1898, p. 8; 1927, p. 41; MORASSI 1939, p. 126, citando l'erezione dell'edificio e il testamento del 1473 assegna l'impresa a Giovanni di Preposto Martinengo.

<sup>32</sup> Cospicue donazioni furono distribuite anche ad altre chiese della città: Santa Maria dei Miracoli, Sant'Apollonio, San Barnaba, Santa Maria del Carmine, San Faustino e Giovita "*ad Sanguinem*", San Giovanni "*de Foris*", San Francesco, Santa Maria "*de Dom*", al cenobio femminile di Santa Chiara, all'ospedale di Santo Spirito e alla sua chiesa parrocchiale di Santa Agata. Fuori città andò al Convento dell'Annunciata di Rovato una cospicua elargizione. MAFFEIS 2011c, p. 98, nota 263, riporta che il testatore rammenta di aver contribuito, su indicazione del predicatore francescano San Giacomo della Marca, alla costruzione della cappella del presbiterio della chiesa di San Francesco a Brescia. Sempre questa chiesa era stata scelta dai Martinengo come luogo privilegiato per le loro sepolture prima di passare in quella di San Cristo. Ancora nel testamento del 6 gennaio 1556 di Leonardo III Martinengo, ma dalle Palle, figlio di Pietro, si ricava la volontà del conte di essere sepolto nella chiesa di San Francesco in un'arca marmorea per la cui realizzazione impegnava 200 ducati (MAFFEIS 2011c, p. 97).

<sup>33</sup> FÈ D'OSTIANI 1898, p. 8, del testamento vi sono più trascrizioni che risultano leggermente divergenti. I dati sono riportati anche in FÈ D'OSTIANI 1927, p. 240, e VANNINI 1971, p. 122. Copia del testamento è conservata nel fondo della Biblioteca Queriniana di Brescia: BQ, Ms. Fè. 36. m. 5, pp. 349-373, si veda pagina 349.

<sup>34</sup> MAFFEIS 2011c, p. 89, e TANFOGLIO, RAFFANI 2007.

Rovedo”<sup>35</sup>. E sarebbe stato proprio il “*Magnificus et Clarissimus dominus*” Bernardino, il figlio secondogenito, nato da seconde nozze, a dare disposizione testamentaria<sup>36</sup> ai suoi discendenti, i figli Francesco e Antonio II, perché edificassero la tomba che oggi chiamiamo *Mausoleo Martinengo*. Per secoli, fino alla scoperta dell’atto di commissione dell’opera del 1503 da parte del Boselli<sup>37</sup>, il nome di Bernardino fu invece dimenticato, convinti che il monumento fosse stato costruito quale sepoltura del condottiero Marcantonio Martinengo<sup>38</sup>, discendente del ramo di Gaspare (il primogenito di Antonio I), detto della Pallata.

Il ruolo di Antonio I quale protettore della chiesa di San Cristo trova conferma altresì nel testamento dello stesso Gaspare<sup>39</sup>, morto il 14 settembre 1481, il quale dispose nelle sue ultime volontà di essere sepolto “*ante portam ecclesiae dedicatae sub vocabulo corporis Christi in citadela veteri per prefatum suum genitorem et per ipsum testatorem fabricatae*”<sup>40</sup>, dal che si ricava che anche Gaspare, marito di Caterina figlia di Bartolomeo Colleoni, contribuì alla costruzione della fabbrica<sup>41</sup> voluta da suo padre Antonio.

Nella chiesa non si vede oggi alcuna iscrizione che riferisca delle donazioni di Antonio I né della sua sepoltura<sup>42</sup>. Se da un lato tale mancanza potrebbe essere giustificata dalle manomissioni del pavimento, tra cui alcune avvenute anche recentemente, pare

---

<sup>35</sup> Si ricorda che la madre di Bernardino non era però madre di Gaspare. Sempre da Isabetta nacquero Maria Daria, Clara e Nostra, tutte riconosciute da Antonio I come naturali e legittime per le quali dispose 1000 ducati d’oro per la dote di ognuna, da MAFFEIS 2011c, p. 89.

<sup>36</sup> Si precisa che il testamento di Bernardino non è mai stato rintracciato. La volontà testamentaria è solo desunta dal contratto tra i due figli e l’orafo Dalle Croci.

<sup>37</sup> BOSELLI 1977.

<sup>38</sup> Per la ricostruzione della questione delle varie versioni si rinvia allo specifico paragrafo; si veda pure FAPPANI 1991, pp. 343-344.

<sup>39</sup> 11 settembre 1481(MAFFEIS 2011c, p. 89, nota 257). Gaspare nacque dal matrimonio tra Antonio Martinengo e la prima moglie, era quindi fratellastro di Bernardino, colui che volle il mausoleo.

<sup>40</sup> GUERRINI 1930, p. 305; MAFFEIS 2011c, p. 89, nota 257.

<sup>41</sup> Giovanna BOTTO, scheda 11, in *I chiostri di Brescia* 1989, p. 84.

<sup>42</sup> Vi è, tuttavia, una segnalazione, poco chiara e non direttamente rivolta al mausoleo, di mons. Paolo Guerrini, lo studioso che per primo ebbe modo di sistematizzare molte fonti riguardanti il casato dei Martinengo e a cui gli storici non mancarono di far riferimento quale storico aggiornato e preciso. Lo studioso segnalava che nella Chiesa di San Cristo vi era una lapide priva di riferimenti onomastici e cronologici (GUERRINI 1930, p. 533), e la riconduceva al *Mausoleo Martinengo* e al condottiero Marcantonio Martinengo della Pallata. La lapide dovrebbe essere la medesima che fu trascritta appena dopo la metà del Cinquecento nel manoscritto della Queriniana realizzato da Sebastiano Aragonese (ARAGONESE *post* 1550); nella trascrizione vi è l’indicazione dell’anno MDL, e quindi l’Aragonese dovrebbe avere visto l’iscrizione a breve distanza dalla collocazione della lapide.

improbabile che tale epigrafe, se presente, non sia mai stata riportata dai cronisti e dagli eruditi bresciani.

Come sappiamo, Antonio II Martinengo del fu Bernardino, testando il 19 dicembre 1515, esprime la volontà di voler essere sepolto nello stesso mausoleo fatto costruire dal padre<sup>43</sup>. Il documento è utile per confermare che Bernardino era stato il committente dell'opera e che nel 1515 questa non era terminata, seppur il padre vi era già sepolto. In effetti lo stato incompleto dei lavori è ribadito nella scrittura dell'anno successivo tra Antonio II e l'orafo Dalle Croci il quale si impegnava a terminare la tomba entro 18 mesi. Va detto che, con ogni probabilità, i corpi dei Martinengo vennero sepolti a terra, davanti all'arca. La conferma giunge da vari riscontri che portano a ipotizzare che il sarcofago non fosse pensato per accogliere le salme<sup>44</sup>.

### ***2.3 Marcantonio Martinengo per anni creduto il committente del Mausoleo***

Il Mausoleo, almeno come ci è giunto, non possiede indicazione alcuna: non vi sono né l'effigie del defunto, né un'iscrizione che chiarisca chi vi è sepolto. Una situazione certo piuttosto anomala. In mancanza di altre indicazioni, assunse quindi la massima autorevolezza la fonte più antica che parla dell'opera, a cui tutti gli storici e le guide prestarono fede. Si tratta della cronaca cinquecentesca del bresciano Pandolfo Nassino, un testo miscelaneo avviato probabilmente negli anni Venti del Cinquecento. Si trattava quindi di una fonte autorevole e di un testimone di prima mano. Da una pagina di tale manoscritto<sup>45</sup> si generò la versione, poi tramandata senza obiezioni fino al 1977, che il sepolcro dei Martinengo fu eretto per il condottiero Marcantonio morto del 1526. In realtà la cronaca di Pandolfo si limita a riferire, dopo aver narrato le gesta di Marcantonio fino all'ultima battaglia, “alla pieve di S. Giacomo nel Cremonese”, dove fu ferito il 24

---

<sup>43</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 84, nota 1; Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo, Archivio Martinengo, Istromenti I, 32: il documento è conservato all'interno di un grande faldone con molti documenti e fogli sparsi.

<sup>44</sup> La questione è trattata più avanti. Si ricorda, tuttavia, che il sarcofago era privo del coperchio.

<sup>45</sup> Il manoscritto è consultabile nel fondo storico della Biblioteca Queriniana di Brescia: P. NASSINO, *Registro di molte cose seguite*, BQBs, ms. C.I.15, f. 17.

luglio, che quattro giorni dopo il codottiero morì per le ferite e “et la sera medema circa una hora et meza de note fo portato a sepelir in la giesa deli frati yesuati”.

La notizia fu ripresa nel manoscritto *Trophaea Martia*, in più volumi di grande formato, composto forse da Teodoro Damadeno tra il 1668 e il 1689, conservato ora nella Biblioteca Queriniana, ma proveniente dal Legato Martinengo. Nel manoscritto si raccontano le gesta del casato, le cui antichissime radici prenderebbero il via dalle genti di Roma. Si tracciano, inoltre, biografie dei figli più illustri dei Martinengo che in qualche modo portarono onore alla famiglia con valorose imprese militari. Tra gli altri compare appunto “Marcus Antonius Martinengus Ludov.” per il quale il componimento traccia l’elogio delle virtù militari. Marcantonio o Antonio, figlio di Lodovico e di Cecilia Ganassoni quondam Andrea, pronipote di Bartolomeo Colleoni, già dalla giovane età fu avviato alla carriera militare nell’esercito veneto, fu luogotenente del conte Antonio Martinengo tra il 1521 e il 1522, ma nella sua carriera militare si contano varie imprese a fianco di illustri personaggi come il duca di Urbino<sup>46</sup>. Nel testo vi è una narrazione dell’ultima impresa del Martinengo, nella quale dimostrò coraggio e determinazione nel portare a termine il proprio compito, pur essendo stato ferito a più arti. Rientrato in città non bastarono le cure dei medici, Marcantonio morì come detto il 28 luglio dell’anno 1526.

La versione del *Trophaea Martia* riporta che Marcantonio fu raggiunto

---

<sup>46</sup> Marcantonio svolse pure l’attività di architetto militare con Giulio Savorgnan, collaborò ai disegni per la fortezza di Palmanova e nel 1526 fu a capo della lega di papa Clemente VII con la Repubblica di Venezia, i re di Francia e d’Inghilterra.

...da due archebuggiate una in una cosia, e l'altre nella spalla, ambedue dalla parte destra, non si sgomentò, non cedè terreno, ne volse esser disarmato prima, che non hebbe assicurata et vinta la giornata, et fatto prigionio Luigi Conzaga cognominato Rodomonte, con molti altri prigionio d'importanza, che consegnatili in mano di Carlo Averoldo suo Luogotenente, per che li conducesse à Soncino, raccomandosi al capitan Io: Francesco Ziletti dalli Orzi nuovi che haveva il governo di quel castello, che da lui furono ben trattati, et ben custoditi, benche da nimici non fosse mancato di adoprar gl'inganni et la forze per liberali. His tam genorose ac intrepido animo peractis, à bellicis parumper segregatus Antonius, Medicorum curasese commisit: si diede poi all'hora all'opera de' Cirurgici, che lo fecero condur a Brescia cum in patriam redivisset, brevi ibidem spiritum creatoris suo redditi, a quo etin qua spiritum receperat. Dove in capo di pochi giorni spirò l'anima. Fu sepolto a' Gesuati sub pulcherrimo Mausolæo ex vario ac pretiosissimo marmore ac alabastrite confecto, quod hic attame a vetustate corrosum, pando, leviori formâ delineatum. Fù sepolto M. Antonio con concorso di tutta la città celebrando il mortorio Mattio Ugone Vescovo di Famagosto suggrafaneo nel nostro vescovato con l'assistenza de' Rettori, et de' nostri Ambasciatori del Rè d'Inghilterra che vi si ritrovarono di passaggio per Venetia...<sup>47</sup>

L'affermazione era accompagnata, come sappiamo, dalla presenza nello stesso *Trophaea Martia* della riproduzione, nelle pagine dedicate a Marcantonio, della più antica immagine nota del nostro mausoleo, realizzata ad acquarello (Fig. 64)<sup>48</sup>. Da qui in avanti non fu sollevato alcun dubbio sul fatto che il mausoleo Martinengo fosse la tomba di Marcantonio, la cui data di morte, 1526, divenne anche il termine di riferimento per l'opera.

In via ipotetica è del tutto possibile che Marcantonio sia stato sepolto in chiesa, forse interrato sotto il pavimento, considerando il mausoleo come monumento di famiglia e quindi riferito anche al condottiero<sup>49</sup>. L'assenza di un'iscrizione col nome di un defunto sul mausoleo potrebbe essere un ulteriore indizio della funzione di monumento

---

<sup>47</sup> DAMADENO 1686-1689, pp. 468-471.

<sup>48</sup> Per l'analisi dell'immagine si veda il capitolo primo riferito alla fortuna critica e in particolare il paragrafo riguardante le riproduzioni dell'opera.

<sup>49</sup> La connotazione di San Cristo quale sacrario dei Martinengo è confermata dalle parole di mons. Paolo Guerrini il quale documentava una condizione oggi non più in essere dopo la rimozione delle lastre poste nel pavimento: "la chiesa fu edificata dai Martinengo che ne fecero il loro sepolcro gentilizio, come ricordano ancora varie lapidi tombali" (ma aggiungendo, come tutti "e addossato alla parete sinistra di essa, presso il pulpito, esisteva quel magnifico mausoleo di Marcantonio Martinengo (1493-1526)"). GUERRINI 1952; cfr in proposito pure ROSSI 1977, p. 127, nota 48.

collettivo<sup>50</sup>. Tale osservazione fu avanzata già dal Brognoli nel 1826 che, a ragione, scriveva: “ciò che è più strano si è che non avvi neppure iscrizione alcune che ricordi il nome del personaggio a cui è consagrato questo deposito, e solo vi è l’aquila, stemma suo gentilizio”<sup>51</sup>. L’attento Brognoli, scrittore e collezionista, mancava purtroppo di annotare le iscrizioni delle lapidi poste nello spazio antistante al mausoleo<sup>52</sup>. Anche lo storico pensava comunque, come tutti, che il mausoleo fosse stato realizzato “in seguito” alla morte di Marcantonio. Oggi invece siamo certi che, al momento della morte di Marcantonio, il monumento era già in essere da parecchi anni.

È alquanto curioso che della questione non si occupi Bernardino Faino, che nel suo manoscritto, redatto dagli anni ’30 agli anni ’60 del Seicento, quindi prima del *Trophaea Martia*, descrive la chiesa limitandosi a menzionare, in una aggiunta postuma dell’autore, “*l’Arca di Marmi con figurini etc degli Sri Martinenghi da Padernello*”.

Come si è già visto, l’incertezza attorno all’identità del dedicatario del mausoleo è forte ancora nel secolo successivo, quando Giovanni Battista Carboni, nel suo catalogo di pitture e sculture del 1760, scriveva che della Chiesa di San Cristo è “pregiabile l’antica scultura del Deposito del Conte Silvio Martinengo nel vaso della Chiesa”, riferendosi con ogni probabilità al mausoleo, che era posto quasi al centro della navata sul lato sinistro<sup>53</sup>. La versione del Carboni è l’unica a riportare il nome del Conte Silvio anziché Marcantonio<sup>54</sup>.

A rilanciare l’idea che la tomba fosse quella di Marcantonio fu lo storico bresciano Federico Odorici, che nel 1853 scriveva che nel *Mausoleo Martinengo* erano conservate, secondo una

---

<sup>50</sup> Monsignor Antonio Fappani, nella nota biografica su Marcantonio della *Enciclopedia Bresciana* scrive che: “Il Fè attribuita alla memoria di Marcantonio una iscrizione ancora esistente a S. Cristo e che prima stava a sinistra del

monumento sulla parete sinistra, ora invece è collocata in fondo alla chiesa, sotto l’organo, a destra della porta: MORS ASSUERUNT DARE STYMATA QUINA / SALUTEM / MDCCII (O morte, allontanati, le cinque piaghe [del Signore] sogliono dare la salvezza 1702); da FAPPANI 1991, VII, pp. 343-344.

<sup>51</sup> BROGNOLI 1826.

<sup>52</sup> Il dubbio sulle lapidi, tuttavia, rimane in quanto non si è riusciti a ricostruire il contenuto dell’iscrizione posta sulla lastra tombale che l’architetto Tagliaferri ritrasse nel dipinto (Fig. 68) del *Mausoleo Martinengo* quando la tomba era ancora collocata in San Cristo. Le riproduzioni di Tagliaferri sono analizzate nel capitolo primo.

<sup>53</sup> CARBONI 1760, p. 135.

<sup>54</sup> Il dato è ripreso e commentato nei capitoli primo e terzo dove è messo a confronto con una riproduzione grafica che pare confermare la versione del Carboni.

tradizione, le ceneri di Marcantonio Martinengo<sup>55</sup>. Da qui in avanti non si levarono più dubbi: per gli studiosi come per le guide cittadine<sup>56</sup> il monumento fu di Marcantonio, fino alla pubblicazione da parte di Boselli<sup>57</sup>.

#### ***2.4 Il trasferimento del monumento dalla Chiesa di San Cristo al Museo dell'Età Cristiana***

Come accennato all'inizio di questo capitolo, il trasferimento del mausoleo dalla Chiesa di San Cristo al nuovo Museo dell'età Cristiana e la proprietà dell'opera rimangono questioni poco chiare. In particolare l'aspetto giuridico è tuttora irrisolto perché mai affrontato. In questa ricostruzione ci si occupa della corrispondenza intercorsa tra Comune e Curia per gli accordi di trasferimento, degli aspetti tecnico-strutturali e lo stato attuale dell'opera.

Il cosiddetto Museo dell'età Cristiana, o Museo medievale, fu istituito nell'ex monastero di Santa Giulia e inaugurato nel 1882. Il monastero era stato soppresso nel 1798 e utilizzato dai militari durante l'età napoleonica e la dominazione austriaca<sup>58</sup>. Fu acquistato dall'amministrazione municipale per esporre gli oggetti del museo nella chiesa e nel coro di Santa Giulia. Affidatario dei lavori di adattamento e restauro dei vani fu Antonio

---

<sup>55</sup> “Marcantonio Martinengo, quello che nel fatto di s. Giacomo (24 lugl. 1526), benché ferito a morte, non cessò dal combattere finché non ebbe costretto ad arrendersi l'audacissimo Luigi Gonzaga, chiamato per la gagliardia smisurata dell'animo e della persona il Rodomonte. Fu deposto nell'urna, riccamente vestito d'un saio listato d'argento, fregiato il capo d'una foggia di tessuto d'oro, e cinta ai lombi la spada”, ODORICI 1853, p. 64. Lo stesso ripeterà qualche anno dopo: “Ivi ebbe sepoltura; e lo splendido mausoleo che vuoi eretogli [a. 1526] colà, ci fa testimonianza di che singolare natura fosse quel secolo; perché non mai fra lo strepito dell'armi e lo spavento della conquassata Italia sursero come in quello i monumenti dell'arti per isquisita bellezza maravigliosi. E a chi mi chiedesse qual monumento rechi tra noi l'immagine del secolo XVI, risponderci, la tomba che dicesi tuttavia di Antonio Martinengo; perché diresti la grazia e la gentilezza di quel secolo ivi proteggere gli avanzi di sua guerresca virtù”, da ODORICI 1860, pp. 178-179. Federico Odorici, preciso nelle ricostruzioni, riportava in nota 1 a pagina 179 il riferimento a: “ROSSI, *Elogi – Marcantonio Martinengo*. NASSINO, *Memorie*, Cod. Quirin. C. I, 15. *Monum. D'uomini illustri*, ediz. Bettoniana. Ivi il magnifico mausoleo, con un povero cenno del Martinengo”.

<sup>56</sup> Riassumendo: BETTONI 1822, riporta Marcantonio Martinengo della Pallata; BROGNOLI 1826, Marcantonio Martinengo della Pallata; SALA 1834, non scrive nessun nome; ODORICI 1860, riferisce di Antonio Martinengo (vedi nota precedente) confermato a seguire da FENAROLI 1877, pp. 189-190; RIZZINI 1889; *Guida di Brescia* 1923; GUERRINI 1952; PANAZZA 1958, p. 86; 1968; BARBIERI 1962, non cita il Mausoleo; VANNINI 1971, p. 125, lo dice di Marcantonio Martinengo.

<sup>57</sup> Per la verità anche nel 1990 Attilio Mazza scriveva dell'attribuzione del Mausoleo Martinengo a Maffeo Olivieri tomba del conte Marcantonio Martinengo; MAZZA 1990, p. 177.

<sup>58</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 75, note 1-2. Rossi 2008.

Tagliaferri, già impegnato anche nella Chiesa di San Cristo e grande estimatore del *Mausoleo Martinengo*. Il museo fu inaugurato nel 1882.

L'analisi degli avvenimenti politici cittadini e i vari cambiamenti di destinazione di San Cristo possono essere d'aiuto per comprendere le motivazioni che hanno indotto la Curia a 'cedere' il *Mausoleo Martinengo* al Comune. La cronaca non restituisce gli specifici interventi apportati alle strutture dell'edificio da parte dei vari possessori che si alternarono nella Chiesa di San Cristo, quasi in modo convulso, tra il 1797 e i primi decenni del Novecento. Si tratta di un periodo, poco più di un secolo, nel quale le vicissitudini subite dal complesso nel clima più generale della precarietà politica e delle ristrettezze economiche avrebbero potuto provocare ancora maggior danni alle opere d'arte e alle strutture. Ne è un esempio, forse uno dei pochi documentabili, la vendita della cantoria, dell'organo e del pulpito.

La presenza dei soldati, il saccheggio dei Croati, le varie frequentazioni, tra civili e militari ammalati, potrebbero essere alcune delle circostanze nelle quali il rischio di manomissione delle strutture aumentò considerevolmente. A queste circostanze si potrebbero far risalire l'asportazione dei tondi di bronzo inseriti alla base delle colonne del mausoleo. I fatti si collocherebbero nei decenni prossimi alla realizzazione del dipinto di Tagliaferri (Fig. 68) che documentava lo stato dell'opera prima del trasferimento in Santa Giulia. Sempre a questo periodo è da datare lo scatto che servì per la fotografia del mausoleo pubblicata<sup>59</sup> da Müntz nel 1895 (Fig. 76) nell'*Histoire de l'art pendant le Renaissance*.

Nell'Ottocento la famiglia Martinengo era ancora presente e deteneva in Brescia una certa influenza. Il riflesso del peso del casato nella vita politica cittadina si può cogliere indirettamente da alcuni fatti della cronaca della città come la visita a Brescia dell'imperatore accolto dai Martinengo e la richiesta di una specie di 'consenso' ai discendenti prima del trasferimento del mausoleo al museo.

---

<sup>59</sup> MÜNTZ 1895, p. 285.

#### 2.4.1 La corrispondenza tra Curia e Comune

Prima di esaminare i pochi documenti redatti nello stesso anno del trasferimento del mausoleo dalla chiesa al museo si presentano due comunicazioni intercorse vari decenni prima tra Comune e Curia di Brescia. Due lettere inedite custodite nel Museo di Santa Giulia<sup>60</sup> documentano infatti la richiesta, e la negata concessione, di asportazione del mausoleo dalla chiesa. Nella prima, datata 20 gennaio 1853, la “Congregazione Municipale della R. Città di Brescia” si rivolgeva alla Curia chiedendo il mausoleo di “stile del cinquecento” posto nella “Chiesa di Sn. Cristo annessa al Seminario Vescovile” per inserirlo nella raccolta “di antichità monumentali”. La Curia Vescovile di Brescia rispondeva con lettera del 23 febbraio precisando che la chiesa era di proprietà del Seminario, ma essendo aperta al pubblico con una porta sulla piazza i visitatori avrebbero potuto visionare il mausoleo liberamente. La richiesta di trasferimento era quindi negata. Le due lettere documentano un tentativo da parte del comune di appropriarsi del mausoleo un trentennio prima dell’inaugurazione del museo. Dal 1853 al 1882 non si sono rintracciati altri documenti sulla questione. Del 1882 vi sono tre comunicazioni tra Curia e Comune<sup>61</sup>.

I pochi passaggi formali messi per iscritto nell’arco di due giornate dell’anno 1882 denotano la bonarietà dell’accordo che vede le due parti, la Giunta Municipale di Brescia guidata dal sindaco cav. Antonio Barbieri e la Curia Vescovile con a capo il vescovo

---

<sup>60</sup> Le due lettere sono conservate nell’Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia. Si riporta l’attuale modalità di catalogazione precisando che non vi è una lista dei documenti. Faldone 10 “MUSEO PATRIO, doni acquisti deposito”; le lettere si trovano in una cartella interna con la scritta N. 16 “Mausoleo (Martinengo) presso la chiesa del Seminario Diocesano 1853”. Inoltre si precisa che il materiale è inedito e l’archivio è in fase di revisione generale tanto che gli incartamenti sono stati visionati in via eccezionale senza ricevere il consenso alla riproduzione e alla pubblicazione in attesa della catalogazione di tutto il fondo documentario del museo. Durante la ricerca il museo possedeva infatti più fondi separati tra loro senza una precisa ed univoca inventariazione. Quindi anche l’indicazione utilizzata non è una catalogazione ufficiale.

<sup>61</sup> Le comunicazioni sono conservate in una altra porzione dell’Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia sita al piano terra della vecchia biblioteca. Il Faldone è il 387-2A. Si precisa che non si tratta dei documenti originali ma di copie.

mons. Girolamo Verzeri, accondiscendenti l'una verso l'altra<sup>62</sup>. Dalla lettera datata 14 marzo 1882, inviata dal sindaco Barbieri al vescovo Verzeri, si può dedurre che le due parti ebbero un incontro informale per discutere la cessione e il trasferimento dell'opera. Si riporta il passaggio:

A norma delle verbali intelligenze ch'io ebbi l'onore di prendere coll'Eccellenza V. intorno al trasporto nel Museo evale del Monumento Martinengo esistente nella Chiesa di S. Cristo, ottenuta [...] piena adesione dagli Egregi Rappresentanti la nobile famiglia...

Pare quindi che le comunicazioni ufficiali siano servite a formalizzare un accordo già preso. Anche la stretta corrispondenza sembra deporre in questa direzione. La cancelleria della Curia verga la risposta<sup>63</sup> con lo scontato parere positivo il giorno successivo, il 15 marzo, cui fa seguito un'altra comunicazione, nella stessa giornata, del Sindaco "*accusando ricevuta del gradito foglio d'oggi*"<sup>64</sup> con i "*più sentiti ringraziamenti*".

Nelle brevi righe intercorse non si parla di vendita, compensazioni o altra forma di pagamento. La Curia sembra essere sollevata dall'adesione al progetto da parte degli "*illustri signori rappresentati la nobile Famiglia Martinengo*". Il vescovo, consenziente al trasferimento e felice di "*poter soddisfare*" la richiesta, dà disposizione al pro-rettore del seminario di provvedere "*ove sia il caso*"<sup>65</sup> alle ossa del "*benemerito trapassato*" così da porle in qualche altra tomba, della medesima famiglia, presente in quella chiesa. Tra le righe si dice che si è pure tenuto conto della reverendissima Deputazione dell'Amministrazione del Seminario, che ancora gestiva il complesso di San Cristo.

Nella prima lettera il Sindaco chiede che agli "*incaricati del Municipio sia permesso di dar mano all'opera del trasporto*", mentre nella seconda missiva comunica al vescovo che procederà ad

---

<sup>62</sup> Un'altra versione vuole, invece, che fu il vescovo mons. Giacomo Corna Pellegrini a donare il mausoleo. La notizia è riportata da don Pietro Bariselli nel necrologio del vescovo Corna Pellegrini (BARISELLI 1913, pp. 186, 188, nota 1), ma si ritiene errata in quanto il Corna Pellegrini assumerà la carica di Vescovo di Brescia l'1 dicembre 1883. È pur vero che mons. Corna era già presente nella diocesi bresciana durante i fatti esposti sopra con il compito di vicario generale del vescovo mons. Verzeri. Non è possibile tuttavia avvalorare la versione fornita dal Bariselli e non si conosce il fattivo apporto che il Corna diede alla trattativa tra Comune e Curia.

<sup>63</sup> Lettera 15 marzo 1882, n. 298; Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia, 387-2A.

<sup>64</sup> Lettera 15 marzo 1882, n. 4045; Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia, 387-2A.

<sup>65</sup> La precisazione sembra fa trapelare che non si era certi se nel sarcofago vi fossero le spoglie dei Martinengo. In effetti tutti gli indizi portano a ritenere che la cassa litica non fu mai utilizzata per deporvi i corpi, i quali furono interrati nel pavimento della chiesa.

accordarsi con il canonico pro Rettore del Seminario di San Cristo “*pel lievo del Monumento da collocarsi nel nuovo Museo di S.<sup>a</sup> Giulia*”. Questi passaggi possono dare l’idea che vi fosse già una squadra di operai del comune pronta a entrare in San Cristo. Lo spostamento è quindi da supporre eseguito nel giro di qualche settimana<sup>66</sup> dell’anno 1882. L’inaugurazione del Museo dell’età cristiana d’altronde si svolse il 23 agosto 1882 e il mausoleo era già stato trasferito, tant’è vero che fu menzionato quasi sul finire del discorso inaugurale tenuto da Gabriele Rosa: il “*culmine della grazia splende dal mausoleo di Antonio Martinengo del secolo XVI concessoci graziosamente dalla chiesa prossima di S. Eucristo*”<sup>67</sup>(*sic.*). Le parole del Rosa sottolineano, da un lato, il valore aggiunto che il Mausoleo conferì all’intero museo e, nello stesso tempo, in modo non troppo velato, sembrano dare risalto a una gratuita concessione della Curia. La conferma, decisa e senza mezzi termini, della ‘gratuita’ donazione giunse dopo poco tempo da don Pietro Capretti<sup>68</sup> il quale, alle prese con il restauro dell’edificio di San Cristo, adibito a Seminario Minore dal 1884 e in carenza di fondi, chiese al Sindaco di Brescia un contributo economico facendo riferimento a un “*verbale affidamento*” probabilmente intercorso prima del trasferimento dell’opera. Dal contenuto della lettera, se si è ben compreso, pare che il sacerdote si riferisca a una sorta di compromesso verbale, dove pure l’uso del termine “*cederlo*”, ossia il mausoleo, sembrerebbe prefigurare una sorta di contropartita. Della frettevolezza degli accordi e della trattativa verbale si era già ipotizzato leggendo la breve e immediata corrispondenza tra Comune e Curia del 1882. Qui, invece, don Capretti dà un affondo, ricordando come il Comune “*volle graziosamente assumersi*” il carico della riparazione del “*copertume*”, forse da intendersi come il rifacimento del tetto della chiesa<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Si tratta di un’ipotesi dedotta dai documenti qui analizzati. Non è comprensibile la versione fornita da Valerio Terraroli nel brano a commento dei lavori di restauro in San Cristo. Lo studioso parla del Mausoleo e lo dice “trasferito in quell’anno al museo...” senza però indicare di quale anno si tratti. All’inizio della scheda del Terraroli si fa riferimento all’intervallo 1886-1904 (lavori di restauro della chiesa), ma sembra un dato non accettabile anche in considerazione che l’inaugurazione del museo avvenne già nel 1882. Cfr. TERRAROLI 1991, p. 84.

Per l’attività dell’architetto Tagliaferri si precisa che in questi decenni era impegnato su più fronti come dimostra il cantiere del Santuario di Santa Maria della Grazie a Brescia. Tagliaferri fu inattivo alle Grazie da quando gli fu commissionato il progetto (1875) a quando si presentarono i disegni esecutivi (1897) per le rifiniture della struttura, in TERRAROLI 1989a, p. 127.

<sup>67</sup> ROSA 1882, p. 9.

<sup>68</sup> La lettera è pubblicata in TERRAROLI 1991, pp. 84-86.

<sup>69</sup> Lettera del 12 ottobre 1884.

Probabilmente, già nel momento della concessione e prelevamento della tomba, il canonico aveva in previsione un restauro su tutto l'edificio e quindi pensava di chiedere il soccorso economico al Comune. Lo stato “*deplorable*” in cui secondo il rettore era ridotta la chiesa e la mancanza di fondi per il restauro resero quindi assai tenaci le richieste di don Capretti che lamentò in sostanza l'indifferenza del Comune, colpevole di aver spogliato la chiesa “*or son tre anni del suo più prezioso gioiello, il mausoleo dei Martinengo*”, e non aver offerto nulla in cambio<sup>70</sup>. Il Sindaco Caprioli rispose tramite lettera che era intenzione della Giunta Municipale contribuire al restauro della facciata dell'edificio; chiese quindi a don Capretti di far stendere un preventivo di spesa dall'architetto Tagliaferri.

Del primo smontaggio e rimontaggio del mausoleo non si possiede documentazione al di là delle fotografie d'epoca (Figg. 82-83), che però registrano la sala espositiva del coro delle monache di Santa Giulia già allestita con il monumento ricostruito. La presenza del mausoleo del nuovo Museo Cristiano – come fu chiamata comunemente la nuova collezione<sup>71</sup> e sede espositiva della città – destò fin dall'inaugurazione un interesse particolare, attestato dalla stampa del tempo<sup>72</sup>.

#### 2.4.2 L'opera nella collocazione originaria

Il *Mausoleo Martinengo* nella sua collocazione originaria nella chiesa di San Cristo presentava qualche anomalia rispetto agli altri sepolcri cittadini. Il monumento era, infatti, posto addossato alla parete sinistra dell'unica navata in corrispondenza della quarta campata. Il dato è confermato dall'impronta, lasciata nell'intonaco della parete e tuttora visibile, che ricalca la sagoma della struttura, oltre che da alcune riproduzioni grafiche e fotografiche. È probabile che durante lo scasso della muratura, necessario per estrarre le parti del mausoleo inserite nella parete, si sia distrutta anche una porzione di affreschi e quindi le misure dell'impronta siano un poco più espanse, specie sul fianco destro, rispetto alle misure del monumento. Il pavimento, completamente sostituito dall'attuale proprietà della

---

<sup>70</sup> Dalla corrispondenza non è chiaro perché don Capretti asseriva che il mausoleo fosse stato asportato tre anni or sono: se così fosse si dovrebbe datare il trasferimento dell'opera al 1881 anziché al 1882 come, invece, pare essere più realistico, perché confermato dalla corrispondenza tra Comune e Curia.

<sup>71</sup> Per la ricostruzione della fondazione e dei vari ampliamenti dei Civici Musei, con i relativi cambi di denominazione si rinvia a PANAZZA 1985. Lo studioso fornisce anche un sunto delle varie fasi edilizie, di restauro e di acquisizione da parte della Giunta Municipale di Brescia del complesso museale oggi noto come Museo di Santa Giulia.

<sup>72</sup> La questione è presa in esame nel primo capitolo.

chiesa, non mostra tracce dell'originaria sistemazione, e in particolare le lapidi tombali, documentate in chiesa dalle riproduzioni fotografiche e dai dipinti realizzati prima del 1882, sono andate disperse. Dovrebbero invece essere ancora sotto il pavimento i sacelli dove erano tumulati i corpi dei defunti.

La tomba non era quindi inserita in una cappella di famiglia come, invece, era in uso per buona parte dei sepolcri bresciani. La posizione risultava assai in vista anche in considerazione del fatto che sull'intera parete di sinistra non sono documentate altre cappelle o altari, ma solo il pulpito. Ciò avrebbe permesso un notevole impatto visivo dell'opera all'interno della navata. Il monumento non aveva una recinzione che delimitasse della tomba rispetto all'area di calpestio dei fedeli, anzi le riproduzioni grafiche e pittoriche ottocentesche mostrano che nell'area attorno al mausoleo erano poste alcune lastre tombali che non sembra troppo ardito ipotizzare di pertinenza Martinengo. Riteniamo che tale insolita situazione si giustifichi alla luce del fatto che l'intero edificio era da intendersi assimilato a una cappella della famiglia Martinengo. Le altre fabbriche cittadine, specie quelle più antiche, avevano al proprio interno varie cappelle, sacelli, lastre tombali, monumenti parietali di diversi personaggi e famiglie. Nella Chiesa di San Cristo, invece, dagli stemmi del portale fino a quelli dei capitelli nella navata, è chiaro come la presenza dei Martinengo fosse palesemente dominante, tanto da ipotizzare che il casato avesse nel luogo sacro il diritto esclusivo di sepoltura. Ne consegue che il mausoleo non necessitasse di uno spazio circoscritto perché la chiesa era stata costruita per accogliere le spoglie della famiglia, il che porta a ipotizzare che le celebrazioni a suffragio dei Martinengo si sarebbero svolte direttamente sull'altare maggiore.

A sostegno dell'importanza del monumento nel contesto di tutto l'edificio si può addurre anche la speciale attenzione prestata all'opera da Fra Benedetto Marone allorché, nel 1565 circa, vari decenni dopo l'erezione del monumento, fu incaricato della decorazione della navata<sup>73</sup> (Fig. 89). È chiaro come la parete dipinta con finte architetture prospettiche abbia tenuto in considerazione il monumento, non vedendolo come un ostacolo, ma anzi, facendone quasi il fulcro della decorazione stessa. Il pittore suddivise infatti la parete nella

---

<sup>73</sup> Sulla decorazione si veda il recente contributo di PANSERA 2015, la quale tuttavia non fa menzione del mausoleo e non individua quelle relazioni tra architettura dipinta sulle pareti della chiesa e architettura reale del monumento che si credono fondamentali per comprendere il nesso tra la tomba e la decorazione. Per gli affreschi, tuttavia, resta sempre completo ed esaustivo il contributo di LOMBARDI 2001-2002.

fascia inferiore con moduli chiusi da due colonne con al loro interno vari scomparti riproducenti finte architetture. I due moduli ai lati del mausoleo contengono pure finte nicchie con statue dipinte. Le altre campate presentano diverse finte architetture (Fig. 89). Il modulo, che suddivide la parete, si basa grossomodo sulla larghezza del mausoleo il quale diviene un pezzo di questa decorazione. Sopra le finte colonne viene dipinto un cornicione con un grande fregio riempito dalle formelle con le *Scene della Passione*. Salendo verso l'alto è poi affrescato un grande cornicione retto da mensole. Le architetture dipinte sembrano essere ideate per coordinarsi con la struttura architettonica del mausoleo. Il dato è confermato dalla posizione dei mensoloni che reggono il finto cornicione: se si guarda la parete stando al centro della chiesa, si comprende come le finte architetture attorno al mausoleo siano state pensate in modo che il monumento diventasse parte integrante della visione d'insieme. Particolarmente significativo è il modo in cui, sopra al mausoleo, il finto cornicione dipinto si interrompe per lasciare spazio a quella che si configura come la cimasa della tomba. Sopra una trave in finto marmo è posta un'edicola con un ovale avente al centro l'immagine di Cristo piagato con le mani sul ventre, mentre ai lati due angeli reggono la colonna e la croce (Fig. 91). L'*Imago pietatis* con le *Arma Christi* costituiscono un soggetto perfetto per vari fattori<sup>74</sup>, a partire dal fatto che l'affresco sembra espressamente andare a sostituire quella immagine della *Pietà* prevista in pietra dal contratto ma in realtà non realizzata. A tal proposito può venire in soccorso anche lo stato attuale dell'intonaco della chiesa. L'asportazione della tomba ha lasciato un'impronta nel muro che ora è costituita da un intonaco neutro certamente realizzato dai muratori per tamponare gli scassi della parete dove erano inserite le parti portanti della struttura (Fig. 89). Ai lati e sopra l'intonaco vi è la continuazione degli affreschi. Si nota che sotto la trave dipinta su cui poggia l'*Imago pietatis* vi è un intonaco color calce sporca che può essere utile per la ricostruzione di alcune fasi di erezione del mausoleo. L'intonaco porta pure una croce circoscritta in un tondo che si crede possa essere il resto di una decorazione precedente al posizionamento del mausoleo, altrimenti non si spiegherebbe perché l'intonaco posto dietro alla cassa sia tirato a liscio e decorato. È probabile che la croce sia uno dei segni della consacrazione dell'edificio avvenuta prima rispetto all'avvio

---

<sup>74</sup> La figura di Cristo piagato che fuoriesce dal sepolcro è un'iconografia che si presta a essere impiegata per i sepolcri.

dei lavori di erezione della tomba la quale, una volta terminata, ne avrebbe occultato la vista. Il dato più utile alla nostra ricostruzione viene dal segno dello scasso lasciato attorno all'intonaco di calce con la croce. La sagoma che si nota è una "U" e corrisponde alla posizione della cassa che doveva essere fissata all'interno della muratura con la grande lastra orizzontale di pietra grigia e i due fianchi laterali del sarcofago. Il fatto che l'intonaco a calce, che si ritiene precedente all'erezione del mausoleo, sia stato risparmiato dalla distruzione significa che in quel punto il sarcofago non toccava la parete e, cosa assai interessante, manco nella striscia superiore orizzontale. Questo dettaglio permette di concludere che il sarcofago non fu mai dotato di una lastra orizzontale che lo chiudesse alla sommità e, di conseguenza, non poteva sostenere nella parte alta il gruppo marmoreo con la Deposizione. Una verifica svolta grazie a una scala permette di confermare l'assenza del coperchio: dall'alto è infatti perfettamente visibile l'interno del sarcofago (Fig. 6). Se si accetta la ricostruzione qui esposta si deve credere che il sarcofago non sia stato usato come reale avello per il corpo del defunto, ma solo come monumento di famiglia; anche questo dato suggerisce che i corpi furono sepolti nella chiesa nei punti dove vi erano le lastre tombali<sup>75</sup>.

Per ultimo si noti come lo scasso dei muratori abbia coinvolto maggiormente la porzione di destra del mausoleo così da distruggere quasi tutta la colonna dipinta. Sul lato sinistro, invece, si è conservata tutta la colonna, a parte una piccola porzione centrale dove è caduto l'intonaco: la colonna era dipinta per circa l'80% della sua larghezza, il resto non era volutamente dipinto per creare l'illusione che la finta architettura proseguisse anche dietro al mausoleo. Il dato è desunto dal confronto tra lo stato attuale della parete con le fotografie (Figg. 76-78) scattate quando il mausoleo era ancora nella sede originaria. Dal dipinto del Tagliaferri (Fig. 68) si comprende che la colonna affrescata era proprio a ridosso della parasta della tomba andando a infilarsi dietro al mausoleo<sup>76</sup>. Sempre dal dipinto, così come dalle fotografie scattate prima della rimozione, è possibile rendersi conto di come anche lo zoccolo affrescato a mo' di finta cornice nella parte inferiore del

---

<sup>75</sup> Non è oggi possibile verificare se la chiesa fosse dotata di piccoli sacelli o cripte per ospitare i corpi, perché il recente pavimento ha tamponato tutta la superficie della navata.

<sup>76</sup> Il dipinto di Tagliaferri permette di comprendere come in origine la colonna saliva a filo del mausoleo per poi reggere il grande mensolone dipinto che pure era costruito affinché fosse quasi una quinta prospettica del sarcofago nel tentativo di ridurre la distanza tra architettura reale e architettura dipinta.

muro, fosse realizzato alla stessa altezza del basamento delle colonne, riprendendo anche parte della modanatura che si trova nella porzione superiore dei plinti delle paraste della tomba. Altra corrispondenza di altezza s'individua fra il capitello delle colonne e i capitelli che reggono l'arco della specchiatura centrale delle architetture dipinte.

### ***2.5 Alcune questioni fisiche: trasferimento al museo, spostamenti e allestimenti, restauro, mancanze***

Il mausoleo sembra non aver subito interventi di straordinaria manutenzione durante i secoli. Dalla disamina delle fonti per immagini si deduce che la mancanza di alcuni pezzi è già documentata almeno dal XVII secolo. Tuttavia, come si tenterà di ricostruire più precisamente in un capitolo specifico di questo studio, è evidente che alcuni dei pannelli bronzei della cassa con le storie della *Passione di Cristo* hanno subito degli spostamenti. Il dato è desunto proprio dalle riproduzioni che si sono potute documentare durante i secoli<sup>77</sup>.

È assai probabile che l'intervento più invasivo subito dal manufatto sia da imputarsi agli "operai" nominati nella lettera del sindaco di Brescia che nel 1882 smontarono per la prima volta le parti litiche e bronzee, scardinarono i marmi inseriti nel muro della chiesa di San Cristo e trasferirono il tutto nel nuovo museo cittadino. Ipotizzando la presenza, anche solo in qualità di dotto testimone, del Tagliaferri e sapendo l'interesse per le antichità del professionista, si è verificato se l'architetto avesse prodotto documenti attestanti i lavori condotti. Si era puntato su Antonio Tagliaferri in quanto da lì a breve sarebbe intervenuto con un progetto generale per il restauro della chiesa di San Cristo e perché "l'architetto-pittore" ebbe modo di documentare in modo assai dettagliato, con un dipinto e vari disegni, il *Mausoleo Martinengo* ancora *in situ*, prima dello smontaggio. Si ricorda che Tagliaferri si occupò anche dei restauri e della direzione dei lavori edilizi della sede del Museo Cristiano. Si è quindi proceduto durante il presente studio alla verifica del

---

<sup>77</sup> Si rinvia al primo capitolo dove è trattata la fortuna per immagini del mausoleo.

materiale dell'archivio dell'architetto, ora custodito nella Fondazione Ugo da Como<sup>78</sup>. Nel fondo non è presente la documentazione riferita allo smontaggio, ma la ricerca ha permesso di individuare alcuni schizzi del nostro mausoleo, inediti, forse preparatori al dipinto di analogo soggetto. Tuttavia i taccuini, consultati nell'archivio della Fondazione Ugo da Como, evidenziano solo porzioni della chiesa e parti del monumento inserito nelle visioni d'insieme: non vi è la documentazione sperata; è dunque forse lecito pensare che l'architetto Tagliaferri non si sia personalmente occupato dello smontaggio del monumento.

L'urgenza con cui avvenne lo spostamento della tomba da San Cristo al museo si era già compresa nella sintetica corrispondenza del 1882 tra Curia e Comune di Brescia: tale fretta portò a smontare il monumento, trasferirlo e ricomporlo nel coro delle monache senza alcuna documentazione scritta. Da fonti orali e da alcune immagini fotografiche realizzate nel 1986<sup>79</sup>, si è notato che i vari pezzi, specie del sarcofago, non combaciavano perfettamente. È probabile che il rimontaggio da parte degli operai comunali nell'Ottocento sia stato approssimativo tanto da fissare i vari blocchi senza un accurato controllo. Si notava, ad esempio, che le formelle quadrate con gli episodi della *Passione* non entravano perfettamente nelle cornici marmoree, in quanto quest'ultime non erano state montate a squadra.

### 2.5.1 I lavori all'interno del museo

L'opera rimase per più di un secolo nel coro delle monache della Chiesa di Santa Giulia del Museo dell'età Cristiana, nel punto dove fu posizionata nel 1882; lo stato è documentato da molti scatti fotografici pubblicati in varie guide del museo e articoli di giornale. Il mausoleo era posto sulla soglia dell'arcata centrale del lato settentrionale del coro. Attualmente la tomba è sì collocata nel coro, ma sulla parete occidentale. Si tratta di una parete artificiale costruita per offrire uno sfondo neutro alla tomba. Tale

---

<sup>78</sup> Il fondo dell'architetto e ingegnere Antonio Tagliaferri è stato donato a scopo conservativo e di studio alla Fondazione Ugo da Como a Lonato del Garda (Bs). Il materiale è sostanzialmente inedito e non accessibile al pubblico. La consultazione è stata concessa per la presente ricerca dal responsabile della fondazione il dott. Stefano Lusardi.

<sup>79</sup> Le foto sono inedite e prodotte in modo amatoriale dal personale del museo.

trasferimento, con relativo smontaggio e rimontaggio, dovrebbe essere avvenuto nelle ultime fasi della riorganizzazione dell'esposizione del museo attorno agli anni Novanta. Sul nuovo allestimento dell'intero museo grava in effetti una intricata vicenda, poco documentata<sup>80</sup>, che si è svolta nell'arco di vent'anni, dal 1979 al 1999.

Come si è detto, tutte le immagini edite attestano il mausoleo all'interno del coro, ma in due posizioni diverse: quella stabilita nel 1882 e quella attuale. A raccontare un convulso passaggio intermedio sono però alcune immagini inedite conservate nell'archivio del museo che mostrano il mausoleo posto nel corridoio orientale del chiostro di Santa Maria in Solario, al piano terra. A queste può aggiungersi una fotografia edita, nella quale però, l'opera è coperta da un telo di plastica<sup>81</sup>. Tale allestimento non fu di fatto mai visto dal pubblico perché effettuato quando il museo era chiuso per l'allestimento<sup>82</sup>. Si conclude quindi che dovette trattarsi di un progetto abortito, e che il mausoleo, dopo un breve spostamento<sup>83</sup> al piano terra, tornò nel coro delle monache prima che il museo fosse riaperto. Le immagini cui si fa riferimento, riemerse da un faldone nel corso di questo studio, non catalogato nel fondo fotografico del museo, documentano appunto questo andirivieni. Vediamo così lo smontaggio del primo allestimento nel coro delle monache, ossia quello del 1882; i pezzi scomposti e appoggiati a terra nel coro di Santa Giulia (Figg.

---

<sup>80</sup> È complesso stabilire le motivazioni che hanno generato una serie di passaggi di incarichi tra i progettisti che si sono alternati per l'allestimento del Museo di Santa Giulia. Si consideri che i lavori pensati da Arrigo Rudi e collaboratori (Guido Dallamano e Luigi Fasser) dal 1979 in poi, furono presi in carico nel 1998 dai nuovi progettisti Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni.

<sup>81</sup> L'immagine è pubblicata nell'articolo-intervista ad Arrigo Rudi e Andrea Emiliani, ossia i due allestitori che si susseguirono nell'ultimo riordino del museo, curata da Manuela CASTAGNARA CODELUPPI 2005a, p. 42. Nella foto si vede il mausoleo privo delle statue alla sommità e quindi si presume che lo scatto fosse una sorta di documentazione dei lavori in corso d'opera; infatti altri monumenti sono coperti e, posti a terra, si trovano pezzi di marmo e vari oggetti.

<sup>82</sup> Nelle immagini del mausoleo ricostruito al piano terra (nel corridoio che dà accesso alle sale) si nota quanto le statue sopra al sarcofago siano al limite della volta del soffitto. Inoltre il mausoleo non è posto sul piano di calpestio del pavimento, ma infossato più in basso il che fa ipotizzare che, essendo il vano troppo basso, si sia dovuto scavare il pavimento per fornire lo spazio necessario per accogliere l'opera. In effetti di questa versione ci dà testimonianza orale Piera Tabaglio, attuale responsabile del fondo fotografico del museo e unica memoria storica ancora in servizio ai musei civici bresciani. La Tabaglio ci informa del ricordo dello spostamento del mausoleo nel corridoio di ingresso voluto da Arrigo Rudi responsabile dell'allestimento museale e della necessità di dover scavare il pavimento per abbassarlo affinché il mausoleo vi potesse stare in altezza.

<sup>83</sup> Non si conoscono i tempi precisi degli spostamenti e il periodo in cui l'opera rimase al piano terra. L'attuale ricostruzione è dedotta da una serie di fotografie prive di catalogazione e commento. Si è potuto discutere sulla questione con Piera Tabaglio e l'operario del museo che compì i lavori: i due confermano di ricordare lo spostamento ma non sanno fornire indicazioni temporali.

85, 87); il mausoleo nella nuova collocazione nel corridoio al piano terra già montato completo di tutti i pezzi (Fig. 88); i lavori di ripristino del monumento una volta ritornato nel coro delle monache. La serie di scatti riprende anche gli operai interni del museo alle prese con i lavori sul mausoleo<sup>84</sup>.

Senza entrare nel merito della questione è doveroso segnalare che il museo come appare nell'allestimento attuale è il risultato di vari cambiamenti: al primo progetto di Arrigo Rudi<sup>85</sup> subentrarono quelli di Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni. I due architetti, durante un'intervista, precisavano che quando si misero all'opera dovettero fare i conti con la sessione dedicata al Rinascimento che era già stata allestita sia con vetrine al primo piano, sia con varie opere lapidee "molto importanti" al piano terra. Il riferimento è proprio al *Mausoleo Martinengo* nella situazione documentata dalle foto (Fig. 88). Gli architetti commentavano in proposito:

conclusi i lavori nel 1994 o 1995 questa sezione non era mai stata aperta al pubblico. In particolare aveva destato perplessità l'esposizione del grande monumento Martinengo nel braccio orientale del chiostro di Santa Maria in Solario, collocato, per meglio rapportarlo allo spazio esistente, ad un livello inferiore rispetto alla quota pavimentale.<sup>86</sup>

La versione è confermata anche dal personale del museo<sup>87</sup>.

Da un passo della tesi di laurea di Giulia Beretta è possibile cogliere un indizio per ipotizzare la datazione dello spostamento. La studiosa scriveva che durante il proprio

---

<sup>84</sup> Dalle testimonianze orali si apprende che uno di questi, oggi in pensione, era addetto ai marmi del museo tanto che tra i colleghi era chiamato il "marmista". È probabile che i lavori di pulitura furono eseguiti quindi dagli operai e non da restauratori professionisti.

<sup>85</sup> Il museo cittadino come si vede oggi è il frutto di un dibattito culturale che sfociò nel programma pubblicato nel 1978 da Andrea Emiliani il quale annunciava la creazione di un "museo della città" con una funzione di edificazione civile. Il progetto fattivo di restauro di alcune strutture e il riallestimento furono assegnati ad Arrigo Rudi, con esperienza di collaborazione al fianco di Scarpa per il Museo di Castelvecchio a Verona; si veda MULAZZANI 2008, p. 29.

<sup>86</sup> L'intervista è riportata da MASTROPIETRO 2005, p. 49. I due architetti proseguivano: "Per Arrigo Rudi la frequentazione e il lavoro con Carlo Scarpa sono stati di fondamentale importanza. Dopo Scarpa, però, Rudi ha aggiornato il proprio linguaggio con alcune semplificazioni dovute anche all'impossibilità di impiegare ovunque le soluzioni adottate per luoghi e momenti d'eccezione. [...] Lui però non se la sentiva di ripartire da zero e, forse anche per stanchezza, non credeva all'idea di ripensare impostazioni e soluzioni progettuali che potessero tenere maggior conto delle aspettative della città e delle esigenze della committenza senza apparire rinunciatario, e preferì ritirarsi. Abbiamo quindi impostato con la Commissione scientifica e la Direzione Musei un progetto distributivo *ex novo*...".

<sup>87</sup> Si dovette procedere allo scasso del pavimento solo dopo che il mausoleo fu smontato dal coro, ossia quando ci si accorse, che nel vano scelto per la nuova collocazione, l'opera non sarebbe potuta entrare per questioni di altezza. Le fotografie mostrano che la visione del mausoleo era pure compromessa dalla catena di ferro che legava le due paraste della volta. È forse per questi motivi che si decise quindi di smontare nuovamente il mausoleo per riportarlo nel coro di Santa Giulia nella posizione attuale.

lavoro vide il mausoleo “smontato in vari pezzi” perché “in attesa di una nuova collocazione”<sup>88</sup>. Non è precisato dove si trovasse il monumento e non è possibile confermare se l’indicazione della Beretta si riferisse allo spostamento qui descritto. La tesi è stata discussa nell’anno accademico 1998-99. È verosimile che la Beretta abbia visto alcune delle fasi durante gli spostamenti subiti dal mausoleo all’interno del museo.

Altre foto (Fig. 85) inedite ritraggono il mausoleo circondato da ponteggi e con operai al lavoro; in questo caso non vi è dubbio che siano le fasi di smontaggio in quanto l’opera era ancora posta nella prima collocazione del 1882. Di questa operazione non vi è documentazione scritta negli archivi del museo il che obbliga a fondare la datazione dell’intervento su quanto scritto sulla busta<sup>89</sup> che conserva i negativi delle figure: “Mausoleo Martinengo durante lo scomponimento 15/4/86”<sup>90</sup>.

A dimostrazione di quanto il mausoleo fosse tenuto in considerazione nel dibattito culturale dell’allestimento museale, si veda quanto affermato da Marco Mulazzani rispetto alle problematiche affrontate dal museo con l’arrivo di Rudi:

il progetto di Rudi non riscuote il consenso di tutti i soggetti istituzionali coinvolti, a vario titolo, nell’operazione. Il recupero delle strutture architettoniche di Santa Giulia procede lentamente, tra difficoltà e interruzioni, accompagnato solo in minima parte dall’esecuzione delle strutture museali. Alla metà degli anni novanta la sezione rinascimentale – con, nel braccio est del chiostro di Santa Maria in Solario, la controversa sistemazione del monumento Martinengo – è praticamente completata ma non è ancora aperta al pubblico.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> BERETTA 1998-99, p. 201, nota 1.

<sup>89</sup> La busta è inserita senza catalogazione nel Faldone 387-2A; Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia (sessione piano terra ex biblioteca). Alcune copie delle foto si trovano pure nel fondo fotografico dello stesso museo ma non sono catalogate.

<sup>90</sup> L’indizio è per ora l’elemento che consente di ipotizzare la fase di smontaggio al 1986 il che porta a dedurre che i lavori visti dalla Beretta tra gli anni 1998-99 non possano essere i medesimi. Più precisamente la Beretta annotava di aver visto il monumento smontato, per cui è ipotizzabile che tale rimase dal 1986, ma la cosa sembra improbabile. Si reputa più probabile che la tesista abbia visto il mausoleo smontato quando fu portato al piano terra del museo. In ogni caso alcuni dati non tornano perché mancano indicazioni precise che testimonino le date di smontaggio e ricomposizione senza contare che non si conosce per quanto tempo, e dove, il mausoleo rimase scomposto.

<sup>91</sup> MULAZZANI 2008, p. 29. Viene tolto l’incarico a Rudi e affidato nel 1996 a due architetti bresciani, Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, che allestiranno gli spazi del museo. Le sezioni sono allestite negli anni a seguire: nel luglio 1998 è terminata la sessione dell’età romana; in ottobre quelle medievale e dell’età veneta più la basilica di San Salvatore; nel giugno del 1999 si aprono le sezioni del collezionismo e della storia del complesso; nel 2000 proseguono le indagini archeologiche. Per la ricostruzione delle fasi si rinvia al volume TORTELLI, FRASSONI 2008 e in particolare a ROSSI 2008.

Il passaggio è piuttosto sibillino per quanto riguarda la “controversa sistemazione”: si ritiene che la questione sia appunto da collegarsi al trasferimento di Rudi il quale si accorse in un secondo momento che il vano non avrebbe potuto ospitare il monumento.

Ancora Marco Mulazzani citava il mausoleo a riguardo del cruciale rapporto tra architettura e opere d’arte:

proprio la controversa sistemazione data al mausoleo Martinengo, quasi incastrato sotto un’arcata della manica orientale del chiostro di Santa Maria in Solario, ci sembra testimoniare la volontà più volte espressa dall’architetto veronese di mettere costantemente in tensione le opere esposte e gli spazi dell’edificio. La soluzione di Tortelli e Frassoni, i quali pongono il mausoleo a mo’ di diaframma tra il coro affrescato di Santa Giulia e la chiesa di San Salvatore, appare, a tal proposito, più ambigua. Questa scelta, infatti, è frutto della volontà di far risaltare l’accordo tra i caratteri dell’opera e dell’ambiente in cui essa è collocata; tuttavia, la presenza della sottile base di pietra di Sarnico e del fondale astratto dipinto in grigioblu – apparati analoghi a quelli rinvenibili in altre sale – introduce una nota estranea, di separazione tra mausoleo e luogo.<sup>92</sup>

In conclusione il monumento dovette essere smontato, in un anno imprecisato, dalla sede del piano terra per volontà del duo Tortelli Frassoni, e trasferito nell’attuale posizione<sup>93</sup>.

Nell’ultima sistemazione il mausoleo è stato incassato in una finta parete. Gli operai hanno lasciato a vista, grazie a un’intercapedine, una porzione del retro del basamento della parasta di destra. Tale scelta consente di vedere una piccola testa scolpita nel marmo (Fig. 86). Il dettaglio era stato visto durante lo smontaggio del 1986 e documentato da una fotografia inedita avente nel retro la scritta “Testina in marmo rinvenuta durante il montaggio del Mausoleo Martinengo nell’ala del 2° chiostro di S. Giulia”<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> MULAZZANI 2008, p. 32.

<sup>93</sup> Non vi è documentazione precisa del quando e come l’opera ritornò nel coro di Santa Giulia e neanche la CASTAGNARA CODELUPPI 2005b, p. 104, fa chiarezza e si limita a commentare: “in questo luogo, fulcro del Museo Cristiano realizzato a fine Ottocento e rivalutato dalla recente sistemazione museale, si è scelto di esporre i monumenti funerari rinascimentali e di ricomporre il cinquecentesco mausoleo Martinengo, posto su un grande fondale a fare diaframma verso l’adiacente chiesa di Santa Giulia, in perfetto dialogo con l’architettura e con il coevo apparato decorativo”.

<sup>94</sup> Archivio Storico dei Musei Civici di Brescia (sessione piano terra ex biblioteca): Faldone 387-2A. Il pezzo è forse un marmo antico riutilizzato e con buona probabilità proveniente dallo spoglio delle Brescia romana. A tal riguardo è forse superfluo ricordare che la chiesa di San Cristo sorge proprio al centro delle vestigia di epoca romana e che pure sull’angolo destro della facciata sono inseriti pezzi di marmo provenienti dallo spoglio di antichi monumenti.

### 2.5.2 I Restauri

Da una verifica condotta confrontando le foto d'epoca del mausoleo e lo stato attuale si era convinti che l'opera, specie nelle parti in bronzo della *Passione di Cristo*, fosse stata oggetto di un restauro o almeno di una pulitura. Le foto dello smontaggio degli anni Ottanta documentano, infatti, una patina opaca sul bronzo che oggi non è più visibile<sup>95</sup>. Seguendo l'indizio si è verificato tra la documentazione dell'archivio del museo. Purtroppo di questa più che probabile pulitura non vi è traccia documentaria. Interpellando gli storici funzionari del museo si è compreso che la pulitura fu condotta dagli operai interni dell'ente senza l'intervento di restauratori e dei funzionari della Soprintendenza.

Dalla confusa<sup>96</sup> serie di fotografie, dai documenti e dalle testimonianze orali sembrerebbe comunque che un restauro completo sul manufatto non sia stato eseguito. Nell'archivio del museo non si è riscontrata documentazione attestante restauri, puliture e tanto meno indagini diagnostiche sul reale stato di conservazione dei bronzi e dei marmi. Manca quindi una scheda tecnica. Dall'indagine condotta all'interno del sarcofago si è visto che vi è una struttura in cemento di circa 20 centimetri di spessore che si crede realizzata dagli operai come scheletro su cui appoggiare le lastre di marmo. Si ritiene che il peso questo 'sarcofago interno' sia la causa dei cedimenti strutturali che hanno poi provocato delle fessurazioni e crepe nella lastra di pietra grigia che regge tutto il sarcofago. Purtroppo non si è in grado di confermare se la struttura in cemento ora in essere fosse presente fin dal primo spostamento. Si crede tuttavia che il danno<sup>97</sup> alla lastra di pietra grigia posta a

---

<sup>95</sup> Una palese riparazione è stata apportata sul cordolo che si trova nella fronte del plinto, con medaglione in bronzo, posta sulla sinistra della quarta colonna (Fig. 27).

<sup>96</sup> Come si è visto manca la catalogazione per cui le immagini non sono numerate e solo in pochi casi vi è qualche indicazione scritta sul retro della fotografia. Si veda poi una immagine catalogazione con numero di serie e digitalizzata ma che pure la responsabile dell'archivio fotografico del museo non è in grado di comprendere lo stato del mausoleo. Per la descrizione di questo esemplare che mostra il monumento parzialmente smontato si veda il primo capitolo.

<sup>97</sup> Anche la cornice inferiore del sarcofago presenta sul fianco sinistro mostra una spaccatura al centro in direzione verticale compatibile, si ritiene, con un danno dovuto al carico eccessivo.

sostegno di tutto il sarcofago (dove è scolpita l'Aquila Martinengo) sia un fatto piuttosto recente perché compatibile con le crepe che sembra si stiano allargando<sup>98</sup>.

Anche le cornici in marmo rosso presentano vari danni specie nel fianco destro dove in alcuni punti si nota uno sgretolamento del materiale e sistemazione di alcuni pezzi più piccoli di diversa consistenza ma del medesimo colore (Fig. 5). Nelle porzioni del fregio dove è assente il bronzo e pure nei pannelli del sarcofago privi delle scene della Passione, si è provveduto con il tamponamento con inserti di tavole e cornici di legno dipinto di nero così da colmare la mancanza; lo stesso è avvenuto per il tondo della specchiatura centrale. Non è possibile ricostruire con certezza quando gli inserti furono posizionati. Si crede tuttavia già nell'Ottocento per alcuni indizi visti nelle fotografie scattate all'opera quando era ancora collocata in San Cristo.

Da una comunicazione orale avuta con il dott. Vincenzo Gheroldi, funzionario della Soprintendenza di Brescia, si è a conoscenza che l'ufficio di sua competenza stava predisponendo una pratica di denuncia nei confronti della direzione del museo per gli spostamenti di cui si è detto sopra e per altri interventi svolti sul mausoleo. Gheroldi aveva raccolto materiale, che non usò perché si decise di non procedere. Tuttavia il funzionario ha confermato che sul mausoleo non sono mai stati condotti restauri ufficiali noti al suo ufficio.

### 2.5.3 I marmi del *Mausoleo Martinengo*

Dei materiali del mausoleo si faceva riferimento già nel contratto tra i fratelli Martinengo e il Dalle Croci<sup>99</sup>. Nel presente paragrafo si tenta di individuare le pietre utilizzate nella costruzione del mausoleo basandosi principalmente su alcune indicazioni già fornite dal Morassi negli anni Trenta.

---

<sup>98</sup> Come prova si consideri che la fotografia scattata al dettaglio dell'Aquila Martinengo (Fig. 58) durante lo smontaggio degli anni Ottanta mostrava la lastra integra senza alcuno danno; ora la situazione, come visto, presenta una crepa sotto il collo che scende sul corpo. Si precisa che la fotografia dell'archivio è sovraesposta e quindi di non buona fattura e alcuni dettagli sono poco percepibili.

<sup>99</sup> Il contratto indicava in modo generico "lapides vivos marmoreos lapideis iaspidis et serpentinis et nigros et de bronzo", essendo in allegato il disegno dell'opera forse con le specifiche aggiuntive.

Oltre al probabile riutilizzo di materiale di spoglio documentato sopra, i lapicidi che hanno messo mano all'opera dovettero procurarsi varie pietre. Nelle fabbriche cittadine precedenti e coeve al mausoleo, sia per gli esterni sia per gli interni, così come per gli altri maggiori monumenti sepolcrali del tempo<sup>100</sup>, la materia prima impiegata è un marmo bianco presente nelle due cave bresciane di Botticino e di Rezzato. Il *Mausoleo Martinengo* invece fa sfoggio di una varietà di marmi che non trova uguali in città: il dato, palese ma forse poco indagato, conferma una divergenza di ordine materico rispetto alle opere coeve della scultura bresciana. La preziosità del manufatto rispetto ad altre imprese cittadine<sup>101</sup> fornisce un'idea della ricchezza e del desiderio di visibilità della committenza, da un lato, ma potrebbe anche lasciar intravedere elementi peculiari della cultura del progettista, che non si limitò a mutuare esempi cittadini, uscendo anzi decisamente dal solco della tradizione bresciana.

Nel *Mausoleo Martinengo* l'equilibrio cromatico è dato dalla scelta di tre colori principali: il rosso di Verona, la pietra grigia del Garda (o del Trentino), il marmo bianco di Carrara<sup>102</sup>. Solo il basamento è nel più consueto marmo bianco di Botticino. Note di colori preziosi e insoliti sono distribuite poi nei piccoli dischi inseriti agli angoli delle cornici bianche del sarcofago. Si sono individuati: il marmo verde (serpentino), il porfido rosso, un giallo alabastro con diverse venature, il marmo rosso brecciato<sup>103</sup>. Il tondo posto al centro del basamento è in marmo nero del Belgio.

#### 2.5.4 Le lacune bronzee e marmoree

Le parti evidentemente mancanti del mausoleo, consistenti sia in marmi che in bronzi, sono elencate già nei capitoli primo e terzo nei quali si tenta, percorrendo le vie della documentazione storica, di comprendere quando, e se, i pezzi siano stati asportati.

La storiografia ha giustificato la presenza del pannello ligneo con la *Deposizione dalla croce* intendendola come la 'sostituzione' di un originale pannello in bronzo del medesimo

---

<sup>100</sup> Ci si riferisce alle molte sculture, omogenee per stile e materiale, che sono state ricondotte al nome di Gaspare Cairano e ai suoi collaborati; ZANI 2010a.

<sup>101</sup> Per le maestranze bresciane, i rapporti di stile, e l'attribuzione, tra i vari monumenti scultorei bresciani e il Mausoleo Martinengo si rinvia al capitolo 7.

<sup>102</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 84.

<sup>103</sup> Vi sono poi altri dischetti che presentano i medesimi colori ma con gradazioni diverse e con alcune venature.

soggetto. Tale sostituzione si pensa sia avvenuta verso la fine del XVI secolo, sulla base dello stile espresso dal riquadro ligneo. Siamo invece convinti che nel 1518, anno presunto della consegna dei lavori, il mausoleo fosse ancora privo di due dei cinque pannelli previsti con le scene della *Passione di Cristo*: presumibilmente una *Crocifissione* e appunto la *Deposizione*: almeno quest'ultima lacuna venne a un certo punto colmata col pannello di legno, che non ne rimpiazzava però uno bronzeo originale. Probabilmente lo stesso vale per le mancanze delle porzioni di fregio con i *Trionfi delle virtù*. Viceversa, per il tondo della specchiatura centrale di fondo, oggi in legno e non figurato, è probabile che vi fosse in passato una situazione diversa, ovvero l'epigrafe circolare documentata dal disegno di Vincenzo Berenzi della fine del Settecento e convalidata dal testo di Carboni di qualche decennio prima<sup>104</sup>. Il fatto peraltro che già nell'acquarello (1688 circa, Fig. 64) dei *Trophaea Martia* il tondo sia riprodotto come evidentemente vuoto, permette di ipotizzare o che lo spazio, rimasto vuoto nel 1518, sia stato riempito più tardi con l'epigrafe del conte Silvio, oppure che un originale tondo in marmo<sup>105</sup> sia stato asportato prima della riproduzione dell'acquarello. Attualmente nel mausoleo è inserito un tondo di legno dipinto di nero<sup>106</sup>.

Un'altra mancanza, che qui si crede tale seppur mai evidenziata dalla critica precedente, si trova sempre nella specchiatura centrale della parete di fondo posta nella porzione inferiore. In questo punto vi è solo una sorta di grande cartiglio rettangolare dotato di modanatura ai lati. L'area del rettangolo è l'unica priva di decorazione, il che porta a

---

<sup>104</sup> Per i dettagli delle questioni si rinvia al capitolo primo.

<sup>105</sup> Un disco di marmo nero in questo punto richiamerebbe il tondo inserito nel blocco di marmo di Botticino che regge tutta la struttura del mausoleo; anche la posizione tra i due avrebbe un certo senso perché collocati perfettamente al centro e quindi posti in linea verticale l'uno rispetto all'altro. Non è facile trovare una spiegazione convincente all'esistenza, sul mercato antiquario, di una copia lignea del tondo in marmo che è tutt'ora inserito nella specchiatura di sinistra, con la *Scena di sacrificio*. Il prof. Aldo Galli suggerisce che la copia lignea sia stata realizzata con l'intenzione, poi rientrata, di sostituirla con quella di marmo affinché l'originale fosse venduta.

<sup>106</sup> Sul tondo restano dubbi perché quello oggi conservato è in legno e privo di decorazione e iscrizione per cui non si è in grado di ipotizzare dove sia finito quello del Conte Silvio. È pure probabile che l'iscrizione si sia cancellata perché data a tempera su legno e quindi si sia conservata solo la parte del supporto ligneo. Da ciò si deduce che l'iscrizione, se realmente posizionata nel Settecento, rimase per pochi anni oltre il 1794, anno in cui fu realizzato il disegno dal Berenzi.

ipotizzare che fosse il settore pensato per collocare un'iscrizione dedicatoria del mausoleo. Gli indizi che deporrebbero in tal senso sono vari<sup>107</sup>.

Nel capitolo primo si sono verificate le varie versioni degli studiosi precedenti che fornivano spiegazioni riguardo l'assenza dei medaglioni in bronzo dei plinti. Tuttavia esaminando le diverse ipotesi<sup>108</sup> e le immagini storiche del mausoleo pare che la questione sia difficilmente risolvibile in modo esaustivo. Si è tentato di comprendere quanti dei medaglioni siano stati asportati durante i secoli e quanti, invece, erano già assenti alle origini. Pur utilizzando dati incrociati tra riproduzioni grafiche, guide, resoconti e saggi critici si ritiene che non sia possibile fornire una soluzione definitiva alla spinosa questione. In linea generale si pensa, ma il dato vale pure per gli altri pezzi mancanti al mausoleo, che fin dalle origini qualche tondo non venne fuso lasciando alcuni plinti vuoti. Alcune riproduzioni grafiche e fotografiche del mausoleo presentavano il limite di fornire solo la versione frontale dell'opera, così da documentare i quattro medaglioni posti nei rispettivi plinti. Con tale visione non erano quindi visibili i rimanenti sedici medaglioni. Alcune immagini riproducevano l'opera con vista a tre quarti. Dei venti medaglioni previsti in origine, oggi se ne conservano solo otto. Quattro sono inseriti nei plinti frontali; gli altri quattro nelle facce dei plinti posti più in evidenza<sup>109</sup>. Ogni medaglione è fissato alla struttura lapidea da quattro ganci metallici che fuoriescono dal plinto. Tra le varie possibili ricostruzioni si era pensato che nel tempo i medaglioni avessero subito degli spostamenti passando dalle fronti meno a vista verso quelle poste dinnanzi allo spettatore, pure questa ipotesi non è dimostrabile neanche mediante l'ausilio delle immagini più antiche. Si ricorda che le prime fotografie scattate al monumento quand'era ancora nella sede originaria, quindi *ante* 1882, restituiscono il medesimo stato attuale. Il confronto porta a concludere che, se vi furono degli spostamenti, sono da ricondurre ai secoli XVI e XVII. Analizzando dal punto di vista fisico le facce dei plinti senza bronzo si

---

<sup>107</sup> La cornice rettangolare e gli orecchioni ai lati sono tipici dei cartigli all'antica dove erano poste le iscrizioni; il punto centrale, a vista d'altezza d'uomo, sarebbe stato assai comodo per notare l'iscrizione; l'area non decorata del rettangolo sembra creata per accogliere un'iscrizione. Tali indizi furono forse colti pure dal Berenzi il quale utilizzò quest'area per porre la propria firma nella riproduzione grafica che fece del mausoleo.

<sup>108</sup> Tra le versioni meno probabili si pensi alla Leino la quale riteneva che i medaglioni furono sottratti durante la seconda guerra mondiale; LEINO 2006, p. 124, nota 69.

<sup>109</sup> Per la descrizione e la posizione precisa si rinvia al capitolo terzo.

nota che presentano difformità. Vi sono alcuni plinti, in numero maggiore, che hanno al loro interno due piccoli scassi (posti sulla linea del diametro orizzontale) di forma vagamente rettangolare e dagli angoli un poco smussati. Alcuni rettangoli sono più allargati e presentano un profilo non regolare; si veda l'esempio del plinto della terza parasta. La soluzione più dissimile è quella nella fronte (verso sinistra) del plinto della seconda colonna dove vi sono quattro scassi e una superficie con residui di materiale biancastro. È probabile che i segni oggi visibili siano la preparazione a cui si pensava di fissare il tondo in bronzo<sup>110</sup>.

Per ultimo si rammenta l'ipotesi, già ampiamente trattata nei capitoli primo e terzo, che prevedeva la presenza di una scultura, forse un'*Imago pietatis*, sulla cimasa del sarcofago. Si è appurato che il sarcofago è privo di copertura. Rimaneva tuttavia la possibilità di collocare la statua, come è avvenuto per i *Santi Pietro e Paolo*, sul bordo superiore della cassa. Il gruppo con la deposizione, se presente, si sarebbe appoggiato al bordo superiore del sarcofago ma, considerata la dimensione del cornicione, la scultura non poteva essere più profonda di una ventina di centimetri<sup>111</sup>.

## ***2.6 La questione delle copie di Faitini***

Da un breve articolo di giornale del 1889, mai preso fin qui in considerazione dalla critica, si apprende che lo scultore bresciano Pietro Faitini espresse, durante una visita al museo, la volontà di riprodurre in marmo di Rezzato almeno una parte del *Mausoleo Martinengo* per venderla a uno straniero<sup>112</sup> di cui però non si fa il nome. Faitini (1833-1902) fu uno scultore di marmo originario appunto di Rezzato, che si trasferì con la propria bottega a

---

<sup>110</sup> Per comprendere il sistema di fissaggio che connette due incassi nella pietra e i quattro ganci in metallo si dovrebbe smontare un medaglione, operazione da effettuarsi solo durante un restauro. A tal proposito si segnala che il plinto, l'unico con il cordolo che varia di decorazione, della fronte verso sinistra della quarta colonna presenta una rottura, poi risarcita, compatibile con i danni causati da un maldestro tentativo di asportazione del bronzo. Il cordolo è saltato proprio in corrispondenza del gancio metallico ossia in un punto dove porre una leva per scardinare il medaglione. L'intervento, dall'analisi a vista dell'integrazione, sembrerebbe effettuato non di recente.

<sup>111</sup> Si sono individuati delle fessure rettangolari scavate nella fronte verso l'alto del cornicione del sarcofago sia sul lato più lungo sia sui due laterali. È probabile che siano serviti per agganciarvi dei tiranti in metallo per saldare le pareti della cassa alla muratura a cui si appoggiava la struttura.

<sup>112</sup> *Il sarcofago Martinengo* 1889, p. 3.

Brescia in corso Magenta, dove la sua attività fu in seguito proseguita dal figlio. Tra il 1868 e il 1877 Faitini risiedette a Londra, dove fu apprezzato al punto che, una volta rientrato a Brescia, continuò a ricevere commesse principalmente dal Regno Unito. Solo a titolo d'esempio si ricordano i due antiquari Matthews e Berengard che ebbero dei rapporti commerciali con la bottega Faitini. Sono noti alcuni suoi celebri lavori che transitarono come pezzi antichi sul mercato antiquario, quali il portale "di Ghedi" al Victoria and Albert Museum<sup>113</sup>. Il maestro si era 'specializzato' nella riproduzione di pezzi antichi prendendo come modello vari monumenti rinascimentali. La volontà di produrre la copia del mausoleo è quindi in sintonia con le modalità operative dello scultore. Anche Sara Bizzotto, la quale non conosceva l'articolo del 1889, scriveva che Faitini per le sue sculture prese a modello varie opere bresciane, tra cui il *Mausoleo Martinengo* e la Chiesa dei Miracoli, e altri monumenti lombardi come la Certosa di Pavia e la Cappella Colleoni di Bergamo.

Seguendo l'indizio si è pensato di verificare meglio nella produzione dello scultore, ma non si sono trovati riscontri precisi. Tra il materiale fotografico che documenta il suo atelier non ci sono tracce certe di copie dal *Mausoleo Martinengo*. Tuttavia, in alcuni scatti fotografici<sup>114</sup> nei quali si vede la grande bottega di Faitini con i pezzi esposti alla vendita (Figg. 97, 98), si scorgono le colonne di un caminetto che appaiono piuttosto simili alle colonne del monumento Martinengo (ma anche a quelle del protiro della Chiesa dei Miracoli); è poi probabile che le formelle appese alle pareti siano le copie parziali dei trionfi del mausoleo, ma la qualità delle immagini non consente di valutare con precisione i pezzi riprodotti.

---

<sup>113</sup> Si veda il caso, riportato da più autori, del *Portale* ora al Victoria and Albert Museum di Londra. Per l'inquadramento dell'opera dello scultore si rinvia a PERONI 1965; LECHI 1979, p. 277; FERRETTI 1981, p. 173; LONATI 1986, p. 109; MASSARELLI, TEDESCHI 1988; LONATI 1988, pp. 20, 34, 80, 88; TERRAROLI 1990, pp. 65, 80; BIZZOTTO 1991; 1994; Stefano TUMIDEI, scheda n. 203, in JONES, SPAGNOL 1993, pp. 236-237; VICARIO 1998, pp. 149, 164-165; ZANI 2010a, pp. 72-74, figg. 190-192.

<sup>114</sup> Due fotografie originali ancora su pellicola sono conservate (senza catalogazione) nel fondo fotografico del Museo di Santa Giulia; altre tre sono nella Fondazione Negri di Brescia (cat. lastra nn. 4970, 4972, 4973). In tutto si tratta di quattro esemplari in quanto una delle foto conservata al museo è il medesimo scatto (il n. 4973) presente anche in Fondazione Negri. Si precisa che le foto della fondazione sono pubblicate da PERONI 1965 e da BIZZOTTO 1991. Non è stata pubblicata la foto del Museo di Santa Giulia dove si vede frontalmente un caminetto con quattro tondi con scene all'antica nel prospetto superiore.

### CAPITOLO 3. ICONOGRAFIA E MODELLI ARCHITETTONICI

Nel “breve panorama lombardo” fornito da Patrizia Zambrano per le *Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento* nel 1997, il *Mausoleo Martinengo* non era preso in considerazione<sup>1</sup>. È stata un’occasione mancata, perché quella pubblicazione, per l’inedito taglio che proponeva, avrebbe potuto essere il luogo ideale per valutare le dipendenze del nostro monumento dal panorama lombardo e/o da quello veneto, come anche per un semplice confronto tipologico con altre tombe della regione. Proprio da quel silenzio<sup>2</sup> prende spunto l’idea della messa a fuoco tipologica e iconografica che si propone nelle pagine che seguono.

Il *Mausoleo Martinengo*, come analizzato nel capitolo primo, è stato oggetto di alterni giudizi, in particolare per l’attribuzione e per la datazione. Si è visto come l’interesse, poco approfondito e frammentario, dimostrato dagli studi internazionali si sia invece rivolto quasi esclusivamente a questioni iconografiche inerenti i medaglioni nei plinti<sup>3</sup>, peraltro senza approdare all’identificazione di fonti certe per ogni soggetto raffigurato e tantomeno a una interpretazione complessiva del programma<sup>4</sup>.

Un primo paragrafo è dunque dedicato all’analisi della struttura architettonica per evidenziare similitudini e differenze rispetto alla cultura bresciana e comprendere i possibili modelli di derivazione, in particolare quelli extracittadini, di cui il *Mausoleo*

---

<sup>1</sup> ZAMBRANO 1997, pp. 22-23. Lo scritto prende in esame le tipologie, comuni e meno, dei monumenti funebri, di singoli e di famiglie, in Lombardia durante il Rinascimento. La mancanza del riferimento al *Mausoleo Martinengo* potrebbe essere imputata all’intervallo cronologico più ristretto scelto dall’autrice. Tuttavia ci pare che l’opera sia da inserire, forse quale ultimo esemplare, a chiudere una serie avviata vari decenni prima, nel catalogo delle tombe monumentali rinascimentali di stampo lombardo.

<sup>2</sup> Pure nella recente pubblicazione dal titolo *Lombardia rinascimentale*, al *Mausoleo Martinengo* non è riservata la minima citazione; BALZARINI, MONACO 2007.

<sup>3</sup> È indicativo dello stato della ricerca quanto scriveva, piuttosto recentemente, Vito ZANI 2013b: il mausoleo “deve un aspetto essenziale della sua notorietà al lacunoso ma ugualmente ricco e sofisticato sistema iconografico di cui è corredato, con soggetti sacri e profani, taluni non ancora decifrati, che nelle scene maggiori presentano interessanti composizioni originali, di cui peraltro non si conoscono copie”.

<sup>4</sup> Gli studiosi hanno prestato maggiore attenzione ai medaglioni nei plinti; per questi soggetti, in alcuni casi, sono state proposte letture errate. Meno indagati sono i pannelli con le scene della Passione. Ancora meno interesse hanno destato i Trionfi delle Virtù inseriti nel fregio del sarcofago. Si ritiene che la scarsità di studi su questo versante sia da imputare, fra le varie cause, alla mancanza d’immagini dettagliate messe in circolazione da pubblicazioni scientifiche e divulgative.

Pur consapevoli della non opportunità della scissione dello studio tra la componente strutturale-architettonica e quella decorativa-iconografica si procede nell’analisi in modo disgiunto per poi trarre le conclusioni a fine capitolo.

*Martinengo* è debitore. Nei paragrafi successivi sono indagati i vari elementi iconografici distribuiti sull'opera, anche in rapporto alla famiglia Martinengo, con particolare attenzione alle prime due generazioni che vollero e commissionarono l'impresa.

Siamo naturalmente consapevoli del fatto che uno studio di questo tipo non potrà essere esaustivo a causa delle lacune nell'apparato figurativo della tomba, cui mancano due pannelli bronzei del sarcofago, circa il 50 per cento del fregio coi *Trionfi*, più della metà dei medaglioni bronzei e, forse, un tondo marmoreo.

### **3.1 La struttura architettonica**

Il *Mausoleo Martinengo* è un monumento di notevoli dimensioni che occupava quasi una intera campata della chiesa di San Cristo. Le sue dimensioni (4,65 metri d'altezza, 3,60 di larghezza e 1,26 di profondità) sono maggiori rispetto a qualsiasi altro monumento funebre rinascimentale a Brescia, almeno tra quelli a noi noti e conservati<sup>5</sup>. Si eleva su di un possente basamento che pare svolgere una funzione strutturale-statica, più che decorativa, per la solidità dell'alzato; tale blocco in pietra di Botticino presenta tuttavia alcuni accorgimenti (la modanatura alla base inferiore e in quella superiore<sup>6</sup>, un tondo di pietra nera lucida inserito al centro e contornato da una decorazione circolare) che tendono ad alleggerirne la presenza piuttosto massiccia. Tale solido piano di appoggio svolgeva anche un ruolo di demarcazione, per così dire, isolando il mausoleo dal resto della chiesa<sup>7</sup>; un'enfaticizzazione tanto più necessaria essendo il monumento collocato direttamente nella navata dell'edificio, immediatamente adiacente al piano di calpestio dei fedeli, privo di una cappella o comunque di uno spazio dedicato. L'alto basamento in pietra di Botticino svolgeva dunque, secondo chi scrive, il ruolo di gradino invalicabile,

---

<sup>5</sup> Doveva fare eccezione lo smembrato *Monumento funebre Averoldi-Riario*, ma di qualche anno più tardo; si veda il capitolo settimo.

<sup>6</sup> La base inferiore è più larga rispetto a quella superiore così da creare una sorta di scarto che genera un profilo leggermente inclinato per evitare una netta linea verticale.

<sup>7</sup> Secondo una comunicazione orale fornita da padre Tanfoglio durante i sopralluoghi alla Chiesa di San Cristo, gli attuali proprietari dovettero rinforzare la porzione di pavimento dove era collocato il mausoleo per problemi di staticità. Il padre saveriano aggiungeva, ma la notizia sembra non fondata, che la sistemazione del pavimento con i rinforzi sarebbe stata consigliata dalla Soprintendenza in previsione del posizionamento del mausoleo che dal Museo di Santa Giulia sarebbe dovuto tornare nella Chiesa di San Cristo.

tale da distanziare le persone dalle parti più pregiate del monumento. Esiste poi una seconda base di appoggio, più arretrata e molto più sottile rispetto al gradone di Botticino, rifinita con una decorazione a racemi e chiusa da sobria modanatura che copre tutta la fronte verticale. Qui poggiano le basi delle quattro colonne che sorreggono il sarcofago: sono dei plinti, a base quadrata, in pietra grigia, con ciascuna delle quattro facce predisposta per accogliere medaglioni in bronzo (Figg. 3, 20). Le colonne sono pure di pietra grigia, ma con basamento e capitelli in marmo bianco di Carrara. Lo stesso schema compositivo-cromatico si ripete nella parete di fondo, dove le colonne si trasformano in paraste addossate alla muratura. Le paraste sono dotate ciascuna di un plinto, ridotto naturalmente alla sola faccia anteriore, predisposto anch'esso per il tondo in bronzo; gli incassi progettati per ospitare i medaglioni bronzei sono dunque in totale venti: sedici nelle basi delle colonne e quattro nelle basi delle paraste.

I plinti di queste ultime sono collegati tra loro da tre specchiature in pietra grigia: con elementi decorativi (un vaso di frutta tra racemi) per le due laterali, e con una *tabula ansata* vuota per quella centrale (Figg. 56, 57). Al di sopra, gli spazi tra le paraste della parete di fondo sono foderati ciascuno da una cornice in marmo rosso, priva di lavorazione, all'interno della quale è incassata una specchiatura in marmo di Carrara decorata a grottesche ed elementi vegetali, che ospita a sua volta un tondo di marmo bianco scolpito con scena narrativa e delimitato da un cordolo di pietra scura che ne enfatizza lo stacco visivo rispetto al fondo. Il tondo della specchiatura centrale è oggi privo del rilievo in marmo ed appare occupato da un incongruo disco di legno dipinto con vernice scura.

Le quattro colonne e le quattro paraste reggono un cornicione, definito da modanature assai pronunciate e decorate, occupate da un fregio continuo in bronzo, oggi largamente lacunoso. Subito sopra s'appoggia il massiccio sarcofago (Fig. 2), in marmo bianco, scandito da una serie di pannelli quadrati bronzei con *Storie della Passione*, ciascuno dei quali racchiuso da preziose cornici in marmo carrarese, fittamente decorate e punteggiate da piccoli dischi di marmi colorati (Fig. 29). Tali pannelli sono tre sulla fronte (uno rimpiazzato da un rilievo di legno) e uno ciascuno sui due fianchi (quello di destra mancante; Fig. 5). Al di sopra di un secondo cornicione, composto da una fascia di

marmo rosso liscia delimitata da due modanature in pietra grigia, trovano posto le statue dei due apostoli *Pietro e Paolo*, in marmo di Carrara.

### 3.1.1 Tipologia di tomba

Il *Mausoleo Martinengo* oltre ad essere un contenitore di meravigliosi marmi e bronzi lavorati, con un complesso programma iconografico, colpisce per l'ambizioso disegno architettonico generale. La struttura è assai elaborata, ma al contempo sobria e nettamente scandita nelle linee portanti (Fig. 1). Il disegno è composto da forme geometriche semplici, disposte in modo da conferire una visione d'insieme equilibrata, ma contemporaneamente di grande rigore formale. L'opera sconta un'ambiguità di fondo che in qualche modo incide anche sulla valutazione della sua tipologia: non sappiamo cioè se dobbiamo valutarla come monumento per un singolo individuo o come celebrazione di una intera famiglia. Il problema è reso spinoso dall'assenza di qualsivoglia iscrizione<sup>8</sup> così come dalla mancanza di ritratti, assenti sia nella forma del *gisant* che solitamente giace sul sarcofago, sia in quella del defunto ritratto genuflesso in presenza della Vergine o dei santi in una scena narrativa. La mancanza del *gisant* non va considerata una perdita intervenuta in un secondo momento, considerata la mancanza di una porzione libera per accoglierla alla sommità dell'opera. La lastra tombale nel pavimento appena dinanzi al monumento, le lapidi distribuite in vari punti all'interno e all'esterno della chiesa e l'assenza di monumenti di notevoli dimensioni sono indizi che suggeriscono che il mausoleo fosse concepito per l'intera famiglia e non per un singolo. Ciò spiegherebbe anche la notizia del seppellimento in esso (o per meglio dire, ai suoi piedi) di Marcantonio, il personaggio che per anni fu poi ritenuto dalla storiografia il primo e solo destinatario dell'avello<sup>9</sup>.

Come si è visto, la parte superiore del sarcofago (che è privo di coperchio; Fig. 6) termina attualmente in un cornicione su cui poggiano i due santi. Si ricorda, comunque, che il contratto del 1503 prevedeva un'immagine con la *Pietà* alla sommità, che lo Zani ha proposto di riconoscere, non molto convincentemente a nostro parere, in un rilievo di

---

<sup>8</sup> La questione è stata trattata nel capitolo primo a cui si rinvia.

<sup>9</sup> Prima dell'asportazione del mausoleo dalla chiesa per esporlo al museo, la Curia diede disposizione di verificare l'eventuale presenza di resti mortali. Di tale verifica non si conosce l'esito perché le fonti tacciono. Si presume che il sarcofago non sia mai stato usato per la deposizione dei corpi.

questo soggetto che egli attribuisce a Gaspare Cairano<sup>10</sup>. Va detto che sia l'eventuale presenza della *Pietà* posta come cimasa, sia quella dei due apostoli costituisce un elemento insolito rispetto alle consuetudini di questo genere di monumenti.

### 3.1.2 Il confronto con i modelli bresciani coevi

Il confronto con ciò che si è conservato della scultura bresciana funebre sembra non fornire termini di paragone stringenti. La tipologia della cassa addossata alla parete e sospesa in alto è comune ai monumenti *Brunelli* (Fig. 183) e *Averoldi* (padre; Fig. 201) che sono formati da un sarcofago incassato nel muro e sorretto da mensole<sup>11</sup>; ma si tratta di una tipologia assai comune, che non prevede le colonne che scaricano il peso a terra sostenendo la struttura come avviene, invece, per la tomba Martinengo.

Più istruttivo il confronto con l'*Arca di Sant'Apollonio* (Figg. 203-207), del Duomo Nuovo, che risponde, come il *Mausoleo Martinengo*, alla tipologia del sarcofago tripartito in facciata, con due formelle ai fianchi e incassato nella parete; lo stesso si può forse dire per ciò che resta del *Monumento funebre Caprioli* (detto anche 'Adorazione Caprioli', ora reimpiegato con funzione di paliotto d'altare in San Francesco; Figg. 180-182). Entrambi i monumenti, attribuiti a Gaspare Cairano, sono stati tuttavia manomessi per cui le strutture portanti non sono valutabili<sup>12</sup>.

Di fatto, nel panorama cittadino il modello del sarcofago retto da colonne con base a terra risulta assente. Per trovare sepolcri strutturalmente simili bisogna volgersi ad esempi milanesi, su cui si tornerà più avanti, che forniscono termini di confronto ben più pertinenti. Va però precisato subito che un fondamentale elemento che distingue il mausoleo da quegli esemplari milanesi è la sua sfavillante polimatericità, con uso di marmi colorati e, soprattutto, del bronzo.

---

<sup>10</sup> Si rinvia al capitolo primo per la ricostruzione proposta da Zani. Lo studioso ipotizzava l'aggiunta, oltre al gruppo della *Pietà*, anche di due statue di figure allegoriche femminili; le due statue sono una in collezione privata (*Temperanza*), l'altra in ubicazione ignota (*Beneficienza*). Si vedano le due opere nel catalogo di ZANI 2010a, pp. 138-140, nn. 30, 31, figg. 179, 180.

<sup>11</sup> Per il confronto specifico con questi e altri monumenti funebri bresciani si veda il capitolo sette.

<sup>12</sup> Per i dati sui due monumenti si rinvia al capitolo settimo.

Rimanendo a Brescia, la struttura architettonica che buona parte della critica<sup>13</sup> ha avvicinato al *Mausoleo Martinengo* non è una tomba ma piuttosto il protiro della facciata del santuario cittadino di Santa Maria dei Miracoli (Fig. 178), compiuto entro il 1500<sup>14</sup>. Tale accostamento sposta il nostro orizzonte di ricerca verso est, dal momento che quella dei Miracoli è un'architettura che, come ha dimostrato Matteo Ceriana<sup>15</sup>, si rivela in linea col gusto più aggiornato della Venezia dell'ultimo decennio del Quattrocento. In effetti, il confronto tra la fronte del *Mausoleo Martinengo* e quella del protiro dei Miracoli (Fig. 178) conferma una vicinanza perlomeno compositiva generale. Il cassone tripartito che appoggia sull'architrave retta da quattro colonne è uno schema che si ripete in entrambi gli esemplari. Pure l'aggiunta degli alti plinti sotto le colonne è un dato in comune. Tuttavia vi sono differenze. Nel mausoleo appare più matura la consapevolezza delle proporzioni<sup>16</sup> e del tutto peculiare rimane lo sfoggio di pietre di diverso colore alternate a fusioni in bronzo, laddove nel protiro dei Miracoli la pietra bianca è dominante, sia pure con qualche inserto di colore<sup>17</sup>. Nel protiro dei Miracoli, poi, gli elementi architettonici sono tendenzialmente più allungati, il che porta lo spettatore alla percezione di una maggiore altezza. Si vedano in particolare la suddivisione della cassa con le lastre rettangolari poste in verticale e i fregi superiore e inferiore. Nel mausoleo, invece, la scelta dei pannelli quadrati costringe al contenimento in altezza del sarcofago e dei rispettivi fregi<sup>18</sup>.

Le colonne del mausoleo, più che in quelle del protiro, trovano corrispondenza nelle colonne della navata della stessa chiesa dei Miracoli (Fig. 179) se non altro per le simili

---

<sup>13</sup> Si veda il capitolo primo. La critica precedente ha sempre indicato la vicinanza tra i due monumenti, ma il tutto si è limitato a una valutazione generica; è mancato uno scrupoloso confronto.

<sup>14</sup> La facciata e gli interni della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli sono trattati nel settimo capitolo, dove sono messi in relazione ai cantieri del Palazzo della Loggia e alle altre fabbriche cittadine coeve.

<sup>15</sup> Lo studioso ritiene che della facciata del santuario bresciano la sola parte del protiro sia quella che più è debitrice ai modelli lagunari, seppur con "alcune sproporzioni e incertezze dimensionali", tanto da sembrare "condizionata da esempi veneziani degli anni Novanta e in particolare da esempi condussiani, come fanno bene intendere l'incorniciatura a tabernacolo della finestra centrale – avvicicabile a quelle della facciata della Scuola Grande di San Marco – e perfino il vezzo arcaistico di interrompere le paraste con la modanatura come nella parte superiore del San Michele" (CERIANA 2002, p. 82).

<sup>16</sup> MORASSI 1936, pp. 243-245, riteneva che nel mausoleo vi fossero delle proporzioni "poco ligie ai canoni del Rinascimento" e vedeva delle similitudini con il protiro della Chiesa dei Miracoli.

<sup>17</sup> L'uso di pietra colorata è presente nella facciata del santuario cittadino per alcuni porzioni, ma l'effetto risulta alquanto smorzato dal minor contrasto tra questi colori e il marmo bianco.

<sup>18</sup> Pure le colonne sono sensibilmente accorciate, forse per entrare in rapporto di proporzione di 2 a 1 rispetto al lato dei quadrati in bronzo del sarcofago.

forme e proporzioni. Vi sono divergenze nei singoli elementi della decorazione, seppur l'idea dei festoni incrociati, che da sotto il capitello scendono sul fusto, è la medesima. Così dicasi per la porzione inferiore della colonna che si allarga leggermente in una forma a bulbo. Tuttavia questi accostamenti non debbono in modo automatico assegnare la responsabilità delle due imprese a uno stesso maestro. I cantieri cittadini hanno restituito altre colonne accostabili agli esempi citati, il che autorizza a pensare che non solo vi fossero altri esempi ad estendere il repertorio, ma che in qualche modo siano da intendersi come la testimonianza di un gusto piuttosto diffuso in città, quindi visibile e imitabile (si vedano a tal proposito anche le colonne - Figg. 180-182 - inserite nel paliotto dell'*Adorazione* nella Chiesa di San Francesco<sup>19</sup>).

### 3.1.3 I riferimenti architettonici tra Lombardia e Veneto

Guardando al di fuori delle mura bresciane è innegabile vedere alcuni punti di contatto con altri monumenti funebri collocati tra Lombardia e Veneto. Il fatto che l'indagine s'indirizzi verso un'area geografica che coinvolge entrambe le regioni non deve stupire, ed è implicita nella posizione storica e geografica di Brescia quale città 'cuscinetto', fisico e politico, tra il Ducato Milanese e la Repubblica Veneta, cui di fatto apparteneva<sup>20</sup>. Di seguito sono analizzati, in ordine cronologico, i monumenti sepolcrali, tutti di area milanese, che si ritiene abbiano costituito i modelli esemplari di riferimento per la struttura architettonica del mausoleo bresciano.

Primo e fondamentale esempio per l'ideazione della struttura del *Mausoleo Martinengo* è il *Monumento Della Torre* (Fig. 127), opera documentata della ditta Benedetto Briosco e fratelli

---

<sup>19</sup> Si veda nello specifico il capitolo primo. La questione coinvolge in parte anche le colonne conservate nel Museo di Santa Giulia, nella sessione "L'età veneta", (catalogo: S 269, S 270); cfr. LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, pp. 56, 62. Alcuni autori hanno suggerito corrispondenze con le colonne della soasa lignea dell'altare maggiore della Chiesa di San Francesco, opera dell'intagliatore Stefano Lamberti da datarsi al 1502; ma più vicine al nostro caso sono forse le colonne, sempre del Lamberti, della cornice della pala della *Deposizione* (di Bernardo Zenale) realizzata nel 1509 per la Chiesa di San Giovanni Evangelista di Brescia. A questi si aggiunga pure, a nostro parere, che le colonne del *Mausoleo Martinengo* sono confrontabili con il *Portale* conservato al Museo di Santa Giulia, opera di Gaspare Cairano e proveniente dal Duomo di Chiari.

<sup>20</sup> FIORIO 2003, p. 101. La presenza in città, almeno dagli ultimi decenni del Quattrocento, di un folto gruppo di lapicidi provenienti da ovest e, in alcuni casi, dal cantiere della Certosa di Pavia, già permette di ipotizzare, anche solo per un calcolo di probabilità, una maggior influenza delle maestranze 'milanesi' a Brescia.

Cazzaniga<sup>21</sup>, eretta nel 1483 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano<sup>22</sup>. È evidente come il monumento delle Grazie di Milano sia stato un prototipo essenziale, non solo per molti de vocaboli architettonici, ma anche per la componente cromatica, che pure nella tomba bresciana è spinta a esiti assai più sfarzosi ed elaborati. Il sarcofago addossato alla parete e sostenuto da colonne che scaricano il peso fino a terra è l'idea base che accomuna le tombe<sup>23</sup>, ma più precisi punti di contatto sono costituiti dalla sagoma a bulbo delle colonne grigie, con fusti decorati e plinti recanti medaglioni, dal sarcofago senza l'immagine del defunto, definito dal doppio cornicione superiore e inferiore, e ancora dalla tripartizione della fronte principale della cassa con pannelli ritraenti episodi biblici. La differenza più sostanziale si rileva nell'assenza di decorazione sulla parete di fondo e nella parte terminale della cassa, dove il modello milanese presenta una cimasa architettonica con due figure poste al centro, a diversa altezze, mentre il monumento bresciano mostra due statue ai lati, di dimensioni assai maggiori<sup>24</sup>. Come si è accennato però, secondo Luisa Giordano il fastigio piramidale sopra alla cassa del *Monumento Della*

---

<sup>21</sup> L'attribuzione non è condivisa da tutti gli studiosi e si evita di entrare nel merito della questione. Si veda, tra gli ultimi, con bibliografia precedente, l'intervento di FIORIO 2003, p. 116, che conferma l'opera a Benedetto Briosco e ai fratelli Cazzaniga (si vedano inoltre BOSSAGLIA 1984, pp. 117-118 e più recentemente Maria Grazia BALZARINI, *Santa Maria delle Grazie a Milano*, scheda in BALZARINI, MONACO 2007, p. 139, che precisa come il monumento fu offerto da Giovanni Francesco della Torre "per il padre" Giacomo Antonio). Per il presente studio si fa riferimento a quanto scritto in proposito da Marco Tanzi: "alla bottega Cazzaniga-Briosco spettano infatti il monumento Della Torre in Santa Maria delle Grazie, 1483, quello Brivio in Sant'Eustorgio, 1486, e il monumento a Pier Francesco Visconti di Saliceto, già in Santa Maria del Carmine e oggi disperso fra vari musei americani e il Louvre, oltre che il portale di Santa Maria delle Grazie" (TANZI 1997, p. 256). Inoltre fondamentali per lo studio dell'opera sono i saggi di VIGANÒ 1994, e DAMIANI CABRINI 1997 con ricostruzione della fortuna critica e delle fonti documentarie.

<sup>22</sup> Il monumento non si trova nella collocazione originaria: durante i restauri del 1937 fu spostato dal sacello della Madonna delle Grazie alla prima cappella di destra. È corredato da due epigrafi: la prima fornisce tra l'altro l'anno di erezione, 1483, il nome del committente, Giovanni Francesco Della Torre; la seconda ricorda gli interventi di restauro voluti sempre dai Della Torre nel 1725. Di tali lavori non si ha documentazione, ma si presume che si intervenne sulla "modanatura sovrapposta ai sostegni, che appare priva di decorazione, e nel fastigio piramidale, di una forma che nessuna terminazione di monumento funebre lombardo dell'epoca conforta a ritenere autentica e tanto meno quel monumento Brivio che dal nostro dipende" (GIORDANO 1983, p. 97).

<sup>23</sup> Secondo Luisa Giordano il *Monumento Della Torre* "risponde, nello schema generale, ad un tipo di monumento funerario assai diffuso nel secondo Quattrocento lombardo. Su sostegni di varia formulazione viene disposta l'arca rettangolare, sulle cui fronti compaiono bassorilievi con scene figurate. Nel fastigio, articolato ad edicole, trovano posto gruppi sacri o viene svolto il tema del defunto giacente" (GIORDANO 1983, p. 97).

<sup>24</sup> Si ricorda che è assai probabile che nel perduto disegno del progetto del Dalle Croci, datato 1503, vi fosse un unico gruppo scultoreo al centro.

*Torre* è un complemento settecentesco<sup>25</sup>, posto durante i lavori patrocinati dalla famiglia, il che porterebbe a ipotizzare una terminazione piatta nel disegno originario, più simile al mausoleo bresciano.

Oltre ai singoli elementi in comune, ciò che caratterizza questa tipologia di tomba è il sarcofago che ha perso la connotazione di contenitore di salme per trasformarsi in una cassa decorata, quasi fosse la riproduzione di uno scrigno di grandi dimensioni con tanto di cornice aggettante alla sommità.

Resta il fatto che nella tomba bresciana l'effetto sia molto più fastoso: quattro colonne anziché due, e altrettante paraste, una profusione di pietre di vario colore e l'aggiunta del preziosissimo bronzo (elemento che distingue nettamente il *Mausoleo Martinengo* da tutti gli altri sepolcri che si sono ispirati al modello del *Monumento Della Torre*). Il monumento alle Grazie fu infatti apprezzato al punto che per la bottega Briosco-Cazzaniga seguirono altre commissioni di sepolcri concepiti sullo stesso modello da parte di importanti casati nel giro di pochi anni: Francesco Visconti di Crenna (1484), Ambrogio Longhignana (1485), Stefano Brivio (1486), Pier Francesco Visconti di Saliceto<sup>26</sup>. L'ammirazione per il prototipo è resa esplicita in due casi – Saliceto e Brivio<sup>27</sup> – anche nei contratti di affidamento per i monumenti, dove si precisa che il modello da prendere a riferimento è appunto il sepolcro dei Della Torre<sup>28</sup>.

Il *Monumento sepolcrale di Ambrogio Longhignana* (Fig. 129) è ora custodito nella Cappella dell'Isola Bella (Stresa) della famiglia Borromeo sul Lago Maggiore, dove fu trasportato dalla chiesa di San Pietro in Gessate di Milano<sup>29</sup>. L'erezione fu voluta dalla moglie del defunto, Giovannina Porro, nel 1485, la quale sottoscrisse due contratti: dapprima (14 dicembre 1485) con Francesco Cazzaniga e, a seguire, a causa della morte del primo scultore, con Benedetto Briosco (9 dicembre 1494) il quale lavorò all'impresa che risultava

---

<sup>25</sup> GIORDANO 1983, p. 97.

<sup>26</sup> FIORIO 2003, p. 116. La studiosa ritiene che il *Monumento Della Torre* sembra “una risposta non tanto alle novità certosine, quanto al modello del monumento funebre a parete fissato dall'Amadeo nella tomba Colleoni. Di questa vengono riproposti i rilievi narrativi che circondano la cassa, i fregi classicheggianti e i tondi all'antica, ma in un'accezione non altrettanto eroica, data anche la diversa caratura del committente”.

<sup>27</sup> GIORDANO 1983, p. 98.

<sup>28</sup> I dati sono forniti da VIGANÒ 1994, p. 150, doc. 3, 6; e citati da FIORIO 2003, pp. 116, 136, nota 38.

<sup>29</sup> La cappella di famiglia dedicata a Sant'Antonio di Padova era la quarta di sinistra.

già terminata alla morte di Ambrogio Longhignana avvenuta nell'anno 1485<sup>30</sup>. La tomba del Longhignana fu eretta nel decennio precedente a quella dei Martinengo a Brescia, e anche in questo caso vi sono tra le due opere dei riscontri evidenti. L'impianto architettonico della tomba Longhignana – formato da otto pilastri (di cui quattro a tutto tondo e quattro incassati come lesene nella parete<sup>31</sup>) poggianti su plinti, muniti di tondi<sup>32</sup> e reggenti il sarcofago – è ripreso anche nella tomba Martinengo con la variante di avere nella fila anteriore le colonne anziché i pilastri. Anche il sarcofago, piatto alla sommità, tripartito nella fronte principale e con due pannelli ai lati, stabilisce un punto di contatto tra i due esemplari. Le principali differenze consistono nelle nicchie con statuette di santi che separano gli episodi dei pannelli quadrati e nel coronamento: sul sarcofago milanese è infatti posto un baldacchino con cupola e varie figure, mentre a Brescia vi sono solo due statue. Tale divergenza è forse da ricercarsi nell'anomalia del *Mausoleo Martinengo* che pare una tomba anonima per l'assenza di immagini figurative del defunto, dei famigliari e qualsivoglia iscrizione.

Il *Monumento Longhignana* è giocato su due gradazioni cromatiche, marmo bianco e pietra grigia, come avviene sostanzialmente anche per gli altri monumenti del 'gruppo milanese'. La scelta della bicromia per le parti strutturali si ritiene sia per questi monumenti – Longhignana, Brivio, Della Torre e Martinengo, un tratto distintivo che è ulteriormente confermato anche nella modalità di distribuire le due diverse tipologie di pietra. Vi è nella costruzione, dal plinto al capitello, l'avvicendamento della pietra chiara e scura<sup>33</sup>: in successione di trovano un plinto grigio con tondo bianco, il basamento di colonna bianco,

---

<sup>30</sup> La tomba prevedeva il sarcofago, istoriato, retto da quattro pilastri e quattro lesene, il baldacchino a cupola con la Madonna con Bambino, Francesco Longhignana, Giovannina Porro e la figlia Bona Maria Longhignana. Bona Maria, dopo essere rimasta vedova di Bartolomeo Trivulzio, sposò nel 1497 Ludovico Borromeo il quale ebbe il diritto, per sé ed eredi, di sepoltura nella cappella di famiglia della moglie. Per la questione dei documenti d'archivio inerenti la tomba si rinvia all'introduzione di NATALE 1997, e al saggio di DAMIANI CABRINI 1997, con ricostruzione della vicenda critica e bibliografia precedente.

<sup>31</sup> Tale impostazione è simile anche nel *Monumento Colleoni*, nell'omonima cappella bergamasca, ma l'evoluzione nell'alzato della tomba orobica segue un percorso diverso per cui si ritiene non accostabile alla tomba dei Longhignana e neanche a quella dei Martinengo seppure questi ultimi avevano stretto con i Colleoni dei legami matrimoniali.

<sup>32</sup> Ellen Longsworth aveva notato come “two of the medallions on the pedestal bases of the Longhignana tomb repeat ‘portrait’ heads found on the socle of the façade of the Certosa di Pavia: the «Atila Flagelum Dei medallion» and the «Galba medallion»” (LONGSWORTH 1992, p. 68, nota 21).

<sup>33</sup> La componente che qui è stata definita grigia in realtà non è della medesima tonalità di grigio per tutti i monumenti.

la colonna di color grigio, il capitello bianco; nella tomba bresciana il medaglione in bronzo svolge la medesima funzione cromatica vista nei monumenti milanesi. Proprio il dettaglio dei tondi all'antica di diverso colore inseriti nelle facce dei plinti<sup>34</sup> è un'ulteriore cifra stilistica che avvicina i monumenti Martinengo, Longhignana, Brizio e Della Torre. La tomba Longhignana è la più affine per la componente strutturale degli otto punti di appoggio al *Mausoleo Martinengo*; tra le due vi è pure corrispondenza nel medesimo modo di suddividere, con tre scomparti a cassettoni, la lastra che regge il sarcofago<sup>35</sup>.

Tra gli elementi che conferiscono un carattere di maggiore distinzione e preziosità al manufatto bresciano, rispetto agli esemplari chiamati a confronto, vanno certamente indicati la totale copertura con specchiature e decorazioni della parete di fondo, sotto al sarcofago, l'introduzione di varie parti in bronzo e ancora l'impiego di fasce di marmo rosso e di alcuni dischetti<sup>36</sup> di porfido e di marmo colorato incastonati nella cassa.

Il *Monumento di Giacomo Stefano Brivio* della chiesa milanese di Sant'Eustorgio (Fig. 128) fu allogato nel 1486 ai due cognati Tommaso Cazzaniga e Benedetto Briosco, i quali si facevano carico di rilevare un lavoro che lo scomparso Francesco Cazzaniga<sup>37</sup> aveva

---

<sup>34</sup> Si ritiene che dello stesso modello cromatico-compositivo sia pure il portale laterale di Santa Maria della Grazie a Milano (Fig. 130): nei plinti reggi colonne e reggi paraste di marmo bianco nonché nell'intradosso del portale vi sono degli incassi tondi in cui erano posti dei medaglioni più scuri; mentre nel fregio, in pietra grigia, sono incastonati i medaglioni in pietra bianca, conservati ancora in un buon numero di esemplari. Il portale è opera di Benedetto Briosco. Insetti bianchi in plinti scuri sono presenti pure nelle cinque paraste del *Monumento sepolcrale di Ludovico II di Saluzzo* nella Chiesa di San Giovanni a Saluzzo, opera di Benedetto Briosco. Rimanendo a Brescia si nota qualcosa di simile nel portale (Fig. 125) della Chiesa di Santa Maria delle Grazie: si trovano, infatti, inseriti nei pilastri portanti, due tondi in marmo con volti di profilo. Il portale è databile all'ultimo quarto del XV secolo.

<sup>35</sup> Si sono pure considerati la Cappella Colleoni di Bergamo e il monumento di Bartolomeo. Tuttavia si ritiene che, seppur l'impianto architettonico può avere qualche labile punto di contatto con il mausoleo bresciano, il monumento Colleoni sia di altra concezione anche solo per la dimensione e per il doppio sarcofago coronato dalla statua equestre.

<sup>36</sup> Dischetti colorati sono presenti anche agli angoli delle specchiature delle formelle che decorano parte della facciata della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Brescia.

<sup>37</sup> Francesco Cazzaniga opera per vari monumenti funebri: sotto la direzione di Giovanni Antonio Piatti, nel 1478, è al lavoro per il monumento funebre di Giovanni e Vitaliano Borromeo; con Amadeo, nel 1483, per il monumento a Carlo Sforza; mentre riceve l'incarico nel 1484 per il monumento a Pier Francesco Visconti di Saliceto, poi firmato, e quindi concluso, dal fratello Tommaso con Briosco; nel 1485 fornisce il disegno e dirige i lavori per la sepoltura Longhignana; nel 1486 risulta aver iniziato il *Monumento Brivio*. Il dibattito critico attorno alla corrispondenza stilistica che unisce molti monumenti funebri dell'ultimo quarto del Quattrocento è stato piuttosto variegato. Si sono proposte varie collaborazioni tra botteghe; si rinvia alla bibliografia specifica in GIORDANO 1983, p. 98.

iniziato<sup>38</sup>. Le affinità col sepolcro bresciano dei Martinengo sono quindi limitate a ciò per cui la tomba Brivio è debitrice al *Monumento Della Torre*. I Brivio possedevano una cappella di famiglia nella chiesa, la prima entrando sulla destra. Giacomo Stefano Brivio testa nel 1483 e muore nel 1486, nello stesso anno i discendenti vergano un contratto con Tommaso da Cazzaniga e Benedetto Briosco affinché terminino la tomba in marmo già iniziata da Francesco Cazzaniga, fratello di Tommaso, ed esplicitamente impostata sulla tipologia del *Monumento Della Torre alle Grazie*<sup>39</sup>. La parte più difforme è la cimasa, mentre le colonne sono raddoppiate grazie all'aggiunta di due semicolonne incassate nel muro. Viene ripreso sostanzialmente il gioco dei colori e il disegno delle colonne. Nei plinti erano presenti otto tondi<sup>40</sup> in marmo dal repertorio perfettamente in linea con quello esibito a Brescia: due ritraevano imperatori e sei narravano favole antiche (due però sono andati persi).

Nella Chiesa di San Lanfranco a Pavia si conserva l'*Arca di San Lanfranco*, una delle ultime opere di Giovanni Antonio Amadeo, commissionatagli nel 1498 dal marchese Pietro Pallavicino, realizzata tra 1498 e 1508, ossia il decennio che vede maestro e bottega impegnati sia a Pavia, per la Chiesa di Santa Maria di Canepanova, sia a Milano, in Duomo<sup>41</sup>. L'impianto, per alcuni versi sembra sviluppare esempi di monumenti di assetto gotico come l'*Arca di San Pietro martire* di Giovanni di Balduccio in Sant'Eustorgio a Milano<sup>42</sup>, può trovare alcuni punti di contatto con il monumento bresciano. L'arca del santo vescovo pavese è sostenuta da sei sottili colonne con un bizzarro basamento a

---

<sup>38</sup> “*simile formae molimenti reverendissimi domini episcopi Cremonae et magnifici domini Jobannis Francisci de la Torre*”: da CALVI 1885, tav. XV, riportato in GIORDANO 1983, p. 98.

<sup>39</sup> BOSSAGLIA 1984, p. 117. Anche per questo monumento si tralascia la disamina attributiva. È difficile distinguere le parti realizzate da Briosco da quelle del suo compagno Tommaso, nonché dalle porzioni realizzate dal solo Francesco Cazzaniga.

<sup>40</sup> Per l'iconografia si vedano alcuni passaggi in SCHOFIELD 1992, pp. 32, 39, 40-41, e in particolare quanto segue: “The Hercules reliefs from the façade of the Colleoni Chapel were probably largely invented by Amadeo, as was the mysterious *tondo* showing a King or Emperor and a woman on one for the pedestals of the Brivio Chapel in S. Eustorgio”.

<sup>41</sup> Maria Giuseppina Malfatti riportava il documento notarile del 22 marzo 1508, dal quale è possibile datare l'opera. L'atto era un'intimazione da parte del commendatario dell'abbazia di San Lanfranco e committente dell'arca, Pietro Pallavicino da Scipione, nei confronti dell'Amadeo affinché consegnasse l'opera entro il primo di luglio come concordato nel disegno e secondo il costo pattuito; cfr. MALFATTI 1993, p. 225, nota 7.

<sup>42</sup> Maria Grazia BALZARINI, scheda *L'arca di San Lanfranco*, in BALZARINI, MONACO 2007, p. 310. È stato precisato come per questo monumento si sia fatto uso di moduli già proposti dall'Amadeo nell'*Arca dei Martiri persiani* di Cremona, commissione ricevuta da Giovanni Antonio Piatti, ma proseguita dall'Amadeo.

forma di vaso poggiante su un plinto a base quadrata; il sarcofago è rettangolare con la divisione in tre scomparti rettangolari nel fronte principale, il monumento prosegue verso l'alto con una struttura composta da più livelli. Si crede che vi possano essere alcuni punti di contatto con il mausoleo bresciano nella scelta di appoggiare il sarcofago sulle colonne e nella visione tripartita della semplice urna squadrata, ma il dato più stringente di affinità tra i due monumenti è individuabile nel modo di decorare i plinti con tondi in bassorilievo a imitazione, nella forma, delle medaglie di stampo classico<sup>43</sup>. L'*Arca di San Lanfranco* si colloca, all'incirca, nel primo decennio del Cinquecento ossia nello stesso periodo in cui si può ipotizzare la prima fase di esecuzione dei lavori del *Mausoleo Martinengo* che verosimilmente dovrebbe essere quella dell'impostazione dell'impianto strutturale. Per questi aspetti, comunque, anche l'arca di Pavia pare dipendere dal *Monumento Della Torre*<sup>44</sup> per cui è probabile che il progettista della tomba bresciana si sia rifatto alla tomba milanese piuttosto che all'*Arca di San Lanfranco*. È comunque interessante osservare come l'*Arca di San Lanfranco* e il *Mausoleo Martinengo* siano stati progettati nel giro di pochi anni di distanza, 1498 e 1503, guardando agli stessi modelli strutturali, ma con declinazioni e risultati dissimili<sup>45</sup>.

In conclusione, la tomba Martinengo denota un'indubbia dipendenza dalla tipologia di sepolcro milanese di cui costituisce il prototipo e il punto di riferimento il monumento Della Torre: una dipendenza che si limita però all'impostazione generale del disegno, alla scelta della tipologia del sarcofago 'anonimo' a cassettoni con formelle quadrate sulle fronti, addossato al muro e retto da colonne versicolori poggianti su plinti con medaglie delle facce. Al di là della maggiore ricchezza materiale e cromatica del *Mausoleo Martinengo*, colpisce anche, in una visione d'insieme, il minore slancio verticale dell'esemplare bresciano, più solido e monumentale, 'tagliato' da continui elementi orizzontali che gli conferiscono maggiore razionalità d'impianto e più solenni proporzioni e volumi.

---

<sup>43</sup> Si precisa che il contenuto iconografico dei tondi riproduce sia teste di imperatori romani, sia santi e monaci.

<sup>44</sup> MALFATTI 1993, p. 229.

<sup>45</sup> Un altro esempio, ma da limitarsi nel confronto con il *Mausoleo Martinengo* alla sola idea delle sei colonne a candelabra poste su alti plinti portanti il sarcofago, è il *Monumento funebre del vescovo Bagarotti*, ora alle Civiche Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, opera in marmo di Ambrogio Monteverchia del 1517.

Abbiamo visto come un elemento quasi costante in questi sepolcri sia l'impiego di medaglioni<sup>46</sup> all'antica, in marmi di diverso colore per creare un contrasto cromatico con i plinti. È bene precisare che si tratta di una pratica già consolidata vari decenni prima rispetto al periodo a cui si riconduce la progettazione del *Mausoleo Martinengo*. Il *topos* è, infatti, stato impiegato in varie tombe e, seppur con alcune distinzioni e con una declinazione più semplice, pure per la facciata della Cappella Colleoni a Bergamo e nella Certosa di Pavia. Nel sepolcro bresciano, tuttavia, si assiste, forse per la prima volta, all'uso del bronzo per i medaglioni, in sostituzione del marmo così da conferire ulteriore vigore al contrasto cromatico già visto in altre opere. È da considerare che la visione attuale è inficiata dallo stato di conservazione dei tondi, che hanno perduto la rifinitura originaria.

Spostando ora l'attenzione sul fronte veneto, verifichiamo quanto l'impianto architettonico del mausoleo bresciano abbia in comune con il *Monumento funebre di Girolamo e Marcantonio Della Torre* (Fig. 126) edificato nella chiesa di San Fermo della vicina Verona<sup>47</sup>. Già Vito Zani ha accennato, sia pure *en passant*, a quell'"ineludibile rapporto"<sup>48</sup>, a quella "stretta analogia"<sup>49</sup>, precisando pure che tale vicinanza era da rilevare sia sul fronte della struttura, sia su quello dell'uso di pannelli bronzei (liquidando peraltro come "generici riscontri" quelle che, invece, qui si ritengono analogie sostanziali con i monumenti milanesi Della Torre e Brivio). Sul piano del modello architettonico l'opinione di Zani non ci pare condivisibile, in quanto la tomba veronese ha caratteristiche strutturali ben distinte dall'arca Martinengo e dalle tombe milanesi in Sant'Eustorgio, alle Grazie e in San Pietro in Gessate (ora Isola Bella). Innanzitutto non si tratta di un monumento a parete ma di un monumento isolato nello spazio, inoltre è nettamente articolato in due blocchi, superiore e inferiore, in cui le colonne sembrano svolgere più un

---

<sup>46</sup> Nei medaglioni del *Monumento Brivio* in Sant'Eustorgio i profili degli imperatori non hanno avuto riscontri dai confronti con monete e placchette rinascimentali, né tantomeno in cammei antichi, mentre tre dei tondi narrativi sembrano si siano rifatti ad altrettante placchette di cui due sono 'dall'antico' e una dallo Pseudo-Melioli; cfr. ROSSI 2012, p. 36, nota 31.

<sup>47</sup> Per le questioni attributive, tra Andrea Riccio e Vincenzo Grandi, nonché per la datazione si rinvia a: BACCHI, GIACOMELLI 2008, pp. 44-52; Luciana GIACOMELLI, Andrea TOMEZZOLI, scheda n. 94, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 442-451, e CARSON 2010.

<sup>48</sup> ZANI 2001, p. 28. Anche in BODE, FABRICZY 1904, p. 500, e in Luciana GIACOMELLI, Andrea TOMEZZOLI, scheda n. 94, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, p. 448, si proponeva il confronto.

<sup>49</sup> ZANI 2010a, p. 137.

lavoro di decoro anziché una funzione portante come, invece, avviene nel *Mausoleo Martinengo*. Nel monumento in San Fermo è poi più sviluppata una concezione orizzontale, fissata a terra dal parallelepipedo che riempie la porzione inferiore che, nell'insieme, sembra proporre l'effetto di mensa d'altare. Diverso è pure il modo con cui il sarcofago poggia sulla parte inferiore. Lo stesso sarcofago non presenta né paraste d'angolo, né cornici decorate a candelabre con motivi all'antica. Le cornici sono assai più contenute, così come in generale tutta la componente decorativa della cassa. L'elemento cruciale che stabilisce un nesso tra il Mausoleo Della Torre veronese e quello bresciano è dunque uno solo, ovvero la scelta di realizzare le storie dei riquadri del sarcofago in bronzo; a questo si può aggiungere il – sia pur minimo – utilizzo di marmi colorati nei tondi del fregio della parte inferiore<sup>50</sup>.

Ma, a proposito degli inserti figurativi in bronzo, crediamo che si possa suggerire un altro possibile nesso tra il *Mausoleo Martinengo* e una tomba veneziana, pur diversa nell'impianto architettonico-decorativo<sup>51</sup>. Ci riferiamo alla tomba dello scultore Vittore Camelio e del fratello Briamonte che, prima delle soppressioni, si trovava nel chiostro della chiesa della Carità a Venezia. Si possiede un disegno di Giovanni Grevembroch del 1754 da cui si comprende la forma del monumento prima dello smontaggio e della dispersione dei pezzi<sup>52</sup>. Ciò che avvicina il *Monumento di Vittore e Briamonte Gambello* (Figg. 161-162) al *Mausoleo Martinengo* è l'impiego di un sarcofago privo delle immagini dei defunti, l'uso di formelle in bronzo inserite nella fronte del sarcofago e le scene classiche (in bronzo) che sembrano non avere nulla a che fare con il tema cristiano della morte e con i defunti ivi sepolti. Il monumento Martinengo è certamente più complesso, anche solo per dimensione e numero di scene figurative; in comune tra le due tombe vi sono dei labili elementi di contatto come l'accostamento marmo-bronzo e le citazione del mondo classico. Si ricorda che pure il fregio con i trionfi cristiani della tomba Martinengo sembra

---

<sup>50</sup> Nel *Mausoleo Martinengo* un utilizzo simile è forse da individuarsi nei dischetti litici, di più colori, posti agli angoli delle cornici che chiudono i pannelli bronzei del sarcofago.

<sup>51</sup> Il rilievo bronzeo (Fig. 161-163) con il *Combattimento mitico* (*Monumento di Vittore e Briamonte Gambello*, di Vittore Camelio) è stato, in modo convincente, confrontato da Adriana Augusti con il *Monumento Della Torre* di Verona. La studiosa vedeva nel personaggio ferito e seduto a terra nel bronzo di Camelio, una similitudine sia con l'episodio della *Malattia di Gerolamo Della Torre* (*Monumento Della Torre* di Riccio, ora al Louvre) sia con il *Miracolo della gamba riattaccata* (opera di Tullio Lombardo, Basilica del Santo); cfr. AUGUSTI 2007, pp. 384-385.

<sup>52</sup> Adriana AUGUSTI, scheda n. 48, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 198-199.

richiamare una processione all'antica tanto da proporre un'iconografia volutamente ambigua in bilico tra soggetti cristiani e figure pagane. Inoltre nella tomba Camelio la presenza di scene di combattimento è ancora meno comprensibile, considerata la professione dei defunti, rispetto al sepolcro Martinengo dove episodi di battaglia, sacrifici e forza si sarebbero comunque spiegati con le imprese del casato. I due pannelli in bronzo (Figg. 161-162) con scene di combattimento della tomba veneziana sono, nell'impostazione, con buona probabilità una sorta di imitazione di sarcofagi romani, nei quali compaiono scene di battaglia e mitologiche, che Camelio ebbe la possibilità di visionare di persona durante il suo soggiorno romano; lo stesso vale per i singoli personaggi rappresentati<sup>53</sup>.

### ***3.2 I medaglioni in bronzo nei plinti***

Si è già avuto modo di valutare nella ricostruzione della fortuna critica del *Mausoleo Martinengo*, affrontata nel capitolo primo, quanto i medaglioni in bronzo inseriti nei plinti che reggono le colonne e le paraste siano stati i brani più studiati dagli storici dell'arte. Spesso il monumento bresciano fa capolino negli studi proprio limitatamente a uno o più di questi tondi. In genere l'interesse si mantiene nei termini di indagini iconografiche volte a comprendere l'utilizzo delle fonti antiche, mediate da medaglie e placchette rinascimentali, in epoca moderna. Non è invece mai stato tentato<sup>54</sup> un approfondimento del nesso complessivo tra i tondi e il programma iconografico della tomba dei Martinengo nel suo insieme. È pur vero che tale studio sarebbe stato inficiato già in partenza prima dall'equivoco, protrattosi per secoli, secondo cui il mausoleo spetterebbe, soprattutto per la critica non italiana, al condottiero Marcantonio Martinengo; e poi per il fatto che la ricostruzione del programma complessivo si scontra comunque con la mancanza (probabilmente fin dall'inizio) di una parte assai consistente dei bronzi: dodici su venti (le lacune interessano insomma il 60% del ciclo).

---

<sup>53</sup> L'argomento è in parte trattato nel sesto capitolo.

<sup>54</sup> Vi sono stati degli studi sporadici; per la disamina dei vari ricercatori che si sono in parte soffermati sull'argomento si veda il capitolo primo.

Il primo a prestare una certa attenzione ai tondi, nel 1889, fu il Rizzini, che ne riporta il numero, la suddivisione tra quelle narrative e quelle col solo volto di profilo, fornisce perfino la misura della profondità delle placchette (18,5 millimetri) e offre inoltre alcuni validi spunti di indagine per ricondurre i bronzi ai loro probabili modelli, sia antichi che moderni<sup>55</sup>.

Delle otto fusioni superstiti, quattro presentano volti di profilo, come nel recto di monete antiche, mentre quattro offrono una composizione con scene aventi per protagonisti più personaggi. Attualmente i quattro tondi che si definisco per comodità ‘narrativi’ sono posizionati sulle quattro facce frontali dei plinti, rivolte verso chi guarda il mausoleo, ossia nelle posizioni più in vista, mentre i quattro volti di profilo sono collocati nei due plinti delle paraste esterne in secondo piano e nelle due fronti rivolte verso sinistra della prima e quarta colonna.

Sulla mancanza degli altri dodici tondi sono state fatte varie ipotesi che vanno dalla loro mancata realizzazione in conseguenza delle documentate difficoltà finanziarie della committenza (ed è l’idea che ci convince di più) alla loro asportazione, variamente riferita all’età napoleonica o a tempi più recenti. Certo è che, da quanto si è potuto ricostruire, incrociando fonti scritte e immagini storiche dell’opera<sup>56</sup>, l’attuale disposizione, perlomeno per i quattro tondi frontali, è documentata ancor prima che il mausoleo fosse trasferito al museo. Questo non vieta, naturalmente, che qualcosa sia stato trafugato, e soprattutto che i medaglioni esistenti siano stati in qualche momento fatti ruotare nelle posizioni attuali per garantire il miglior effetto alla visione frontale del monumento. Se si analizza la distribuzione dal punto di vista di un visitatore della chiesa di San Cristo si comprende che le attuali posizioni dei bronzi sono ideali per essere viste da chi entrasse in chiesa e risalisse la navata rivolto verso l’arca<sup>57</sup>. Anche la disposizione dei quattro tondi

---

<sup>55</sup> RIZZINI 1889, pp. 2-3. La versione dello studioso è già riportata nel primo capitolo a cui si rimanda. Il plinto è alto 49 cm, mentre il diametro dei medaglioni è di 19 cm.

<sup>56</sup> Si veda il capitolo primo al paragrafo secondo dove si tratta della fortuna per immagini.

<sup>57</sup> Si presume che il senso di vista debba essere dal fondo della chiesa verso l’altare, il che obbliga a collocare i tondi nelle fronti rivolte verso il fondo della chiesa lasciando prive di copertura quelle dei plinti più nascosti, ossia quelle che sono rivolte verso il retro e verso l’interno del monumento. Ne è una prova il fatto che tra la prima colonna e la prima parasta si concentrano ben tre tondi degli otto conservati: era il punto più visibile per chi entrava dal fondo della chiesa.

con i volti, posti nei plinti più visibili, sembra avere una logica nell'orientamento del profilo. I due medaglioni inseriti nelle paraste hanno il profilo che guarda verso l'esterno, mentre i due dei fianchi della prima e quarta colonna sono rivolti verso la navata.

Procediamo quindi a una rassegna dei singoli elementi, verificando, ove possibile, la fonte iconografica o la semplice derivazione, nonché la presenza dello stesso soggetto in altri monumenti coevi.

I medaglioni sono qui numerati per comodità partendo dai quattro sulle facce frontali dei plinti delle colonne, da sinistra verso destra; la numerazione prosegue con i quattro tondi con volti di imperatore seguendo l'ordine da quello posto nella prima parasta, procedendo per quelli nei plinti anteriori per terminare con l'ultimo tondo inserito nella parasta posta verso il presbiterio.

### 3.2.1 Tondo 1: Memento Mori

Il medaglione in bronzo, inserito nella faccia frontale del primo plinto sulla sinistra, è tra gli otto tondi quello più noto (Fig. 100). Già Prospero Rizzini, nel 1889, ebbe a segnalarne la derivazione dal rovescio di una nota medaglia di Giovanni (Zuan) di Pasqualino Boldù<sup>58</sup>, medaglista attivo tra il 1454 e il 1475 a Venezia. Si dovrà attendere il 1967 affinché il tondo bresciano sia associato anche al tondo, in marmo, di analogo soggetto presente nella facciata della Certosa di Pavia (Fig. 101)<sup>59</sup>. Della medaglia di Boldù vi sono diversi esemplari, che propongono un diritto diverso: senza entrare nella questione specifica del catalogo di Boldù si precisa che le due versioni<sup>60</sup> riportano sul recto rispettivamente i profili dell'*Imperatore Antonio Pio da bambino* e l'autoritratto dello stesso

---

<sup>58</sup> RIZZINI 1889, pp. 2-3. LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 88, n. 76.

<sup>59</sup> HILL, POLLARD 1967, p. 30, n. 142. A seguire l'argomento era ripreso da POLLARD 1983, p. 247; LEINO 2006, pp. 112, 122; Davide GASPAROTTO, scheda n. 29, in *La raccolta Mario Scaglia* 2007, p. 88; SCHWARZENBERG 2009, pp. 17-19, 23.

<sup>60</sup> Per un approfondimento sulle due versioni del cosiddetto *Memento mori* di Boldù e il rapporto con il mondo antico, si veda il contributo di VERMEULE 1987, pp. 268-269.

*Giovanni Boldù*<sup>61</sup>. Nel verso della medaglia vediamo due figure sedute in un ambiente agreste senza sfondo: il personaggio sulla sinistra (Fig. 99), un uomo nudo, di profilo, piangente con le mani sul volto, è stato interpretato come l'autore; accanto a lui sta un genio alato che poggia il gomito sul grande teschio collocato al centro della scena. Nel bordo inferiore vi è la data 1466, in quello superiore la scritta "IO SON FINE". La scena è proposta pressoché identica nel tondo del basamento della facciata della Certosa di Pavia, mentre nel tondo Martinengo sono introdotte varianti non di poco conto. Innanzitutto non vi è iscrizione alcuna. Il piangente è ripreso in modo sostanzialmente fedele, ma vi sono tuttavia divergenze, che si ritengono volute, da leggersi quindi come una variante stilistica. I muscoli del piangente del tondo Martinengo sono più espansi seppur meno curati: si vedano le braccia e in particolare la spalla, mentre sull'addome tende a sparire la definizione anatomica, forse perché la posa è più distesa e meno ricurva. In Boldù le mani sono portate agli occhi, lasciando liberi i capelli e parte del volto; nel tondo bresciano le mani coprono tutta la fronte fino ai capelli. Anche gli arti inferiori presentano una lieve divergenza: in Boldù le cosce sono l'una quasi dietro all'altra, mentre nel tondo Martinengo la coscia sinistra del piangente è del tutto visibile nella sua porzione interna perché gli arti inferiori sono più divaricati. Con tale impostazione la gamba destra è più tesa e può raggiungere il lato mediano del medaglione e infilarci nella porzione posta sotto il teschio e il genietto alato. In generale il tondo differisce anche per una maggiore consistenza di profondità delle figure, rese quindi con spessore più alto rispetto a Boldù; questo dato, tuttavia, potrebbe essere giustificato dalla differenza di destinazione tra un bronzo da applicare a una tomba e una medaglia che, per sua natura, è di ridotto spessore. Il teschio che in Boldù stava tra i due personaggi si riduce di circa la metà per divenire assai meno incombente nella copia bresciana. Lo stesso accade per il genietto alato, che nella versione Martinengo si riduce di dimensione, entrando in scala corretta con il

---

<sup>61</sup> Per la questione specifica si rinvia al catalogo di HILL, POLLARD 1967, p. 30, nn. 142 e 143, dove la medaglia n. 143 è attribuita a Boldù. La medaglia n. 142 riporta l'indicazione per il diritto "Giovanni Boldù" riferendosi al bel ritratto a mezzo busto e posto a tre quarti: ciò consente di vedere le spalle nude e la costruzione anatomica della clavicola, mentre il volto è perfettamente di profilo. Sulla n. 143 vi è la testa di profilo di un fanciullo con l'iscrizione ANTONINVS PIVS AVGVSTVS e l'indicazione per il titolo del recto "The Emperor Caracalla", ossia lo stesso titolo con cui la moneta è inserita nel catalogo.

Si veda anche HILL 1930, p. 111, n. 421, il quale riporta come titolo *Medaglia Autoritratto Giovanni Boldù*. Sul *Memento mori* di Boldù si veda anche MAUÉ 2000.

piangente, anche per lasciare spazio a un fondale riempito con un alberello su cui stanno appesi oggetti, tra cui una clessidra, e un secondo teschio. Francesco Rossi ha scritto che la figura alata del medaglione Martinengo sarebbe solo un labile riferimento alla nota medaglia di Boldù; il piccolo genio si sarebbe più direttamente ispirato al *Cupido dormiente*<sup>62</sup> (Fig. 102) visto nella placchetta dello Pseudo-Antonio da Brescia<sup>63</sup>. In realtà il riferimento più diretto rimane al prototipo del Boldù, sebbene molto rilavorato.

Il tema del medaglione è da interpretarsi come *memento mori* che ben si addice alla collocazione su una tomba, nonostante siano state eliminate le parole IO SON FINE. Nella versione del fregio della facciata della Certosa, invece, all'originario motto del Boldù (Fig. 99), è sostituito INNOCENTIA E MEMORIA MORTIS (Fig. 101), il che porta Francesco Rossi a sottolineare come qui si ponesse “l'accento non tanto sulla *Vanitas vanitatum*, quanto sulle conseguenze morali di una retta coscienza della ineluttabilità della morte”<sup>64</sup>. Nel tondo Martinengo il piccolo genio sembra pure dormiente, almeno nei limiti di giudizio consentiti dal grado di rifinitura del bronzo; il capo leggermente chinato verso sinistra e forse poggiato all'arbusto, gli arti inferiori divaricati, per nulla in tensione, e il braccio posato sul teschio sembrano indicare lo stato di quiete compatibile con il sonno o con il risveglio. Il genio regge con la mano una fiamma come nella medaglia di Boldù. Presenti solo nella versione bresciana sono invece le aggiunte che tendono a riempire il medaglione: a sinistra l'arbusto fronzuto che sorge dal tronco su cui è seduto il piangente, seguendo il profilo circolare del tondo fino ad arrivare in prossimità della nuca del personaggio, a destra invece il già ricordato arbusto secco che si sviluppa dietro al genietto alato, cui sono appesi un teschio con due ossa incrociate, un cartiglio e una clessidra, a rappresentare il tempo della vita terrena che scorre. I due arbusti, l'uno secco e l'altro in

---

<sup>62</sup> Del *Cupido dormiente* oltre all'esemplare dei Musei Civici di Brescia vi sono varie copie; per un breve catalogo e la vicenda attributiva si veda la scheda n. 29, in ROSSI 1985, p. 183: l'autore aggiungeva che a questa moneta “si sarebbe ispirato l'autore (Giovan Francesco delle Croci?) dei tondi posti alla base del *Mausoleo Martinengo*”.

<sup>63</sup> ROSSI 2012, pp. 32, 40, nota 81 (con bibliografia di riferimento); MOLINIER 1886, pp. 82-83, n. 120; HILL 1930, p. 112, n. 423, pl. 80; COTT 1951, pp. 110-111, nn. A879.412A, A880.143A; Davide GASPAROTTO, scheda n. 29, in *La raccolta Mario Scaglia* 2007, p. 88.

<sup>64</sup> ROSSI 1977, p. 128, nota 55. L'autore fornisce anche un'interpretazione della placchetta con *Cupido dormiente* dello Pseudo-Fra' Antonio da Brescia: il putto è “addormentato presso un'ara con la leggenda VIRTUS. Esso rappresenta dunque la «*Innocentia*», che è «*Virtus*» che nasce dalla coscienza della morte e per ciò stesso si riscatta dal dolore che all'idea della morte è inevitabilmente connesso” (ROSSI 1977, pp. 128-129, nota 55).

vegetazione, rappresentano forse l'alternarsi della natura nel ciclo morte-vita. L'aggiunta di un secondo teschio con cartiglio, privo di iscrizione per le ridotte dimensioni, è un ulteriore richiamo al tema della caducità della vita.

Il bronzista che ha realizzato il tondo parte quindi dal soggetto di Boldù, fuso circa un cinquantennio prima, ma non è chiaro se il riferimento sia alla medaglia o se sia stato invece mutuato dal tondo in marmo della Certosa. In ogni caso è evidente come l'artista attivo a Brescia elabori una propria versione della composizione, realizzando lo sfondo con l'aggiunta degli arbusti e modificando le proporzioni dei personaggi, conferendo loro una maggiore fisicità anatomica e consistenza di peso nella distribuzione spaziale, e più in generale dando alla composizione un carattere assai più spiccatamente moderno rispetto al protipo del Boldù, espressione di un Rinascimento umbratile ancora fortemente influenzato da Pisanello. Un dato questo che apparirà anche più evidente nelle scene dei trionfi delle virtù nel fregio del mausoleo. È vero che in questo tondo, come nei tre successivi, sembra di cogliere una minore profondità rispetto ad esempio ai pannelli della cassa con la *Passione di Cristo*; questo scarto stilistico sembra però da addebitare soprattutto alla diversa natura e funzione dei medaglioni. Essendo i tondi un'imitazione di monete all'antica è probabile che il bronzista abbia volutamente limitato lo spessore proprio per rendere l'idea di un conio<sup>65</sup>. Questa valutazione è da riferirsi anche ai successivi tondi.

### 3.2.2 Tondo 2: Arianna a Nasso

Il secondo tondo raffigura due figure sedute, a torso nudo, coperte solo negli arti inferiori da un corto perizoma per il maschio e da una veste più lunga per la femmina (Figg. 22, 108). L'identificazione della scena non è immediata<sup>66</sup>. La donna, seduta sulla destra, è vista frontalmente con le gambe rivolte verso il centro della scena, le braccia sono a riposo e con la mano sinistra regge una fiaccola, girata a terra. I capelli sono sciolti, il volto non si rivolge alla figura maschile; l'avambraccio sinistro è stretto da un nastro svolazzante. L'uomo, a sinistra, è volto verso la compagna, con il busto e la testa di profilo, mentre

---

<sup>65</sup> In aggiunta a quanto detto si segnala che alcune porzioni delle figure umane ritratte nei medaglioni sono dotate di notevole spessore che in alcuni casi raggiunge il tutto tondo.

<sup>66</sup> Francesco Rossi si limitava alla citazione del tondo in un saggio più vasto e non specifico sul mausoleo; cfr. ROSSI 2012, pp. 32, 40, nota 80, e lo schema di pag. 44. La versione di ROSSI 1974 è riportata in LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 88, n. 77.

sono a tre quarti gli arti inferiori. Anch'egli ha un nastro che pare fuoriuscire dalla nuca, il che fa pensare che sia avvolto al braccio (che è alzato e occupa la porzione centrale in alto del tondo). L'altro braccio è rivolto verso la donna. I due personaggi derivano dai protagonisti di una placchetta, nota sia in formato trapezoidale sia in formato circolare, a medaglia, firmata IO.F.F. e databile, secondo Francesco Rossi, al 1490 circa, di cui un esemplare è conservato ai Civici Musei di Brescia<sup>67</sup>. La placchetta rappresenta l'episodio di *Arianna trovata dal corteo di Bacco a Nasso*<sup>68</sup> (Fig. 107), ma dei sei personaggi, più un puttino, della scena originale, nel tondo del *Mausoleo Martinengo* si trovano solo le due figure centrali, che in questo caso andranno intese probabilmente come Arianna e lo stesso dio Bacco<sup>69</sup>. Da questa composizione fu pure tratto un niello, da cui si ricavarono impressioni su carta (Fig. 109)<sup>70</sup>. Proprio per la mutilazione dell'iconografia originale, già di per sé di non ovvia identificazione, la versione del tondo bresciano non ha avuto un immediato riconoscimento da parte della critica. Alquanto imprecisa è in particolare l'indicazione fornita dalla Leino nel suo saggio inerente l'utilizzo di medaglie e placchette come modelli per le decorazioni di alcuni monumenti Lombardi del Rinascimento, dove afferma che, tra i tondi in bronzo del *Mausoleo Martinengo*, "one shows two figures from Master IO.F.F.'s plaquette depicting a *Homage to Venus*"<sup>71</sup>.

Nel tondo Martinengo, rispetto al modello del Maestro IO.F.F., si sono dovute sacrificare le figure degli altri ignudi, permettendo di aumentare le dimensioni dei due personaggi così da portarli alle stesse dimensioni delle figure ritratte negli altri tre tondi<sup>72</sup>. Al di là della drastica riduzione del numero dei personaggi, vi sono altre differenze iconografiche

<sup>67</sup> *Arianna a Nasso*: scheda n. 60, in *Placchette e rilievi* 2006, p. 60.

<sup>68</sup> La scena originale vede Arianna nuda seduta al centro circondata da tre fauni danzanti con fiaccole ed aste con trofei di animali; a sinistra vi è un satiro che carica sulle spalle una menade, in alto un amorino che svola.

<sup>69</sup> Sulla placchetta, nota in molti esemplari, si vedano: MOLINIER 1886, n. 130; COTT 1951, p. 9, n. A661.338B; POPE-HENNESSY 1965, p. 33, n. 97, fig. 128, il quale precisa che "The plaquette is encountered with great frequency, and seems to have enjoyed much popularity as a sword-hilt mount"; ROSSI 1974, pp. 23-24, n. 29, tav. 28; FULTON 1989, p. 144, fig. 2.

<sup>70</sup> Il soggetto non è mai stato collegato al *Mausoleo Martinengo*; il niello riporta la scena invertita; cfr. HIND 1936, p. 49, tav. XXXIV, n. 202, (Fig. 109) che definisce l'opera come *Homage to Venus*. Si veda, inoltre, MOLINIER 1886, pp. 82-83, n. 130, con il titolo *Ariadne dans l'île de Naxos*.

<sup>71</sup> LEINO 2006, p. 122. L'equivoco nell'indicazione del soggetto dipende da HIND 1936, p. 49, tav. XXXIV, n. 202.

<sup>72</sup> Fa eccezione il Tondo 4, dove per costruire la scena era d'obbligo avere un numero superiore ai due personaggi proprio per l'evento che si voleva ritrarre e quindi i personaggi sono leggermente ridotti nelle dimensioni.

e stilistiche tra la placchetta e il tondo del mausoleo. Il personaggio maschile visto nella placchetta è posto in modo meno goffo rispetto al corrispettivo del medaglione: la posa degli arti superiori ha, nel prototipo, un senso compiuto e giustificato dall'asta che reggono, un trofeo che culmina con una testa di toro. Senso che va completamente perduto a Brescia. La posa dell'uomo nel medaglione è poi un po' ricurva, il che può essere imputato proprio alla forma circolare che impone alla schiena di piegarsi verso il centro; tuttavia, come già si è notato per il precedente tondo, la muscolatura, rispetto al modello di riferimento, sembra più espansa e anche se non sempre l'esito è convincente, è comunque palese la volontà dello scultore di conferire prestanza fisica ai suoi personaggi. Confrontata con le esili e guizzanti figurine della placchetta del Maestro IO.F.F.<sup>73</sup> – caratterizzate da una muscolatura ben dosata – la sagoma del personaggio maschile del tondo Martinengo denota un gusto per la costruzione anatomica ben più robusta. Nei corpi dei personaggi dei tondi sembra di cogliere un assaggio di quell'esasperazione corporea, quasi uno sprezzo caricaturale, che connota le figure degli ignudi che si vedono nelle processioni delle Virtù poste nel fregio del sarcofago. Forse è questo il punto di contatto stilistico più evidente tra i tondi e il fregio, per i quali, come si è visto, la critica pensa solitamente a due mani differenti. È un punto delicato, su cui torneremo parlando del fregio. Quanto alla figura femminile, essa appare più coperta rispetto all'originale nella quale, invece, l'esile velo sugli arti inferiori lascia scoperte le parti intime. Sono corrispondenti tra i due esemplari il nastro sul braccio e l'oggetto impugnato, simile nelle dimensioni a uno scettro, che è solitamente interpretato come una torcia rivolta verso terra. La nudità della donna vista nella placchetta è in sintonia con l'episodio narrato, mentre la censura dei genitali operata nel tondo Martinengo potrebbe essere una modifica

---

<sup>73</sup> L'esemplare utilizzato per il confronto è la placchetta della collezione Mario Scaglia pubblicata nel catalogo della mostra del 2007 (*La raccolta Mario Scaglia* 2007). Nel saggio introduttivo Francesco Rossi rilancia l'ipotesi, già nota, che il bronzista che si sigla IO.F.F. possa "identificarsi in Giovanni di Fondulino Fonduli da Crema" (ROSSI 2007, p. 25; vedi anche la scheda *Il Maestro IO.F.F.*, scheda n. IV.2, in *Placchette e rilievi* 2006, p. 60). In seguito la migliore messa a fuoco della personalità del de' Fonduli, prolifico scultore in terracotta lombardo d'origine ma attivo principalmente a Padova, ha fatto cadere la proposta, come ammesso dallo stesso Rossi (ROSSI 2012, p. 34, nota 13), al quale pareva più "convincente seguire la ricostruzione di Marco Collareta e ascrivere quindi l'ignoto placchettista all'area bolognese, nella persona di Gian Francesco Furnio". Sulla questione si vedano anche ERICANI 2006 e il prezioso contributo di FULTON 1989.

messa in atto per un'immagine la cui destinazione era una tomba in un edificio di culto, il che giustificerebbe lo scrupolo di pudicizia.

L'impianto originale rappresenta Arianna circondata dai satiri in corteo al seguito di Dioniso; la donna smorza la torcia verso il basso in segno dell'amore, che però si è spento, verso Teseo; ma una nuova torcia viene accesa per lei dall'amorino (Cupido?) che svolazza sopra i satiri. Di tutta la complessa orchestrazione scenica e riferimenti allegorici, il tondo Martinengo mutua pochi dettagli, il che porta a ipotizzare che l'interesse dello scultore sia più per la citazione di una scena genericamente all'antica che per lo specifico episodio, che appare tra l'altro arduo da collegare alle imprese dei Martinengo.

Uno studioso poco visitato dalla critica che si è occupata dell'iconografia dei tondi Martinengo, Erkinger Schwarzenberg<sup>74</sup>, tentava di dare una lettura unitaria dei tondi leggendoli in relazione alle imprese, amoroze e guerriere, di Marcantonio Martinengo. Il medaglione con *Arianna a Nasso* sarebbe, secondo Schwarzenberg, da ricondurre a qualche episodio, o meglio riferimento allegorico, della biografia dell'eroe creduto sepolto nella tomba: la scena con Arianna allude, probabilmente, a una avventura amorosa del condottiero che si era proposto come protettore di una dama abbandonata dal suo ammiratore<sup>75</sup>. Al di là della tenuità dell'interpretazione, la ricerca è inficiata dalla convinzione errata che si trattasse della sepoltura di Marcantonio e non di Bernardino Martinengo. La Leino<sup>76</sup>, nello studio rivolto all'impiego di richiami all'antica nei monumenti e nelle tombe rinascimentali in Lombardia, concludeva invece che l'uso di citazioni dal mondo classico fosse un modo per mostrare i legami della casata con un mitico passato e non un elemento specificatamente narrativo, con nessi al personaggio sepolto. Ancora Francesco Rossi, nel 1977, descriveva i due protagonisti come “danzanti” e ipotizzava che il medaglione fosse l'allegoria<sup>77</sup> dell'*Amore profano*, da leggere dunque, in

---

<sup>74</sup> SCHWARZENBERG 2009. Sull'argomento si ritorna sul paragrafo riassuntivo dei tondi.

<sup>75</sup> Traduzione da SCHWARZENBERG 2009.

<sup>76</sup> LEINO 2006.

<sup>77</sup> Lo studioso scriveva: “le due figure danzanti andranno lette come una allegoria dell'*Amore profano* [...], come un inno alla vita e all'amore intesi in senso fisico e panico: ipotesi che del resto è confermata dal fatto che i due personaggi sono tratti di peso da una placchetta del Maestro IO.F.F. dedicata a quel mito di *Arianna a Nasso* [...] che sempre, nel Rinascimento, è inteso come manifestazione – e simbolo – di un tripudio panico di vita” (ROSSI 1977, p. 129, nota 55).

relazione al tondo successivo, con la coppia imperiale, da interpretarsi come l'allegoria dell'*Amore coniugale*.

### 3.2.3 Tondo 3: Gli imperatori Faustina e Antonino Pio

Il terzo tondo (Figg. 23, 106) era stato segnalato quale copia del rovescio della moneta di *Faustina I e Antonino Pio* del Maestro degli Imperatori Romani (oggi generalmente identificato in Antonio Filarete) già dal Rizzini nel catalogo del museo bresciano<sup>78</sup> nel 1889, informazione poi ripresa da altri<sup>79</sup>. Dal punto di vista iconografico l'impostazione è sostanzialmente la stessa della moneta, il che consente di ricondurre la fusione bresciana senza dubbio alcuno a quel modello<sup>80</sup>, di cui si conoscono vari esemplari (Fig. 105). I due protagonisti, seduti l'uno di fronte all'altra, si guardano mentre si stringono le destre. Il bronzista dei tondi Martinengo prende la licenza di abbassare un poco il capo della donna e di aumentare la barba all'uomo rispetto alla versione originale della moneta. La donna, inoltre, offre il dettaglio della manica a sbuffi, elemento tipico della moda femminile rinascimentale, che non si trova nella moneta filaretiana. Nel medaglione inoltre non c'è l'iscrizione che identifica la coppia imperiale<sup>81</sup>. Come visto per il tondo precedente, la sequenza di queste due immagini (tondi nn. 2 e 3) è stata letta unitariamente quale riferimento alle tipologie di Amore; il tondo in questione con l'augusta coppia Faustina e Antonino rappresenterebbe l'allegoria dell'*Amore coniugale*. Anche la Leino definiva questo tondo come an *Allegory of Conjugal Love*, ma in termini assai generici<sup>82</sup>.

Il modello di riferimento immediato è dunque la fusione del Maestro degli Imperatori Romani, ovvero Antonio Filarete<sup>83</sup>. La citazione nel *Mausoleo Martinengo* della moneta non

---

<sup>78</sup> RIZZINI 1889, pp. 2-3.

<sup>79</sup> HILL, POLLARD 1967, p. 40, n. 204: "publishes the monument of Marc Antonio Martinengo in the Museo Cristiano, Brescia, in which one of the roundels, figured on p. 245, has the same composition as the medal reverse, although the handling is quite different". LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 89, n. 79, precisano che l'opera è attribuita "al 'Medaglista degli imperatori romani', nel quale viene riconosciuto Antonio Averlino detto il Filarete.

<sup>80</sup> ROSSI 2012, pp. 40, 44, nota 78.

<sup>81</sup> Nel dritto della moneta si trova il profilo dell'imperatrice con la scritta: DIVA AVGVSTA DIVAE FAVSTINA; nel verso la scritta è DIVA FAVSTINA DIVS ANTONINVS. Vi è inoltre la sigla: S C.

<sup>82</sup> La studiosa si limitava a liquidare il tutto con la frase "an *Allegory of Conjugal* after a medal by the Master of the Roman Emperors" (LEINO 2006, p. 122).

<sup>83</sup> La proposta d'identificazione risale a SEYMOUR 1973, ed è stata argomentata convincentemente da SPENCER 1979. Ma per questo aspetto si veda oltre nel testo.

deve ovviamente prevedere la presenza del Filarete<sup>84</sup> all'opera sul sepolcro bresciano, ma semplicemente aggiunge un ulteriore tassello alla ricca e varia serie di modelli evidentemente disponibili nella Lombardia rinascimentale.

### 3.2.4 Tondo 4: Scena di “Adlocutio”

La scena del quarto tondo fu giustamente indicata fin dalla fine dell'Ottocento da Rizzini come “ispirata a moneta romana coll'*adlocutio*”<sup>85</sup> (Figg. 24, 104) senza tuttavia proporre dei confronti né individuare il preciso modello iconografico di riferimento. Il protagonista, da riconoscere in un imperatore romano, è in piedi su un podio con trofei e armature e, nell'atto di alzare un calice con il braccio destro, si rivolge verso sinistra, ai tre militari che gli sono posti dinnanzi. Il personaggio è abbigliato con una toga dall'abbondante pannello, indossa un elmo a chiocciola; dietro a lui, sempre sul podio, si trova uno scranno con schienale formato da trofei e armature. I tre soldati con elmo rettangolare sono in fila e posti a tre quarti; sopra di questi si trova un ammasso di armature e trofei all'antica.

L'*adlocutio* è un soggetto piuttosto diffuso sia su monete di epoca romana, sia su placchette rinascimentali di gusto anticheggiante (Fig. 103), senza tuttavia che sia consentito indicare un esemplare specifico che servì da modello<sup>86</sup>. Francesco Rossi suggeriva una possibile ispirazione dalla placchetta attribuita al medaglista noto come lo Pseudo Melioli<sup>87</sup>, rispetto alla quale però la versione del mausoleo è speculare<sup>88</sup>. Quella medesima placchetta, peraltro, è servita come modello per la scena di *Adlocutio* inserita sempre in un monumento funebre lombardo, ossia nell'*Edicola del Capitano Tarchetta*<sup>89</sup>. Si ritiene che la

---

<sup>84</sup> Sempre un modello del Maestro degli Imperatori Romani è citato nell'*Edicola del Capitano Alessio Tarchetta*, ora al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano; si confronti per l'opera la scheda di FIORIO, VERGANI 2010, p. 206, nn. IX.4-IX.6

<sup>85</sup> RIZZINI 1889, pp. 2-3. In LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 89, n. 80, era precisato che la moneta romana usata come modello porta sul dritto la testa di Caligola.

<sup>86</sup> LEINO 2006, p. 122: “The fourth scene is unidentified”.

<sup>87</sup> MOLINIER 1886, p. 75, n. 111.

<sup>88</sup> ROSSI 2012, p. 40, nota 79.

<sup>89</sup> Anche LEINO 2006, p. 125, segnala l'*Adlocutio* nel monumento Tarchetta e la riconduce al modello di Melioli; non si comprende perché non veda lo stesso modello anche nel quarto tondo Martinengo. Le parti smembrate del monumento Tarchetta provenienti dal Duomo di Milano sono riprodotte, senza dettagli, in FIORIO, VERGANI 2010, p. 206, nn. IX.4-IX.6.

placchetta dello Pseudo Melioli<sup>90</sup> sia servita tutt'al più come spunto per il nostro tondo: la costruzione degli spazi, la disposizione dei militari, l'aggiunta di un personaggio dietro l'imperatore e l'opposta collocazione soldati-imperatore escludono una derivazione puntuale. Nel medaglione Martinengo lo stesso Rossi notava una "notevole imprecisione nella resa"<sup>91</sup> di alcuni dettagli che portava lo studioso a ipotizzare che lo scultore avesse come modello un esemplare originale di una moneta romana che, forse per le piccole dimensioni e per lo stato di conservazione, non consentì al bronzista cinquecentesco di comprendere precisamente i dettagli, così da spingerlo a personali interpretazioni. La proposta non è da escludere, ma si tenga conto che pure negli altri medaglioni il nostro bronzista ha introdotto delle varianti rispetto al modello di riferimento.

Analizzando l'allestimento dell'episodio di *Adlocutio* del medaglione Martinengo si nota che rispetto ai modelli antichi rimangono invariati la costruzione del podio da cui si erge il condottiero e, in misura minore, i tre soldati e lo scranno. Le varianti più significative si trovano nel protagonista il quale anziché tenere il braccio rivolto verso i soldati in segno di saluto, come documentato in molte monete, solleva il calice in un icongruo brindisi. Inoltre in molti esemplari antichi l'imperatore è in armatura, seppur non manchino esempi togati<sup>92</sup>, mentre nel tondo Martinengo compare una lunga veste e spariscono la corazza, il gonnellino e tutto ciò che permette di identificare il protagonista come condottiero dell'esercito. È possibile che tale intervento sull'iconografia originaria vada inteso come funzionale a un suo slittamento da un contesto esclusivamente militare a un ambiente più civile<sup>93</sup>. Restano i tre militari con gli scudi, ma le aste reggi-vessillo e le insegne dell'esercito scompaiono e vengono sostituite da un groviglio, poco chiaro, di oggetti, in cui si intravedono cartigli all'antica<sup>94</sup>.

L'episodio dell'*adlocutio* è un momento precedente al combattimento nel mondo romano; sostituendo l'imperatore condottiero con un civile togato sembra si sia modificato il significato dell'atto, quasi fosse un "*cedant arma togae*" per assoggettare il potere dell'esercito a quello civile di un magistrato o senatore. Trovare un nesso preciso tra

---

<sup>90</sup> POPE-HENNESSY 1965, pp. 158-159, n. 195, fig. 213.

<sup>91</sup> ROSSI 1977, p. 129, nota 55.

<sup>92</sup> Si precisa, tuttavia, che vi sono anche esemplari antichi con toga; è assente invece il calice.

<sup>93</sup> ROSSI 1977, p. 129, nota 55.

<sup>94</sup> Grossomodo sono della medesima concezione anche i pezzi accatastati sopra lo scranno sulla destra.

questa dotta variante del prototipo romano con l'impianto iconografico del *Mausoleo Martinengo* è piuttosto arduo. In una visione sommaria si potrebbe avanzare l'interpretazione che il tondo sia l'esaltazione delle virtù civili e diplomatiche contrapposte alla forza militare, il che sarebbe in sintonia con l'allegoria dell'*Amore coniugale*, vista nel terzo tondo e, più in generale, con le virtù presenti nel fregio.

### 3.2.5 Tondo 5: Testa di imperatore

Il tondo numero cinque (Fig. 25) con la *Testa di imperatore* è inserito nel plinto della prima parasta di sinistra addossata alla parete. Il profilo è rivolto verso l'esterno del mausoleo, in direzione dell'ingresso dal fondo della Chiesa di San Cristo.

Il volto imberbe è caratterizzato da una struttura ossea massiccia che si intravede nelle arcate sopracciliari, negli zigomi, nel naso schiacciato e nel mento proteso in avanti e all'insù. Anche le orecchie sono di grandi dimensioni così il collo. I capelli sono medio lunghi dotati di corona d'alloro che si lega con un fiocco dietro alla nuca. Nel complesso il volto è molto espressivo con l'accento ad un sorriso. Non vi è alcuna iscrizione e la critica per questo, come per gli altri tre medaglioni, non ha proposto un'identificazione, lasciando la questione nel generico. Dal confronto tra i tratti somatici del primo imperatore e il profilo visto in varie monete del primo secolo si ipotizza che si tratti di Nerone.

### 3.2.6 Tondo 6: Testa di imperatore

Il sesto medaglione (Fig. 26) è posto sul lato sinistro (per chi guarda) del plinto della prima colonna di sinistra, per cui era rivolto verso il fondo della chiesa. La fusione è in ottimo stato di conservazione, eccezion fatta per il bordo inferiore sinistro, il che permette di valutare il livello tecnico esecutivo dello scultore e del fonditore. Il volto è piuttosto scarno e mette in evidenza gli zigomi, gli occhi infossati, il naso ricurvo che si prolunga fino alle labbra; pure la bocca retratta e il mento sporgente ricurvo verso l'alto contribuiscono a rendere il profilo non aggraziato, ma realistico. I capelli corti sono laureati con la corona cinta sulla nuca.

Tra gli imperatori romani Teodosio era noto per il naso aquilino, tuttavia le monete che lo ritraggono non mostrano un profilo così accentuato come invece si coglie nel tondo del Mausoleo.

### 3.2.7 Tondo 7: Testa di donna

Il settimo medaglione (Fig. 27) è collocato nella fronte sinistra del plinto della quarta colonna (a destra); anch'esso era quindi visibile per chi dal fondo della chiesa saliva verso il presbiterio. La situazione risulta un poco complessa. La storiografia ha solo citato gli otto tondi con qualche accenno rivolto ai quattro in primo piano, liquidando gli altri con la definizione generica di 'profili di imperatori'. Si è riscontrato che il tondo in questione è quello meno fotografato e quindi meno noto, se non da chi ha svolto dei sopralluoghi al monumento. Questa premessa è forse utile per giustificare la mancata sottolineatura della differenza tra questo e gli altri tre profili. Il profilo del settimo medaglione si differenzia infatti poiché il volto ritratto non presenta i caratteri tipici di un imperatore. È innanzitutto assente la corona di alloro e qualsiasi altro elemento distintivo. Il volto è imberbe e il profilo assai dolce, le labbra sono socchiuse, gli occhi spalancati e il profilo del naso è alla greca con dimensioni contenute. Inoltre i capelli sono oltremodo lunghi con un'acconciatura con ricci attorno all'orecchio, che quindi è completamente coperto, e passaggi sulla fronte; dietro la nuca vi sono cinque ciocche di capelli che scendono sul collo. Un nastro, o catenina, passa sotto il mento e va a chiudersi sotto le ciocche dei capelli che coprono l'orecchio, tale oggetto è forse utile per fermare i capelli. Gli elementi individuati, in particolare le forme craniche, i capelli, la morbidezza del profilo, suggeriscono che si tratti di un profilo femminile, anche se il confronto con i capelli di imperatrici, viste di profilo su monete romane, non ha consentito di riconoscere modelli simili al nostro<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> In genere i profili femminili romani sono ben segnati con profonde incisioni nei capelli ondulati che vengono legati sulla nuca come uno chignon pur lasciando qualche ciocca libera. Per il ritratto dell'imperatrice 'Diva Faustina' in Italia settentrionale si veda il saggio di COLLARETA 2008.

### 3.2.8 Tondo 8: Testa di imperatore

L'ottavo tondo è inserito nel plinto della parasta posta all'estrema destra; il profilo era quindi rivolto verso il presbiterio (Fig. 28)<sup>96</sup>. In questo caso vi sono un po' di incrostazioni diffuse ai lati del tondo e sul volto. Sotto il mento corre un segno orizzontale che può essere il risultato di un problema tecnico-esecutivo. I quattro ganci che fissano il tondo sono deteriorati e hanno prodotto dell'ossido, mentre tra il perimetro del medaglione e la cornice litica vi è una sostanza biancastra che porta a ipotizzare un maldestro riposizionamento o la caduta di materiale che doveva colmare la fessura. Dal punto di vista fisionomico il profilo è assai generico: è un imperatore laureato con corti capelli e con il naso alla greca.

### 3.2.9 Conclusioni

Come già premesso la presente analisi sconta il fatto che si sta ragionando su meno della metà dei medaglioni previsti dal progetto originale. È comunque possibile delineare un profilo culturale dell'artista che ha realizzato i tondi. La bibliografia tende a distinguere il maestro dei medaglioni pare dalla mano che ha operato per il fregio e per i riquadri inseriti nel sarcofago. Era questa l'opinione di Francesco Rossi, già propenso a differenziare quello che definiva il "maestro maggiore", attivo nelle componenti bronzee superiori, da quell'altra presenza "estranea", alle prese con i tondi dei plinti; distinzione che lo studioso definiva "concettualmente" necessaria per giustificare la distanza stilistica tra i risultati ottenuti<sup>97</sup>. Quanto alla cultura artistica espressa dai tondi, Rossi li sentiva "concepiti con un orientamento culturale assai simile a quello dell'Amadeo"<sup>98</sup>, e in questo più arcaico e "quattrocentesco" dell'artefice dei bronzi superiori del mausoleo, più aggiornato su

---

<sup>96</sup> Questo è l'unico dei quattro tondi con i volti di imperatori romani, pubblicato e schedato nel breve catalogo della mostra "Cori e Corali" del Museo di Santa Giulia di Brescia (LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 89, n. 78). Indicativo della mancanza di studi e di interesse sui quattro profili si veda quanto scritto in quell'occasione: "*Testa di imperatore* [...] È una delle tre teste imperatorie inserite nei plinti delle colonne". Il fatto che gli autori indichino solo tre teste e non quattro forse, se si è ben inteso, non è da leggersi come errore, ma già allora si era probabilmente considerato che un profilo non fosse di un imperatore.

<sup>97</sup> ROSSI 1977, p. 129.

<sup>98</sup> ROSSI 2012, p. 32. Lo studioso precisava che i due medaglisti più datati citati nel *Mausoleo Martinengo* erano Giovanni Boldù e il Maestro degli Imperatori Romani, mentre i modelli desunti da placchette erano opera di maestri più tardi come lo Pseudo-Melioli, il Maestro IO.F.F. e lo Pseudo-Antonio da Brescia.

modelli derivanti da placchette di Sperandio e Moderno. L'ignoto scultore, chiamato convenzionalmente Maestro dei tondi Martinengo, appare come un personaggio assai poliedrico. Guarda a esempi figurativi assai diversi tra loro (Boldù, Filarete, il misterioso IO.F.F., l'antichità classica...), ma non si limita a una pedissequa replica, intervenendo con varianti caratteristiche che lo rendono sempre riconoscibile.

I dati emersi dall'analisi, che si ritengono significativi per intendere il maestro, sono principalmente due: quello propriamente iconografico, con continui tributi a monete e placchette, e quello che si potrebbe definire della modalità, ossia l'uso di medaglioni tondi inseriti in plinti. Le due componenti, come si è visto, tendono l'occhio principalmente verso la Lombardia occidentale, armonizzandosi in ciò particolarmente bene con il modello architettonico del *Mausoleo Martinengo*.

La carrellata di modelli potrebbe far ipotizzare alla mancanza di creatività da parte del nostro scultore, eppure si è visto come le varianti non manchino. Si pensi alla scena dell'*Adlocutio* dove l'imperatore in armatura è sostituito da un personaggio togato in atto di brindare. La già citata medaglia del *Memento Mori* del veneto Boldù 'fusa', forse, con elementi 'rubati' da un modello del lombardo Pseudo Fra Antonio da Brescia, sembra riassumere la vicenda stilistica dell'intero mausoleo, posto al centro, geografico e artistico, tra Milano e Venezia. E ancora la citazione della porzione centrale della placchetta con la scena di *Arianna a Nasso* del Maestro IO.F.F.: un riferimento non scontato tanto che rese ardua l'immediata identificazione. Le proposte fin qui avanzate per una lettura unitaria del significato delle scene non hanno dato risultati del tutto convincenti: è forse possibile prospettare un'interpretazione allegorica a coppie di tondi. I tondi uno e due sono forse da intendersi come una meditazione sulla Giovinezza in modo antitetico: il *Memento mori* con il piangente che medita sulla morte e la caducità del corpo, e l'*Amor profano* con gli amanti che puntano sull'esaltazione fisica. I medaglioni tre e quattro portano a riflettere su tematiche dell'uomo adulto e sull'acquisizione della sapienza: l'*Amore coniugale*, interpretato da una consolidata coppia di imperatori romani che conferisce pace e tranquillità in ambito familiare, e la *Adlocutio*, mutata in *Cedant arma togae*, che può rappresentare la pace raggiunta per mezzo della saggezza della diplomazia politica tipica dell'anziano<sup>99</sup>. È

---

<sup>99</sup> ROSSI 1977, p. 129, nota 55.

chiaro che il programma iconografico, se effettivamente esistito, è subordinato all'intonazione schiettamente "all'antica" che i bronzi conferiscono al monumento. Non a caso i quattro tondi 'narrativi' si integrano con i quattro profili all'antica. D'altra parte, l'idea di trattare le questioni più terrene, quali la caducità della vita, l'amore giovanile e coniugale, nelle porzioni inferiori del mausoleo è forse un indizio significativo in favore di una lettura simbolica ascendente, che passa poi ai temi delle Virtù religiose e civili nel fregio sotto il sarcofago, e perviene infine, nella parte più alta, alla Passione di Cristo, ossia la via della salvezza.

La presenza dei profili degli imperatori all'antica è da ritenersi un elemento decorativo, da un lato, e simbolico, dall'altro. È palese come i medaglioni della tomba e pure dei citati monumenti milanesi, vogliano conferire l'effetto di 'moneta' all'antica. La presenza degli imperatori romani ben si inserisce nel clima culturale rinascimentale: a Brescia non mancano esempi simili, quali i busti dei Cesari nel Palazzo della Loggia, che si devono ritenere solo l'apice di una cultura umanistica iniziata qualche decennio prima, ad esempio, con il *Monumento funebre del vescovo de Dominici* in Duomo Vercchio<sup>100</sup>. Trovare gli imperatori anche nel *Mausoleo Martinengo* pare cosa ovvia e in sintonia con il clima cittadino. Inoltre si ricorda che i Martinengo vantavano una discendenza da una stirpe romana. Sarebbe interessante riuscire a identificare con certezza gli imperatori ritratti, così da avanzare riflessioni in merito alla scelta in rapporto con il casato Martinengo.

Tra le poche proposte di lettura complessiva dei tondi si contano quella di Erkinger Schwarzenberg<sup>101</sup>, che collegava le scene nei medaglioni alla biografia di Marcantonio Martinengo, continuava ad attribuire l'opera all'Olivieri, e, sulla scorta di presupposti così erronei, concludeva segnalando l'impossibilità di offrire una lettura unitaria e logica. Ancor più di recente la già citata Leino, pur tra molti fraintendimenti ed equivoci, conclude che l'uso di queste citazioni, prese da più fonti, non ha una effettiva rilevanza iconografica nel progetto generale del mausoleo<sup>102</sup>. La studiosa ritiene infatti che nei monumenti lombardi in cui si verifica l'uso in funzione decorativa di modelli derivati da

---

<sup>100</sup> Si veda il paragrafo dedicato a questo monumento nel settimo capitolo.

<sup>101</sup> SCHWARZENBERG 2009.

<sup>102</sup> "Here too the use of plaquette – and medal – related designs has no iconographic significance within the whole decoration of the monument, which also features large bronze and marble reliefs depicting scenes from the *Pasion* and *Triumphs of Virtue*" (LEINO 2006, p. 122).

monete e placchette, questi non si coordinino in un programma iconografico specifico riferito alla committenza. Inoltre si chiede se i soggetti da riprodurre nei monumenti lombardi siano proposti allo scultore dalla committenza stessa oppure siano gli stessi artisti ad attingere un po' casualmente a un proprio repertorio di modelli in bronzo, marmo o i meno costosi disegni e calchi. Esclude poi che la scelta di placchette e disegni sia dettata dalla fama degli autori dei prototipi, giungendo alla conclusione che l'iconografia inserita nei tondi non sottostà a leggi di coerenza iconografica ma semplicemente alla volontà della committenza e degli artisti di conferire all'opera un aspetto che rinvii a un'idea generica di gusto 'all'antica'<sup>103</sup>.

### ***3.3 I tondi in marmo***

Saliamo ora a considerare la preziosa ed elaborata decorazione figurata che trova posto nella parete sotto al sarcofago (Figg. 20, 58). La parete di fondo ripropone il disegno delle colonne in primo piano con l'impiego di paraste. Tra le paraste sono collocate tre specchiature delimitate dalla semplice cornice in marmo rosso e riempite con una decorazione in marmo bianco. Al centro di esse, una cornice scura evidenzia il tondo di marmo di Carrara nel quale è rappresentata una scena narrativa che risulta l'elemento principale di ogni specchiatura. Il tondo della specchiatura centrale è oggi in legno (Fig. 54).

#### 3.3.1 Scena di sacrificio

Il tondo in marmo di Carrara inserito nella prima specchiatura sulla sinistra nella parete di fondo del *Mausoleo Martinengo* rappresenta una *Scena di sacrificio* (Fig. 7) piuttosto affollata, che la critica non ha ancora saputo interpretare in modo esaustivo e di cui rimane imprecisato l'eventuale modello iconografico di riferimento<sup>104</sup>. La composizione si presenta sapientemente equilibrata: nel ridotto spazio l'artista ha creato tre livelli di profondità grazie all'espedito di porre su più piani i personaggi e inserendo elementi

---

<sup>103</sup> LEINO 2006, p. 122.

<sup>104</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 90, n. 81, si limitavano a scrivere che la scena era "ispirata al mondo classico" senza fornire spunti che potessero ricondurre a modelli iconografici o a narrazioni epico-mitologiche.

architettonici come i gradini e la struttura portante dell'ara sacrificale. Si va quindi dai tre personaggi maschili in primo piano, resi quasi a tutto tondo e assai aggettanti, ai dettagli del carro e delle rocce appena percettibili sul fondo.

La narrazione si svolge attorno a un altare sacrificale, costituito da quattro colonne che sostengono una lastra con fiamme e una seconda mensola, sostenuta da altri piccoli pilastri, dove è posto un ariete sacrificale che pare guardare il personaggio centrale alla scena mentre alimenta il fuoco. L'ara pare un baldacchino: è vista leggermente di sbieco così da divenire un elemento di definizione delle linee prospettiche per l'intero tondo, i cui punto di fuga non è centrale, ma spostato verso destra a una altezza media. Il senso di profondità è favorito anche dai tre gradini: il primo, dove poggiano i piedi i due personaggi più aggettanti verso l'esterno, i secondi due che salgono al pianerottolo dove si collocano l'ara e l'ignudo visto frontalmente. A terra è posta una fascina di legna.

I due personaggi di sinistra sono i partecipanti al rito sacrificale. Il primo con barba, pare più anziano, è posto a tre quarti in piedi con mani giunte e un drappo che dalla spalla scende fino in vita per coprire le nudità, lasciando intravedere buona parte della muscolatura del bacino e del torso. Il secondo personaggio, più giovane, è inginocchiato, visto da dietro perché rivolto in atteggiamento orante verso l'altare: la posa permette all'artista di dare sfoggio delle proprie abilità nel rendere le anatomiche scorciate. Una gamba è tesa in avanti poggiante sul piede, l'altra fa da perno con il ginocchio posto a terra; ciò consente di mostrare diversi punti di vista degli arti e la muscolatura contratta in modo diverso tra le due gambe. Il piccolo perizoma in vita conferisce l'effetto di trasparenza così da cogliere la muscolatura sottostante. Il torso esibisce una costruzione anatomica piuttosto massiccia, ma ben proporzionata. Il personaggio centrale, visto frontalmente e nudo, è ritratto nell'atto di mettere la mano nella porzione di ara dove vi sono le fiamme, forse è un accolito che alimenta il fuoco; la resa anatomica è meno curata rispetto agli uomini in primo piano. Ciò può essere attribuito sia al minore spessore della scultura sia ai danni che hanno interessato il naso e il corpo all'altezza del busto e del basso ventre. Gli arti superiori sono un poco goffi nelle proporzioni e nella resa anatomica, mentre quelli inferiori sono esili e disposti in modo elegante. Il personaggio pare indossare un mantello che gli scende sulla schiena, fino a sotto le ginocchia.

È il personaggio maschile sulla destra, girato di schiena che avanza verso l'altare, che risulta stilisticamente e scenicamente più interessante specie per la posa degli arti inferiori disposti leggermente divaricati, l'uno davanti all'altro nell'atto di camminare. La vista di schiena è certamente un omaggio a una statua classica per l'interesse rivolto alla muscolatura. Inoltre l'attenzione è catturata dal lungo drappo che l'uomo tiene fra le mani che pare avvolgere un piccolo ariete che, evidentemente, sta per essere offerto in sacrificio. L'offerente, inaspettatamente, rivolge lo sguardo verso destra, quindi nella direzione opposta rispetto al suo senso di marcia, per incontrare l'unica figura femminile della composizione, la quale pare invece che stia lasciando la scena. La donna, vista frontalmente, sta dialogando con l'offerente, ne è la prova lo sguardo rivolto verso di lui, indossa una lunga veste anche se un seno è scoperto, mentre l'altro è coperto dalla mano. Nella mano destra sembra tenere un frutto. Un possibile modello per la posa della donna, compreso il dettaglio del seno scoperto, è forse da rintracciare nella scena XX della *Colonna Aureliana* di Roma (Fig. 131)<sup>105</sup>; si crede che le figure femminili presenti sulla stessa colonna siano forse servite da modello di ispirazione anche per la donna dell'altro tondo in marmo del mausoleo.

All'apice della scena, ma reso con pochi millimetri di spessore, si trova un carro volante trainato da due aquile e guidato da un personaggio da identificarsi con Giove. Tutti gli elementi iconografici portano a interpretare il tondo come una scena di sacrificio pagano di ispirazione e ambientazione classica, il che, inserito in una tomba cristiana, può essere giustificato come un ideale di immolazione per i valori civili. Il sacrificio eucaristico è, invece, presente sia nei pannelli con la *Passione di Cristo* sia nell'*Imago pietatis* dipinta sopra al mausoleo. La presenza del carro di Giove, trainato da due aquile, è da ricondursi al casato dei Martinengo, in particolare alla discendenza romana e all'aquila pure presente nel blasone di famiglia sotto il sarcofago. Più complesso è trovare l'esatto riferimento iconografico della scena di sacrificio. Nelle varie possibili fonti (come sculture, medaglie, placchette) precedenti e coeve al mausoleo pare non vi siano composizioni da cui il nostro artista abbia mutuato il disegno; ma anche la ricerca di singoli dettagli non porta a riscontri precisi. Qualche suggestione giunge da alcune produzioni seriali in cui si trova un

---

<sup>105</sup> Si veda ZANKER 2002, p. 64, fig. 46.

corpo nudo ritratto di schiena<sup>106</sup>. Si veda, ad esempio, la *Scena di Sacrificio* (Fig. 110) posta sul rovescio di una medaglia di Vittore Camelio<sup>107</sup>, prodotta nel 1508. Non si tratta di una precisa corrispondenza, piuttosto dell'idea di ritrarre un corpo di spalle ponendo attenzione alla tensione delle gambe; inoltre il bronzista del mausoleo potrebbe essersi affidato alla medaglia di Camelio perché anch'essa rappresentava un episodio di sacrificio all'antica<sup>108</sup>. Tuttavia è da precisare che il resto della costruzione scenica non combacia, mentre i termini cronologici e geografici tra le due opere sono sostenibili. La valutazione tra le due opere è in buona parte inficiata dall'estrema sottigliezza della medaglia di Camelio che porta l'artista a ridurre a pochi millimetri l'oggetto dell'ignudo così da limitare i dettagli della muscolatura.

Una placchetta del Moderno, databile tra il 1488 e il 1490, propone una posa simile con vista di spalle; il personaggio è inserito nell'episodio della *Resurrezione dal sepolcro* (Fig. 123)<sup>109</sup>. Tra il tondo in marmo del mausoleo e la placchetta in bronzo si ritiene vi siano vari punti in comune, in particolare tra l'ignudo e il soldato nudo armato dinnanzi al sepolcro. Oltre alla posa, che per la verità è un poco diversa nell'appoggio dei piedi, è simile il modo di rendere i muscoli dei polpacci, quasi sferici, in contrapposizione ai tendini assai esili che scendono alla caviglia. Anche i muscoli della coscia e dei glutei sembrano avere gli stessi punti di tensione. Pope-Hennessy riteneva che la sagoma del soldato nudo “perhaps depends from an egraved source”<sup>110</sup>. Analoghe considerazioni valgono per il confronto tra l'ignudo del mausoleo e il soldato (barbuto e con elmo trapezoidale) raffigurato nudo sotto la croce nella placchetta della *Crocifissione* (Fig. 122), sempre del Moderno<sup>111</sup>.

---

<sup>106</sup> ROSSI 1977, p. 130, indica che nel “sacrificio la figura di ignudo di spalle è chiara desunzione da una placchetta del Maestro di Orfeo” e poi rinviava a MOLINIER 1886, p. 151, n. 207: *Discesa di Orfeo agli inferi*, attribuita al Moderno.

<sup>107</sup> HILL, POLLARD 1967, p. 31, n. 148. Si veda anche AUGUSTI 2001, p. 191, in cui è precisata la data 1508, l'autoritratto di Camelio sul *recto*, mentre non la scena sul *verso* è detta genericamente scena classica.

<sup>108</sup> Sempre di Vittore Camelio, nel capitolo sesto, sono chiamati in causa alcuni bronzi per il confronto con il *Mausoleo Martinengo*.

<sup>109</sup> MOLINIER 1886, pp. 134-135, n. 180; Francesco ROSSI, scheda n. 11, in *La raccolta Mario Scaglia* 2007, p. 67, con bibliografia precedente; ROSSI 2012, p. 40, nota 76.

<sup>110</sup> POPE-HENNESSY 1965, p. 47, n. 151, fig. 177.

<sup>111</sup> POPE-HENNESSY 1965, p. 46, n. 147, fig. 179; MOLINIER 1886, p. 128, n. 171, fig. a p. 129.

Il confronto, già proposto da Rossi<sup>112</sup>, con la medaglia degli inizi del XVI secolo ritraente *Orfeo all'inferno* (Fig. 111), assegnata al Maestro di Orfeo<sup>113</sup>, non sembra poter sostenere una precisa corrispondenza. Non solo perché Orfeo è in parte coperto da un drappo, ma perché nella medaglia non vi è il tipo di muscolatura che invece è da ritenersi la cifra stilistica dell'ignudo in marmo. Tra i due vi è pure uno scarto nello spessore dell'oggetto che per la verità potrebbe essere giustificato da uno spessore più ridotto tipico delle medaglie. Rimane tuttavia nel corpo del tondo Martinengo la suggestione dell'Orfeo che si muove verso il fondo, con gli arti inferiori l'uno d'innanzi all'altro e la vista di spalle. Un'altra suggestione, che si ritiene ancor più labile, è stata proposta<sup>114</sup> per tentare di individuare il modello dell'insolito altare del sacrificio Martinengo nel tempietto ritratto in una placchetta di Caradosso dal titolo *Ercole e Caco*<sup>115</sup>. L'architettura proposta da Caradosso sembra quasi un tiburio visto da sotto e quindi si ritiene poco significativa per il nostro confronto. Dal punto di vista iconografico, quindi, pare di trovarsi di fronte a una creazione *ex novo*. Lo scultore dimostra la conoscenza di modelli e temi classici e li usa per la costruzione della scena di sacrificio. Forse la misura della complessità e della novità dell'episodio è confermata dalla mancanza di una precisa identificazione del fatto narrato, tanto da essere genericamente definito come un sacrificio per la presenza di alcuni dati palesi come l'ara con il fuoco e due animali da immolare. I due giovani e l'anziano potrebbero rappresentare la triade dei Martinengo con i due figli, Antonio e Francesco, e il padre defunto Bernardino, mentre nella figura femminile si è voluta ipotizzare (in maniera francamente poco comprensibile) una sorta di allegoria del "peccato originale"<sup>116</sup>. Ad aggiungere un ulteriore elemento di ricerca alla già complessa ricostruzione del tondo con il sacrificio, Vito Zani ha dato notizia<sup>117</sup>, solo di recente e mediante la nota pubblicata in una rivista on line, della individuazione di un esemplare ligneo del tondo con il

---

<sup>112</sup> ROSSI 1977, p. 130, e ripreso da ZANI 2010a, p. 138; 2013b.

<sup>113</sup> Si veda l'esemplare dei Civici Musei di Brescia pubblicato in ROSSI 1974, pp. 19-20, n. 25, tav. 9.

<sup>114</sup> ZANI 2013b; l'autore segnala, su suggerimento di Giovanni Agosti, che la donna del tondo Martinengo sembra citare la figura femminile della incisione *Strage degli innocenti* di Marcantonio Raimondi, del 1510-15, ripresa da Raffaello. Zani rinvia tale segnalazione a una sua precedente pubblicazione (ZANI 2010a, p. 138) dove però era sì citato il suggerimento dell'Agosti, ma si riferiva al tondo con la *Scena di battaglia* e non a quello con il sacrificio.

<sup>115</sup> Opera di Caradosso; bronzo, fine XV inizi XVI secolo, National Gallery di Washington.

<sup>116</sup> ZANI 2013b.

<sup>117</sup> ZANI 2013b.

sacrificio del mausoleo (Fig. 84). Il merito della scoperta va ad Andrea Bardelli il quale, sfogliando il catalogo, pubblicato nel 1912, dell'asta berlinese della collezione di Friedrich Lippmann, già conservatore del Kupferstichkabinett dei musei berlinesi, morto nel 1903, notava la corrispondenza tra il tondo bresciano in marmo e il tondo in legno della pubblica vendita. Dalla verifica del volumetto dell'asta si ricavano alcune notizie, abbastanza corrette, su origini e iconografia: il medaglione era catalogato come scena sacrificale all'antica, scolpito in legno di noce, del diametro di 30,5 cm e prodotto nell'Italia del Nord attorno al 1500<sup>118</sup>. La copia in legno, da quanto è stato possibile dedurre dalla riproduzione fotografica (l'ubicazione attuale è infatti sconosciuta), è di livello inferiore rispetto al rilievo in marmo. Che si tratti della stessa rappresentazione e che vi sia un grado di dipendenza tra i due tondi è fuori dubbio. Le minime differenze compositive sono generate dalla posizione dell'altare: l'ara nell'esemplare ligneo è un poco più a sinistra rispetto al modello in marmo, il che costringe il personaggio anziano a ridurre leggermente la propria larghezza. In questa figura maschile si nota anche un indebolimento del livello qualitativo della scultura, si veda il corpo un poco compromesso e la testa con sembianze e dimensioni più arcaiche. Lo stesso scarto qualitativo si nota anche nell'unica figura femminile alla quale, nell'esemplare ligneo, vengono meno le trasparenze delle pieghe della veste all'altezza del ginocchio e alcuni dettagli dei capelli; in generale, si registra un atteggiamento più impacciato generato, tra gli altri, anche dal fatto che è più addossata al limite destro del tondo. Vi sono varianti iconografiche più sostanziali: nella versione lignea è appena accennata la fascina di legna posta a terra vicino al piede dell'uomo inginocchiato. Non vi sono i rilievi rocciosi dello sfondo e il carro all'apice sembra una biga a due ruote trainata da più cavalli, mentre nella versione marmorea il carro è a quattro ruote piene con due volatili rapaci aggiogati. Sorprende, invece, il medesimo livello qualitativo tra i due giovani seminudi ritratti di schiena, vi sono

---

<sup>118</sup> *Sammlung des verstorbenen* 1912, p. 46, n. 169, taf. 52: "Reliefmedaillon, rund, antike Opferszene. Um einen von Säulen getragenen Opferaltar mit einem Widder gruppieren sich vier anbetende Männer und eine Frau, einer trägt ein neues Opfertier auf den Armen heran. Norditalien, um 1500. Nußholz. Durchm. 30,5 cm. In viereckigem, gekehrtem Rahmen".

solo minime differenze<sup>119</sup>. Nella scultura lignea è inoltre presente una strana ammaccatura, che si ritiene voluta dall'artista, sul ventre che forse può corrispondere a quelle imprecisioni viste nel medesimo punto anche nel tondo in marmo.

Vito Zani ritiene la *Scena di sacrificio* in marmo fortemente influenzata da modelli bronzei: precisa come è “indubbiamente uno dei capolavori della maturità di Gasparo Cairano” realizzata attorno, o poco dopo, al 1510; la versione lignea sarebbe da assegnare<sup>120</sup> a una “personalità non ancora inquadrata dagli studi”, ma collocabile alla generazione successiva rispetto ai maestri bresciani più illustri quali Maffeo Olivieri e Stefano Lamberti<sup>121</sup>.

Il tondo in legno non è servito come modello per l'esemplare del mausoleo, lo scarto stilistico semmai potrebbe far ipotizzare al contrario. L'iconografia è quindi una composizione pensata per la tomba Martinengo. Non si è certi del rapporto che lega i due esemplari, litico e ligneo, e perché fu creata la versione in legno. È ipotizzabile una copia per motivi di studio, una produzione per il mercato oppure la volontà di sostituire il tondo in marmo con quello in legno. Quest'ultima ipotesi sarebbe in linea con la presenza di altri due pezzi lignei in luogo di altrettante componenti che forse furono asportate in epoca antica; ci si riferisce alla *Deposizione dalla croce* lignea, al posto del pannello bronzeo nella cassa, e al tondo della specchiatura centrale, in legno e privo di decorazione. Tuttavia anche per questi due casi non si può confermare se fossero assenti da sempre, quindi mai posizionati in origine, o asportati ancora nel XVI secolo. Un'ultima ipotesi, mai presa in considerazione, chiama in causa lo scultore bresciano Pietro Faitini che da un poco noto passaggio – edito in una rivista di cronaca di fine Ottocento<sup>122</sup>, in cui si elogiava l'abilità del maestro – si è a conoscenza che l'artista era intenzionato a riprodurre in modo fedele alcune parti del *Mausoleo Martinengo*. Riguardo a questa argomento di ricerca, su cui si

---

<sup>119</sup> Il giovane seminudo in piedi (del tondo ligneo) presenta il piede in tensione solo poggiato di punta perché è al limite della composizione; l'uomo inginocchiato è leggermente più distante dal bordo, tiene le mani giunte un poco più basse e la sua posizione, rispetto allo sfondo dell'altare, è un poco più scostata verso destra: ciò è la conseguenza dello spostamento dell'altare verso sinistra.

<sup>120</sup> CARRERA 2013, ritiene che il tondo in legno e per estensione quello in marmo siano entrambi da assegnare a Maffeo Olivieri; tale versione non è accettabile.

<sup>121</sup> ZANI 2013b.

<sup>122</sup> *Il sarcofago Martinengo* 1889, p. 3.

rinvia allo specifico paragrafo, si precisa che Faitini era conosciuto perlopiù come scultore di marmo, ciò non deporrebbe a favore della produzione del tondo in ligno<sup>123</sup>.

### 3.3.2 Scena di battaglia

Il tondo in marmo posto all'interno della specchiatura di destra della parete di fondo, sotto il sarcofago, rappresenta una generica *Scena di battaglia* (Fig. 8), piuttosto affollata che dovrebbe richiamare le imprese dei Martinengo e, più in generale, la lotta per i valori civili secondo un ideale antico e rinascimentale. A sigillo di tutta la composizione appare, infatti, all'apice del tondo (reso a bassissimo rilievo) un carro a quattro ruote piene trainato da due cavalli e guidato da un milite addobbato alla latina con spada alzata e drappo svolazzante<sup>124</sup>. Il cocchio richiama quello del tondo con la *Scena di sacrificio*, anche se in questo caso è probabile che, viste la tenuta del personaggio e la scena sottostante, si tratti del dio Marte, il che giustificherebbe la scena di battaglia e la committenza dei Martinengo il cui cognome<sup>125</sup> contiene il nome del dio della guerra tanto che, come è noto, la famiglia diede i natali a vari condottieri.

Il tondo è progettato per accogliere due gruppi di personaggi che si incontrano al centro per formare un'unica scena di battaglia. Il primo gruppo, a sinistra, è mutuato dalla fortunata scena di battaglia in cui un cavaliere si scaraventa sopra il nemico che è sdraiato a terra nel tentativo di difendersi. In genere, come è documentato nei moltissimi esemplari di questa diffusa composizione, il cavaliere sta al centro e occupa tutto il riquadro o il tondo<sup>126</sup>. Nel nostro caso, invece, il cavallo entra in scena, muovendosi da sinistra verso destra, solo per tre quarti del proprio corpo. L'espedito permette di lasciare libera l'altra metà del tondo così da essere occupata dal secondo gruppo, più affollato, composto

---

<sup>123</sup> Nel capitolo secondo si è esposta, in un breve paragrafo, la questione Faitini con alcune osservazioni. Si ricorda che lo scultore bresciano si cimentava, con buoni risultati, nella creazione di falsi d'epoca che furono acquistati da musei e collezionisti.

<sup>124</sup> Una scena simile è visibile nella piccola medaglia con *Un trionfo* attribuito all'Antico (si veda l'esemplare pubblicato in POE-HENNESSY 1965, p. 8, n. 2, fig. 70). Vi sono, tra il nostro esemplare e quello dell'Antico, palesi differenze come le ali ai cavalli, le armi poste a terra e le gambe appoggiate in modo più semplice e goffo nell'esemplare in bronzo. Nel tondo Martinengo, inoltre, il probabile dio della guerra è visto a tre quarti e volge la schiena verso lo spettatore, al contrario nella placchetta si vede la porzione anteriore del busto.

<sup>125</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, p. 90, n. 82.

<sup>126</sup> Fanno eccezione alcune versioni dove si aggiungono altri comprimari, ma anche in queste varianti il cavaliere è il fulcro della scena e non è mai relegato ai lati o mozzato.

sempre da un cavaliere e relativo animale, un nemico nudo in piedi pronto a incassare il colpo con lo scudo e una madre con figlioletto che scappano impauriti verso destra.

Non si è trovato un modello iconografico dal quale far discendere il cavaliere che galoppa da destra verso sinistra; come suggestione che ricorda in parte la scena si segnala la placchetta circolare attribuita allo Pseudo Melioli con *Cavaliere e soldato in battaglia*<sup>127</sup>.

Il tondo in marmo è ideato su tre piani di profondità: si va da figure quasi a tutto tondo, in primo piano, fino ad arrivare a quelle rese a stacciato per quello più in profondità. Proprio in conseguenza a questa scelta è possibile disporre in sequenza più figure che spesso si confondono tra loro tanto da essere colte con difficoltà. A questo riguardo si noti che il cavallo principale a sinistra è doppiato da un suo simile, visibile dal muso e dalle gambe, reso a basso rilievo e appena sporgente seppur non si veda un secondo cavaliere; tale dettaglio potrebbe trovare spunto da una placchetta<sup>128</sup>. Dietro al cavaliere ignudo vi è un drappo svolazzante, ma non è chiaro se sia di un'altra sagoma. Pure sotto il cavallo, dove è evidente il soldato semi-sdraiato nell'atto di difendersi con lo scudo, si nota una specie di ovale, parallelo allo scudo in primo piano, che potrebbe essere ricondotto a un secondo soldato caduto a terra, di cui però è occultato il corpo da quello posto davanti. L'espedito del doppio cavallo è più evidente nel cavaliere di destra in quanto il suo animale volge il muso verso il soldato in piedi così che, staccandosi dalla superficie piatta, crea un vuoto dove è scolpito un altro muso di cavallo. Un poco sopra vi è forse la nuca del secondo cavaliere. Il muso del cavallo in primo piano permette anche di creare una porzione cava che produce un gioco di luce e ombra sul marmo, forse per aumentare la percezione di profondità. Proprio dietro alla schiena del cavaliere di destra<sup>129</sup> si scorge un altro volto, appena accennato, che pare impaurito e rivolto verso destra, il

---

<sup>127</sup> Si veda l'esemplare della Kress Collection pubblicato in POPE-HENNESSY 1965, p. 55, n. 199, fig. 216; l'autore non fa riferimento alcuno al *Mausoleo Martinengo*, ma è interessante come un'eco della placchetta si trovi, pure a Cremona: "the attribution to Melioli is due to Molinier, who describes the horseman as facing to the right, not to the left, and connects the plaquette with a relief on the doorway from the Palazzo Stanga at Cremona in the Louvre, where the horseman faces to the right. The relief from Cremona seems to depend from another (lost) plaquette".

<sup>128</sup> Si veda la placchetta circolare nello stile del Moderno con *Scena di battaglia* e l'iscrizione "DUBIA FORTUNA" per la quale è suggerito che "behind is a riderless horse, of which the head and front hooves are alone visible" (POPE-HENNESSY 1965, p. 56, n. 186, fig. 207).

<sup>129</sup> Si precisa che il cavaliere non è nudo, ma è in parte coperto da un perizoma formato da un velo: è solo percettibile perché il velo è dotato dell'effetto trasparenza per cui si possono vedere i tratti dei muscoli del bacino.

che pare riprodurre l'atteggiamento della donna in primo piano. Il volto, per il sottilissimo rilievo e per la posizione, è visibile solo a un'analisi ravvicinata. Al centro della scena, in terzo piano, s'intravedono teste e parti di corpi di altri militari appiedati che si muovono da sinistra verso destra. Una gamba, forse appartenente a un personaggio di cui non si vede il resto del corpo, si posiziona tra le gambe divaricate del soldato nudo in primo piano.

Le parti del fondale rimaste vuote sono riempite, quasi con gusto miniaturistico, dalla scenografia: le rocce, poste a destra, un castello visibile al centro tra i musci dei cavalli e il carro di Marte. Lo scultore, infine, decora anche i due scudi in primo piano rispettivamente con una testa e un personaggio all'antica come si trattasse di una medaglia<sup>130</sup>.

Il *topos* del cavaliere che colpisce un soldato sotto di esso schiacciato trova larga diffusione nel Rinascimento e deriva dal modello dell'imperatore latino che annienta il nemico. Vi sono molti esempi nel mondo romano partendo dai rilievi dell'arco di Trionfo, ma non mancano esemplari pure nel mondo ellenistico<sup>131</sup>. È forse quindi più utile concentrarsi sui modelli, precedenti e coevi, che si presume abbiano condizionato più direttamente il nostro scultore.

Senza intraprendere un'analisi approfondita inerente la diffusione di questo soggetto nel mondo romano, si vuole offrire qualche dato di massima per comprendere le possibili fonti. In generale la scena del cavaliere che colpisce stando sulla schiena del cavallo sembra essere in parte ispirata, ma non solo, dal tondo di Adriano posto sopra uno dei fornicci minori sul lato sud dell'*Arco di Costantino*<sup>132</sup>; l'episodio rappresentato, però, è la *Caccia all'orso*. Rimanendo nella Brescia del decennio precedente, l'esemplare più stringente è riprodotto all'interno di un tondo inserito nel fregio delle decorazioni del vestibolo di Palazzo Loggia. Il tondo, chiamato in causa, ritrae per intero il cavaliere nudo sulla

---

<sup>130</sup> È probabile che il personaggio effigiato sullo scudo del militare in piedi sia *Erofe*. Sullo scudo del personaggio atterrato vi è il volto di una *Gorgone*.

<sup>131</sup> Si veda qualche esempio nel paragrafo *Iconografia della guerra nell'arte greca*, in ZANKER 2002, pp. 46-50.

<sup>132</sup> Sul modello iconografico presente in varie monete romane si veda la breve nota fornita da BURNETT, SCHOFIELD 1997, pp. 24-25, dove è precisato che "the scene of an emperor riding over an enemy was as popular on ancient coins, such as Domitian and Trajan reverses, as it was on late contorniates of Nero". La questione in generale è tratta da CALCANI 2000; si veda pure la scheda del *Medaglione con scena di caccia al cinghiale*: Anna Maria LIBERARI, scheda n. 27, in *Adriano architettura* 2000, p. 211; PANAZZA 2007, p. 336.

schiena del cavallo, dalle zampe anteriori sollevate, mentre a terra sta il soldato nudo, perfettamente sdraiato con lo scudo a forma di muso d'equide (Fig. 117). Dinnanzi al cavaliere e con posa minacciosa si posiziona, a tre quarti, un ignudo con piccolo scudo e lancia.

Tra i due tondi, Loggia e Martinengo, è diversa la posa delle braccia del cavaliere: nel tondo della Loggia il cavaliere porta avanti il braccio come se fosse già in atto di scagliare lo strano oggetto contundente (pare un flagello) che impugna così da avere il gomito sulla propria tempia; il cavaliere del mausoleo mostra tutto il volto e lascia il gomito dietro alla nuca, mentre sembra avere in mano una pietra da scaricare verso il basso.

Senza dubbio il tondo Martinengo ha rapporti iconografici con il tondo della Loggia e a prima vista sembra che il confronto possa ben tenere. Tuttavia si rileva che il tondo Martinengo raccoglie questa suggestione solo in parte<sup>133</sup> perché il resto della composizione è occupata da quello che si è definito un secondo gruppo<sup>134</sup> di personaggi, quindi solo una porzione dell'iconografia del tondo della Loggia entra, con modifiche, nel tondo Martinengo. Oltre a questa precisazione ciò che diverge tra i due tondi è il modo di concepire e organizzare lo spazio, specie per come è trattata la profondità. Il tondo della Loggia è privo di quell'attenzione per il dettaglio collocato in secondo piano, che invece è ben studiato nel tondo Martinengo. Le tre sagome del tondo della Loggia si stagliano sul fondale piatto e liscio, ponendosi in uno spazio quasi inconsistente. Infatti vi è un solo cavallo, mentre nel tondo Martinengo si vede in modo chiaro un secondo cavallo, parallelo al primo, posto un poco più in profondità: tale soluzione è assai simile, tanto che

---

<sup>133</sup> Si precisa che il cavaliere del mausoleo è rappresentato per intero mentre mancano gli arti posteriori del cavallo e i piedi del soldato a terra.

<sup>134</sup> Pierfabio Panazza, seguendo probabilmente l'indicazione già pubblicata in LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 62, riferiva che il tondo della Loggia "corrisponde all'incirca" con il tondo Martinengo precisando che in quest'ultimo, oltre al cavaliere e al soldato a terra, vi era un secondo scontro "sulla sinistra" (PANAZZA 2007, p. 336, nota 82). Si concorda con l'autore anche se forse l'indicazione sulla sinistra è frutto di una confusione in quanto, invece, il gruppo sta sulla destra. L'autore, a parte la breve precisazione, non forniva indicazioni in merito alla costruzione su più piani del tondo Martinengo, né al taglio stilistico, in quanto l'intervento era di carattere iconografico.

si ipotizzata una diretta derivazione della placchetta tonda, in ambito del Moderno, con la *Scena di battaglia* (Fig. 112)<sup>135</sup>.

Lo spessore del rilievo della Loggia è poco pronunciato. La scultura si caratterizza per il piano di calpestio che pare imitare la linea di una moneta; lo spazio sotto il segmento è riempito con un cartiglio all'antica privo di iscrizione. Il tondo in marmo della Loggia è concepito come una moneta, mentre il tondo Martinengo è ideato come una scultura di maggiore spessore.

L'esemplare di Palazzo Loggia, come altri fregi orizzontali del vestibolo aventi varie decorazioni a basso rilievo, si collega alla nota del 1498 dalla quale si è conoscenza che a queste porzioni stanno lavorando Gaspare Cairano e Gasparino da Carsogna per un compenso di 50 soldi planeti al braccio, il che porta Vito Zani, anche per questioni stilistiche, ad assegnare il tondo a Cairano<sup>136</sup>. Lo studioso, ritenuta stringente la vicinanza iconografica e stilista tra i due tondi, conferma l'attribuzione della *Scena di battaglia* del *Mausoleo Martinengo* a Gaspare Cairano e, per estensione, anche di tutte le componenti litiche della tomba.

Si ritiene che, oltre ad alcune distanze di ordine iconografico e di organizzazione prospettica, gli scultori dei due tondi procedano in modo diverso nella resa dei corpi, con profili più sottili e stacciati nel tondo della Loggia e con un disegno più morbido, tondeggiante e di spessore più aggettante, nel medaglione dei Martinengo. Indice di una diversa concezione è il dettaglio del drappo svolazzante dietro alla schiena del cavaliere del tondo della Loggia il quale è redatto con un disegno spigoloso e nervoso. Pur con queste differenze si ritiene di confermare l'attribuzione dei due tondi a Gaspare

---

<sup>135</sup> Per un veloce riscontro si veda l'esemplare pubblicato in POPE-HENNESSY 1965, p. 56, n. 186, fig. 207, con bibliografia precedente e altre copie. Per una visione delle placchette del Moderno e il rapporto con i suoi seguaci si vede il saggio di Douglas Lewis; con riferimento anche alle placchette che qui sono chiamate in causa come confronto con il mausoleo; LEWIS 1989: *Crucifixion*, later 1480s, p. 108; *Resurrection*, late 1480s, p. 119, fig. 19; *Battle of Cannae*, 1504-1505, p. 124, fig. 30; *Lion Hunt*, 1504-1515, p. 125, fig. 31; *Battle Scene* (Moderno and Workshop), 1505, p. 125, fig. 32.

<sup>136</sup> Il dato è sempre fornito dalla versione dello Zamboni (si veda in dettaglio nel capitolo settimo di questa tesi) e poi ripreso da ZANI 2010a, p. 124, n. 15, il quale precisa che la trascrizione dello storico bresciano non riporta un pagamento per lavori svolti, ma una tariffa pattuita, ma "pure in mancanza di documentazione ulteriore su questo capitolato, resta il fatto che nei fregi dei piloni del vestibolo la mano di Gasparo Cairano si ravvisa chiaramente in più esemplari, soprattutto in quelli con inserti figurativi di clipei all'antica con scene di combattimento e profili di imperatori".

Cairano<sup>137</sup>: si consideri che tra i due tondi vi è una distanza temporale di circa un ventennio<sup>138</sup>.

A dimostrazione che il *topos* della scena di combattimento era conosciuto e diffuso nella Brescia di questi anni si possono menzionare vari esemplari che in modo più o meno esplicito sono simili tra loro. Un raro pezzo, che meriterebbe un approfondimento, è il tondo – questa volta in terracotta – di una collezione privata bresciana, pubblicato (Fig. 120) come confronto, ma privo di scheda, misure, datazione e riferimenti storico-bibliografici, in un volume edito dal museo di Santa Giulia per una mostra sulla cultura veneta e la scultura monumentale cittadina. Dalla fotografia si nota che il riferimento iconografico è il medesimo delle altre scene di battaglia seppur vi siano delle varianti offerte dalla visione di schiena del cavaliere e del soldato stante<sup>139</sup>. Il cavaliere sembra aver già superato e colpito il personaggio a terra, in quanto la spada è in posizione quasi di riposo; inoltre tiene lo scudo in avanti, sotto il muso del cavallo, come per proteggersi dalla lancia del nemico che gli sta di fronte<sup>140</sup>. Il pezzo di provenienza e collocazione ignote sembra pensato per essere inserito in un complesso monumentale. Si crede che la terracotta sia collocare all'ultimo decennio del XV secolo.

Sempre stando nella Brescia rinascimentale, il soggetto iconografico del cavallo che colpisce il nemico è inserito alla base della candelabra scolpita in una lesena in pietra di Botticino della fine del XV secolo, ma di provenienza ignota<sup>141</sup>. Il modello iconografico è

---

<sup>137</sup> La questione dell'attribuzione dell'apparato litico del *Mausoleo Martinengo* a Gaspare Cairano è ampiamente trattata nel sesto capitolo.

<sup>138</sup> Il tondo della Loggia è citato in corso di costruzione nel 1498; il tondo Martinengo dovrebbe essere stato consegnato verso il 1518, ma non vi sono dati certi che confermino le date precise di esecuzione.

<sup>139</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 62; Pierfabio Panazza citava il pezzo e lo diceva di produzione bresciana senza offrire alcun dato per sostenere questa origine; PANAZZA 2007, p. 336.

<sup>140</sup> I tre corpi sono costruiti in modo diverso, perlomeno nei dettagli dei muscoli; gli scudi sono ovali, diversi dagli scudi decorati con scena all'antica e con forme rinascimentali visti negli altri esempi. Il piano di calpestio è resto dalla cornice orizzontale sulla quale si colloca anche un arbusto privo di foglie quale unico elemento di paesaggio. Non vi è sfondo, mentre nella porzione inferiore, sotto la cornice orizzontale, vi è un cartiglio assai simile a quello del tondo della Loggia.

<sup>141</sup> Il pezzo è custodito al museo di Santa Giulia di Brescia, collocazione S103, cm 103 x 15; LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 54.

quindi assai diffuso e si potrebbero elencare altri casi<sup>142</sup>, anche di decenni successivi (Fig. 213), che attestano la fortuna che ebbe pure fuori dai confini cittadini per cui si ritiene che la via iconografica non possa essere l'unico elemento preso in considerazione per individuare la bottega che ha eseguito la scena.

Si crede doveroso segnalare due esemplari che per vicinanza stilistica, cronologica e geografica possono essere stati d'ispirazione per lo scultore del tondo del Mausoleo, oltre naturalmente all'esemplare già visto alla Loggia. Il modello è riprodotto in un tondo in marmo inserito nella facciata della Certosa di Pavia con l'iscrizione *CONSTANTER CONTERIT INIMICOS*<sup>143</sup> (Fig. 118). Dal punto di vista puramente figurativo il tondo della Certosa è da avvicinare a quello del vestibolo della Loggia; la scena di battaglia della Certosa è ancor più ridotta all'essenziale con i soli due personaggi, ossia il cavaliere e l'atterrato<sup>144</sup>, ma l'idea di avere un episodio quasi esclusivamente posto di profilo su un unico piano, privo di fondale, è forse ciò che meglio avvicina questi due esemplari. Si pensa che pure il gusto per il rilievo ridotto a pochi millimetri di spessore, la citazione dall'antico e la visione quasi esclusivamente di profilo dei personaggi, siano gli elementi che accomunano maggiormente questi due esemplari.

Rimanendo nella Brescia degli stessi anni dell'erezione del mausoleo è d'obbligo indicare, anche perché finora mai notato, che nelle scene inserite nella fronte del sarcofago dell'*Arca di Sant'Apollonio* nel Duomo Nuovo, vi sono due citazioni della scena di combattimento, sempre nella versione con i soli cavaliere e milite a terra. Si ricorda che pure l'arca, realizzata tra gli anni 1503-1510, è stata attribuita a Gaspare Cairano. Il primo medaglione è nel plinto del pilastro di sinistra da cui ha inizio l'architettura prospettica che avvolge tutto l'episodio della *Predica di Sant'Apollonio* (primo pannello di sinistra). La *Scena di combattimento* (Fig. 115) è inserita in un tondo, visibile per circa il 70 per cento in

---

<sup>142</sup> Pur essendo di epoca successiva, XVII secolo, si segnala l'ovale con *Scena di battaglia* (Fig. 213), in bassorilievo, inserito nella chiave di volta del portale del palazzo dei Martinengo della Motella in via Cairoli a Brescia. Pierfabio Panazza segnala, inoltre, che rispetto al soggetto della scena di battaglia diffusa a Brescia sono riconoscibili "schemi compositivi e soluzioni iconografiche di notevole consonanza" con varie scene mitologiche scolpite in un fregio, in pietra calcarea, conservato al Museo Civico Ala Ponzone di Cremona; PANAZZA 2007, p. 336, nota 82.

<sup>143</sup> La scritta pare non avere un precedente antico né su monumenti, né in letteratura; BURNETT, SCHOFIELD 1997, p. 24.

<sup>144</sup> Nel tondo di Pavia il cavallo è dotato di morso; il personaggio atterrato è forse un po' goffo negli arti e porta uno scudo che va a toccare il ventre del cavallo.

quanto la porzione di sinistra si infila sotto la parasta che incornicia l'intero riquadro<sup>145</sup>. Il tondo dell'arca del Duomo Nuovo ha innegabili somiglianze con quello della Loggia; l'assenza del soldato con la lancia può essere una scelta dettata dal ridotto spazio, mutilato per circa un terzo. Il secondo esemplare dell'arca è posto nel riquadro centrale, sempre con funzione di medaglione decorativo del plinto che regge la colonna in primo piano della struttura architettonica dove il santo vescovo sta officiando (Fig. 116). Un devoto inginocchiato è posto dinanzi al plinto e il suo drappo copre per più della metà il medaglione che per la verità è un ovale in verticale. La situazione obbliga lo scultore a ritrarre solo il muso e gli arti anteriori del cavallo, il soldato a terra con lo scudo e un accenno a quella che dovrebbe essere la testa del cavaliere; il tutto spostato e schiacciato sulla destra perché sulla sinistra vi è il drappo. Va precisato che i due esemplari dell'arca del Duomo Nuovo sono di ridotte dimensioni e posti a un'altezza considerevole, tali situazioni fanno in modo che i due tondi non siano facilmente visibili e decifrabili<sup>146</sup>.

Il tema della battaglia torna in molti esemplari<sup>147</sup> di placchette e medaglie rinascimentali<sup>148</sup>, anche nella versione con la caccia ai leoni, in particolare nella produzione del Moderno<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> La presenza di soli due personaggi porterebbe a un confronto puramente compositivo con il tondo della Certosa di Pavia, così il dettaglio della posa del personaggio a terra, mentre non corrispondono le briglie del cavallo, assenti nell'esemplare bresciano.

<sup>146</sup> Vito Zani (2010a, pp. 130-132, n. 23), seguito da Valerio Terraroli, assegnava le componenti lapidee del *Mausoleo Martinengo* al Cairano anche per i confronti con l'*Arca di Sant'Apollonio*, ma senza fare riferimento ai tondi qui esaminati.

<sup>147</sup> Un medaglione in marmo bianco con *Scena di battaglia* (Fig. 121) è inserito nel plinto reggi colonna del *Monumento di Giacomo Stefano Brivio* della chiesa milanese di Sant'Eustorgio

<sup>148</sup> La scena è presente anche in una scultura a tutto tondo sebbene il nostro soggetto è realizzato a bassorilievo e a imitazione di una medaglia. Il tondo fa parte della scultura in bronzo di Severo da Ravenna, *Figura Fantastica*, ed è tenuta tra gli artigli della donna antropozoomorfa da datarsi tra gli anni 1500 e 1510; cfr. Katia MALATESTA, scheda n. 63, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 372-373, la studiosa non fa alcun riferimento al tondo bresciano.

<sup>149</sup> ROSSI 1974, pp. 42-43, n. 53: si tratta di una placchetta in varie varianti attribuita al Moderno da Molinier per un'iscrizione rinvenuta su un esemplare; tale attribuzione non è accettata da tutti gli studiosi, quali Bange e Maclagan. Si veda in Rossi anche per i riferimenti iconografici e la ripresa poi in Riccio. La placchetta è stata individuata in quattro versioni: rettangolare, circolare con la scritta DUBIA FORTUNA, circolare senza scritta, accoppiata con altra placchetta e come ornamento di un pomo di spada. "Il motivo fu ripreso in pieno '500 come verso di medaglie, del Galeotti per Francesco Sforza e di anonimo per Consalvo di Cordova"; per questo esemplare si rinvia alla copia pubblicata in POPE-HENNESSY 1965, p. 31, n. 93, fig. 233. La placchetta in bronzo con *Scena di battaglia* è inserita nel pomo di spada dell'Armeria del Palazzo Reale di Madrid, data 1503-1515 circa, e pubblicata in FULTON 1989, p. 155, fig. 21.

Si citano alcune opere che richiamano, con varianti, la medesima scena: la placchetta con *Coriolanus in battle before Rome* (*Ibi*, p. 30, n. 88, fig. 230, con bibliografia precedente); la *Caccia al leone* (*Ibi*, p. 11, n. 18, fig. 365); la *Caccia al leone* (*Ibi*, p. 52, n. 168, fig. 164); e, meno simile alle altre, la placchetta con *Un cavaliere attaccato da tre leoni* (*Ibi*, pp. 23-24, n. 67, fig. 68).

Gli ideatori delle scene figurative del mausoleo sono a conoscenza dei modelli iconografici in uso in varie fabbriche distribuite perlopiù in Lombardia. L'artista per la *Scena di battaglia* del mausoleo prende spunto dal cavaliere che travolge il nemico a terra – visto, tra i possibili esempi, sia alla Loggia sia alla Certosa – ma lo modifica nei gesti, nelle pose e aggiunge altri personaggi<sup>150</sup>.

La donna, che inorridita dalla violenza tenta di scappare verso destra trascinando con sé un piccolo e paffuto bimbo ignudo, non trova una precisa dipendenza da scene simili. La critica<sup>151</sup> ha visto una somiglianza con la donna e bambino che fuggono dal carnefice presente nella stampa di Marcantonio Raimondi, *Strage degli innocenti* (1510-1512 ca.)<sup>152</sup>. L'impostazione tra le due opere non è così stringente anche solo per la posa del figlio che nel tondo Martinengo è a terra e cerca di proteggersi con un braccio. La segnalazione è comunque accettabile specie per la posa della gamba della donna, in parte scoperta, e per l'espressione del volto. Nella presente indagine si è puntato a vagliare varie fonti come la *Colonna Aureliana* a cui Paul Zanker dedica uno specifico capitolo alle donne e ai bambini barbari che vi sono ritratti<sup>153</sup>. Si ritiene che proprio alcune barbare siano state di ispirazione per le figure femminili dei tondi Martinengo. La coppia donna-bambino propone pose analoghe dei rispettivi personaggi nella scena CII (Fig. 132) della colonna Aureliana: si veda la donna che si pone con il volto piegato e rivolto in senso opposto

---

<sup>150</sup> Si è tentato di individuare altre scene simili con il doppio ingresso di cavalieri, precedenti al nostro tondo. Pare che il modello non fosse molto diffuso perlomeno nei tondi in marmo e sulle placchette in bronzo. Vi sono scene simili e altre più affollate, ma che non ripetono fedelmente l'episodio. Si vedano come possibili riscontri: *Battaglia di cavalieri* (POPE-HENNESSY 1965, p. 103-104, n. 374, fig. 319); *Battaglia di cavalieri* (*Ibi*, p. 106, n. 386, fig. 334); *Combattimento alla porta di una città* (*Ibi*, p. 65, n. 218, fig. 115). Uno scontro di cavalieri ma in una scena più corale è presente nella *Battaglia di cavalieri* al Museo Civico di Torino, cfr. NICODEMI 1925, p. 86, n. 16.

<sup>151</sup> Il suggerimento veniva da Giovanni Agosti e poi ripreso da ZANI 2010a, p. 138.

<sup>152</sup> ZANI 2013b. Non si concorda con l'autore, inoltre, quando scrive che l'ignudo in primo piano con lo scudo presente nel tondo Martinengo possa essere lo stesso visto nel tondo della Loggia e in un plinto delle colonne scolpite nell'*Adorazione Caprioli* (ora paliotto in San Francesco); l'autore è convinto che il soggetto nudo sia sempre il medesimo, di cui il più illustre sta "nelle statue dei *Dioscuri* del Quirinale", e che nelle varie pose incontrate a Brescia si siano applicati i "medesimi meccanismi di rotazione incontrati nelle deduzioni dalla *Strage degli innocenti*". Tale proposta sembra alquanto labile perché prevede che diverse pose degli arti e punti di vista incontrati in vari esemplari siano da definire come il medesimo soggetto proposto solo in modo ruotato; procedendo in questo modo troppe figure sarebbero riconducibili alla medesima matrice iconografica.

<sup>153</sup> Il capitolo III dal titolo *Le donne e i bambini barbari sui rilievi della Colonna Aureliana*, ZANKER 2002, pp. 63-78.

rispetto al verso di marcia e come la veste scollata cade dalla spalla mostrando parte di un seno<sup>154</sup>.

La donna con lo sguardo crucciato che scappa con il figlio sulla destra del tondo Martinengo è forse da ricercarsi, tra gli altri modelli<sup>155</sup>, nella figura femminile che protegge la prole ritratta

nella fronte principale, sull'angolo destro, del sarcofago (post metà II sec. d.C.) dei Musei Vaticani nell'episodio dell'*Uccisione dei Niobidi da parte di Apollo e Artemide* (Fig. 133)<sup>156</sup>.

Pietro Cesare Marani pur non occupandosi del *Mausoleo Martinengo* suggeriva, basandosi su un articolo di Schofield dell'anno prima<sup>157</sup>, un interessante nesso iconografico tra una placchetta di Francesco di Giorgio Martini e alcune sculture attribuite all'Amadeo, o a un suo seguace, distribuite in vari punti della Certosa di Pavia; il soggetto è il medesimo che si sta trattando<sup>158</sup>. La medaglia di Francesco di Giorgio ritraente *Bellerofonte e chimera* è ripresa nel sedile della Madonna nel riquadro dell'*Adorazione dei Magi* (basamento della facciata) e nel portale nord-est del chiostro grande<sup>159</sup> della stessa Certosa. Il personaggio nudo a cavallo si caratterizza per avere impugnato una lancia e per il modo con cui si aggrappa col braccio al collo dell'animale per reggersi. Il dettaglio del braccio, stretto al collo del cavallo, ritorna anche nel tondo in terracotta (collezione bresciana); simile è pure

---

<sup>154</sup> Si veda l'immagine in ZANKER 2002, p. 65, fig. 48. Anche la donna che trascina il bambino nella scena XX (*Ibi*, p. 64, fig. 46) tiene la gamba sollevata mostrando il ginocchio come la donna nel tondo Martinengo. Inoltre si ripropone la scollatura della veste e il volto rivolto verso i soldati e quindi in senso opposto rispetto alla direzione di marcia; per l'espressione del volto, la scollatura e la presenza del bambino, si veda anche la donna della scena CIV (*Ibi*, p. 67, fig. 51).

<sup>155</sup> A tal proposito si suggerisce di valutare se la stampa di Marcantonio Raimondi, chiamata in causa in precedenza per il confronto con la donna che fugge sulla destra, sia da intendersi come uno dei possibili modelli intermedi anziché la fonte iconografica principale.

<sup>156</sup> Si veda per il cfr. ZANKER, EWALD 2004, p. 44, fig. 29; BIANCHI BANDINELLI 2003, pp. 276, 278, figg. 312, 314. PANAZZA 2007, pp. 339-340, segnala che del soggetto "si conoscono ulteriori sviluppi nella creazione di stereotipi figurativi su altri monumenti romani", cita le donne e i bambini barbari visibili sulla *Colonna Aureliana* i quali potrebbero aver ispirato pittori e scultori del XVI secolo. Si precisa che il contributo di Pierfabio Panazza, seppur non pienamente condivisibile in alcuni passaggi, risulta un valido apporto specie per la conoscenza che lo studioso dimostrata in materia di modelli classici. La conclusione del Panazza è che i vari episodi con scena di battaglia oggi documentabili a Brescia siano desunti dall'antico e ritiene questo *modus operandi*, nonché la disinvoltura dimostrata dagli artisti nel trattare e comporre tra loro schemi iconografici di diversa origine, una pratica piuttosto diffusa specie tra le maestranze che operano nell'*urbe*.

<sup>157</sup> Si è visto come già SCHOFIELD 1992, p. 38, abbia proposto la medesima associazione precisando anche la questione del trono della Madonna.

<sup>158</sup> MARANI 1993, pp. 361-362 e note 28-30; il *Bellerofonte* di Francesco di Giorgio compare sul verso della medaglia per Federico da Montefeltro, *post* 1477.

<sup>159</sup> SCHOFIELD 1992, p. 38.

la posa della gamba che tende a non scendere in verticale ma a porsi più in orizzontale. Nella versione bresciana in terracotta (Fig. 120) alla chimera è stato sostituito il corpo atterrato del milite; Panazza ipotizza che la ricomposizione della scena bresciana sia derivata da altri modelli in uso dai lapicidi bresciani e mutuati da fonti archeologiche<sup>160</sup>. Seppur l'ipotesi di una dipendenza diretta dalle fonti antiche, di cui la Brescia rinascimentale non era priva, sia da tenere in considerazione, si ritiene più pertinente, se non più probabile, che il modello della cavalcata sia circolato con maggiore facilità grazie alla placchetta in bronzo di *Bellerofonte e Chimera* (Fig. 114)<sup>161</sup> di Francesco di Giorgio Martini, seppur questo modello sia poco noto e mai messo in relazione ai tondi bresciani. Ancora alla Certosa di Pavia si conserva, un po' defilato in un vano noto come 'lavabo dei monaci' nel transetto di destra della chiesa, un altro medaglione litico ritraente il nostro fortunato soggetto<sup>162</sup>. Il tondo, in pietra scura e reso a basso rilievo, è inserito in una delle tre fronti di un bel pozzo; la scena ritrae *Bellerofonte e Chimera* assai simile agli esemplari visti sopra (Fig. 119). Viste le molte riproduzioni del soggetto di Bellerofonte alla Certosa e considerata la presenza a Brescia di molti lapicidi di cultura lombardo-milanese, si crede piuttosto verosimile che l'iconografia sia giunta in città tramite questo scambio di maestranze.

---

<sup>160</sup> PANAZZA 2007, pp. 337-338, nota 85, l'autore scrive del "capitello del pilastro della Loggia", ma si presume che si riferisca al nostro tondo del vestibolo, anche se questo è inserito all'interno del fregio e non è un capitello. Inoltre fornisce vari spunti iconografici per il tema della cavalcata. È proposto il modello ellenistico con Alessandro Magno a cavallo trasmesso anche nel mondo romano (HÖLSCHER 1993, pp. 35-42) con alcuni esempi: le scene scolpite sul sarcofago in marmo di Abdalonimo al Museo Archeologico di Istanbul; i bronzetti del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ma provenienti da Ercolano, con *Alessandro a cavallo* e uno dei *Cavalieri del Granico* (Alessandro Magno 1995, pp. 137-138, 145-146); la metopa con *Scena di battaglia* tratta dal monumento funerario del Museo Archeologico Nazionale di Taranto (Alessandro Magno 1995, pp. 313-315). Altri esempi si trovano nell'arte romana: si veda il nemico a terra calpestato dal cavallo al galoppo di Traiano e dalla sua cavalleria nel grande fregio reimpiegato nell'Arco di Costantino (MANSUELLI 1981, pp. 28-29).

<sup>161</sup> Per il confronto si è preso in considerazione l'esemplare del Bode Museum di Berlino avente in esergo la scritta CHIMERA (Fig. 114). Pur non essendo oggetto del presente studio si segnala che tra la placchetta e gli esemplari della Certosa vi è una dipendenza innegabile.

<sup>162</sup> MARANI 1993, pp. 361.

Per tornare alla questione bresciana sembrerebbe quindi che il tondo in terracotta sia iconograficamente dipendente dai tondi della Certosa, quindi da Francesco di Giorgio, mentre quelli della Loggia<sup>163</sup> e della tomba Martinengo offrono varie varianti<sup>164</sup>.

La scena di battaglia inserita nel *Mausoleo Martinengo* è forse da interpretare come emblema della virtù militare che si rifà all'ideale dell'imperatore che annienta il nemico, *topos* forse adottato anche dalla famiglia Martinengo nel quale si rispecchiava visti gli uomini d'arme del casato.

Non è possibile sapere se i Martinengo abbiano suggerito le tematiche da rappresentare nella propria tomba. Tuttavia, valutate le gesta di molti rami della famiglia, pare che i soggetti e gli ideali del mondo romano siano piuttosto congeniali.

È quindi obbligo tenere in considerazione i possibili riferimenti culturali e figurativi romani come, ad esempio, la *Colonna Traiana*: dall'episodio della cavalleria che attacca all'improvviso i Daci<sup>165</sup> è possibile cogliere due dettagli forse utili alla ricostruzione della genesi del tondo Martinengo. I cavalieri con il braccio alzato nell'episodio della colonna Traiana non reggono una spada, ma mostrano il pugno chiuso come il cavaliere sulla sinistra della *Scena di battaglia* Martinengo, il che porta a ipotizzare che l'assenza di una qualsiasi arma nella versione bresciana sia una scelta forse ispirata dal modello latino. Tuttavia non è chiaro se tra le due opere vi siano state una o più versioni intermedie. Rimanendo nella medesima scena dalla colonna Traiana è degno di nota pure il militare visto quasi frontalmente con le gambe divaricate e rivolto verso sinistra: la posa degli arti torna in modo speculare nell'ignudo in primo piano del tondo Martinengo; vi sono

---

<sup>163</sup> Nel tondo della Loggia non si riscontra quel dettaglio del braccio che stringe il collo del cavallo e neanche la gamba semi-tesa all'indietro, che invece sono presenti nel tondo in terracotta. L'esemplare della Loggia inverte i gesti delle braccia rispetto ai tondi della Certosa; pure il senso di marcia del cavallo è invertito. Il braccio teso potrebbe essere quello sinistro, nascosto dietro al collo del cavallo, ma non vi sono dettagli che possano sostenere tale ipotetica posa perché il braccio non è visibile.

Un cavaliere nudo visto di schiena posto su un cavallo mentre caccia un leone è riprodotto in un frammento, poco noto, di coperchio di un sarcofago del Museo Nazionale Romano a Roma; *Frammento di coperchio con caccia al leone (inv. N. 115904)*: Paola BALDASSARRI, scheda n. 13, in GIULIANO 1995, pp. 20-22.

<sup>164</sup> Forse la versione di Francesco di Giorgio può essere intravista nel tondo Martinengo, ma nel cavaliere sulla destra: questi tiene il braccio sinistro abbassato in un punto dove potrebbe stringere il collo del cavallo, tuttavia il dettaglio è incerto (perché la mano è coperta dallo scudo del soldato in piedi) per cui non è chiaro se il cavaliere stia stingendo il collo dell'animale.

<sup>165</sup> Si veda la riproduzione in SETTIS 1988, p. 320, fig. 62.

diversità nell'equipaggiamento tra i due, ma si ritiene assai stringente il modo di atteggiarsi e il disegno delle due sagome corporee.

Il tondo con la *Scena di battaglia* del *Mausoleo Martinengo* è quindi un crogiolo di riferimenti iconografici, ma ciò che più si ritiene significativo è la propensione da parte dell'artista nell'inserire un proprio punto di vista innovativo, come se l'omaggio all'antico fosse necessario, ma un limite da superare.

### 3.3.3 Tondo vuoto

Il tondo della specchiatura centrale è privo di decorazione almeno dall'Ottocento, anche se non è possibile confermare o smentire se in origine vi fosse collocata una scena figurativa come l'impostazione generale del monumento suggerirebbe (Fig. 54). La presenza in questo punto di un'iscrizione a cui, probabilmente, si riferiva il Carboni a fine Settecento<sup>166</sup>, vista anche in un disegno coevo, potrebbe far ipotizzare che il medaglione centrale sia stato soggetto a cambiamenti durante i secoli. In ogni caso, pur ammettendo un tondo privo di elementi figurativi, non è accettabile che il materiale sia in legno. Si ritiene quindi che l'originale dovesse essere perlomeno in marmo, se non figurativo, anche solo vuoto, così da richiamare il tondo in marmo nero<sup>167</sup> posto nella fronte del basamento di marmo di Botticino.

### 3.3.4 Conclusione

In assenza di elementi figurativi nel tondo centrale la lettura iconografica dei medaglioni in marmo è da condursi solo su due esemplari, i quali sembrano tra loro non seguire un'unica vicenda espositiva in più episodi, ma più probabilmente la rappresentazione di due istanze diverse, tuttavia tra loro complementari. Senza dubbio si tratta di rappresentazioni laiche, se non addirittura pagane, il che permette di ipotizzare quanto nella Brescia rinascimentale durante la dominazione della Repubblica di Venezia fosse ritenuto lecito inserire nell'apparato decorativo di una tomba all'interno di una chiesa pubblica dei soggetti 'pagani'. Dall'altro lato si può forse cogliere indirettamente il gusto

---

<sup>166</sup> La ricostruzione è proposta nei capitoli primo e secondo.

<sup>167</sup> Il dettaglio del tondo di marmo nero lucido sembra essere del medesimo gusto visto nella Chiesa di San Pietro in Oliveto a Brescia. Si vedano le paraste della navata con un insolito inserto di un tondo di marmo nero a metà dell'alzato. Qualcosa di simile si trova pure nel portale di Duomo di Salò (Fig. 174).

cittadino per tutto ciò che è riconducibile all'antico. Si crede che un probabile ordine di lettura iconografia sia quello delle scansioni orizzontali. Alla porzione superiore (fronti del sarcofago) sono riservati gli episodi cristologici mentre sono relegati al livello inferiore con le scene classiche degli imperatori. I tondi in marmo corrispondono al secondo livello, ancora classico-pagano, e le rispettive divinità poste sui carri all'apice dei medaglioni ne sarebbero la conferma. L'episodio dell'agnello immolato (*Scena di sacrificio*) può essere letto come il sacrificio in termini civili. La presenza di uomini di differenti generazioni è forse da interpretare come la rappresentazione del diverso contributo richiesto all'uomo, in ogni età della vita, per il bene comune. La *Scena di battaglia*, con il patronato di Marte, è l'esaltazione della virilità, della forza fisica a servizio della Giustizia e la dimostrazione di coraggio nell'impugnare le armi per la difesa dei valori comuni, impresa che spesso i Martinego furono chiamati a compiere. Poste nella seconda linea narrativa le scene dei tondi in marmo sembrano un'anticipazione in chiave civile delle virtù cristiane, che trionferanno nel fregio del sarcofago posto, giustamente secondo questa logica, al livello successivo.

### ***3.4 Il fregio con i Trionfi delle Virtù***

Anche il fregio inferiore del sarcofago presenta la medesima situazione di incompletezza vista nei precedenti elementi analizzati. Se dal lato dell'individuazione del soggetto generale pare non vi siano dubbi, così non accade per le fonti iconografiche ispiratrici degli episodi nonché per i singoli personaggi e le sotto-scene che compongono i cortei. Tre sono i trionfi certi e che si presume, con buone probabilità, completi. Una porzione in bronzo più ridotta fa sorgere dubbi per la comprensione di ciò che vi è rappresentato nonché se sia da intendersi come episodio a sé stante, quindi incompleto, oppure da collegare a uno dei tre cortei. Per tentare di intendere la vicenda si prendono in considerazione anche questioni di ordine tecnico e storico oltre che iconografico. Per le lacune del fregio si è già detto nel capitolo primo con la disamina delle fonti, specie quelle

per immagini: si sono viste, nelle riproduzioni grafiche, alcune mancanze già in essere nella seconda metà del Seicento (seppur camuffate con generici riempimenti)<sup>168</sup>.

Come premessa a tutto il fregio è da segnalare quanto l'ideazione iconografica sia assai innovativa, il che non consente d'individuare una fonte precisa e univoca da chiamare a modello. Sembra che pure nei trionfi avvenga ciò che si registra per le altre componenti scultoree<sup>169</sup>, anche se la vena creativa è indubbiamente più presente nel fregio.

Si crede che il *Trionfo di Cristo* della nota incisione di Tiziano abbia avuto sull'ideatore del fregio Martinengo un innegabile fascino. Della medesima idea era pure Giovanni Agosti<sup>170</sup>, mentre Vito Zani escludeva il nesso tra le due composizioni segnalando la propria visione contraria<sup>171</sup>. Si ricorda che anche il *Trionfo di Cristo* di Tiziano si data tra gli anni 1508 e 1517, quindi coevo del *Mausoleo Martinengo* (1503-1518). Non vi sono precisi riscontri intesi come citazioni di singoli personaggi, ma ciò che lega il trionfo di Tiziano a quello dei Martinengo è l'idea di un'unica processione dove vari personaggi procedono nella stessa direzione mentre trascinano, o spingono, il carro con l'allegoria<sup>172</sup>. Nel *Mausoleo Martinengo*, rispetto alla concezione di collocare le virtù in modo statico, è palese la volontà di sfruttare la lunghezza del fregio trasformandolo in un'unica decorazione per la celebrazione delle virtù del defunto e per estensione del casato di appartenenza.

In una visione d'insieme il fregio sembra essere una decorazione unitaria e forse ciò era l'intento del progettista. Il fregio, se visto dal basso, è difficile da comprendere nei dettagli sia per la distanza, sia per la non facile identificazione degli episodi narrati. Anche la suddivisione tra un trionfo e l'altro, perlomeno da quanto si è conservato, non era marcata. Si consideri che oggi tale distinzione è chiara perché vi sono delle grandi lacune tra un corteo e l'altro. Immaginando di dover riempire con altri trionfi le porzioni oggi lacunose, l'effetto di un unico episodio, senza cesura, doveva essere acuito. È probabile

---

<sup>168</sup> Per la ricostruzione e il confronto tra le varie riproduzioni grafiche fino alle fotografie di fine Ottocento, si veda il capitolo primo.

<sup>169</sup> Nei medaglioni dei plinti e nei tondi in marmo. In particolare in quello con la *Scena di battaglia* vi sono riferimenti a modelli iconografici che poi sono elaborati e modificati dallo scultore.

<sup>170</sup> AGOSTI 1993, p. 52, nota 33; l'autore chiama in causa il *Mausoleo Martinengo* non solo per la similitudine con l'incisione tizianesca, ma perché il confronto può essere una prova per la datazione del *Trionfo della Fede* di Tiziano al 1508 anziché al 1517.

<sup>171</sup> ZANI 2010a, p. 138.

<sup>172</sup> Tuttavia i due trionfi vivono di vita propria, il nesso semmai sta nel medesimo schema che si fonda su di un'unica processione. Si è quindi dell'idea che nel dettaglio della costruzione dei singoli personaggi il bronzista Martinengo non abbia subito l'influenza di Tiziano.

che la scelta di raffigurare un'unica processione di trionfi, senza netta cesura tra un episodio e l'altro, sia stata mossa dall'idea di riprodurre l'effetto del fregio di un sarcofago romano. Il dato sarebbe in linea con le altre preferenze iconografiche e architettoniche già analizzate.

La questione delle singole scene è trattata nei paragrafi che seguono; ciò che si può cogliere ancora dalla vista d'insieme è utile per capire quanti e quali episodi sono assenti.

Partendo dal presupposto che sono identificate tre virtù, *Fede*, *Fortezza*, *Giustizia*, si deve credere che manchino all'appello le altre quattro virtù. È infatti strano che delle sette virtù siano qui citate solo tre e tra loro diremmo spaiate: sarebbe più comprensibile se fossero le tre teologali, omettendo le quattro cardinali. Invece vi è la sola Fede a rappresentare il trio delle teologali in compagnia delle due cugine cardinali. Tale insolito accostamento, oltre a non avere una spiegazione, costringe a ipotizzare che le quattro virtù mancanti all'appello avrebbero trovato spazio nelle porzioni oggi vuote. Resta sempre il dubbio se in origine siano state collocate oppure mai fuse. Per tentare di proporre qualche ipotesi si valuta il manufatto dal punto di vista puramente materico delle proporzioni.

I tre trionfi oggi conservati sono fusi in quattro blocchi: il fregio con la *Giustizia* è formato da due pezzi se si accetta, cosa dubbiosa, che la porzione più piccola faccia parte di questo trionfo. La ricostruzione non è certa sia per una questione iconografica sia per l'aggancio tra le parti confinanti. Sembra che le fusioni siano state condotte per blocchi omogeni. I due trionfi della medesima lunghezza sono la *Fede* e la *Fortezza*; il terzo trionfo, quello composto da due pezzi, se misurato nel suo complesso, risulta più lungo di circa il 25% rispetto alla *Fede* e alla *Fortezza*. L'osservazione permette di ipotizzare che la lunghezza media di ogni modulo di fusione, ossia di un singolo episodio, doveva essere quella dei primi due trionfi. Ragionando in questa direzione ci si aspetta che le parti della decorazione ora vuote possano avere la capacità di ospitare altri quattro moduli compositivi con altrettanti trionfi. Dal calcolo sembra invece che nelle porzioni oggi

vuote del fregio vi sia solo lo spazio per ospitare con certezza altri due moduli e mezzo<sup>173</sup>. Lo stato di fatto obbliga a pensare che se l'artista avesse voluto inserire le altre quattro virtù assenti, non avrebbe trovato spazio. Oppure si deve credere che la costruzione iconografica delle altre virtù doveva essere più ristretta in termini di dimensione o, ancora, come ultima ipotesi, si deve ipotizzare l'esclusione di qualche figura allegorica.

La mancanza di due trionfi attigui non permette di comprendere come nell'idea originaria potessero essere distinti l'uno dall'altro. È probabile che il primo personaggio 'apri-corteo' sia un modo, più o meno palese, per fornire un minimo di separazione tra un trionfo e l'altro, anche se è sempre da tener presente che, se si accetta un'idea di decorazione unica, tale netta demarcazione forse non voleva essere evidenziata. Dal punto di vista compositivo si nota che le tre figure allegoriche, tutte sedute su un carro di diversa foggia, si collocano rispetto all'inizio del proprio corteo verso la seconda metà. Tale distribuzione funziona anche per il corteo della Giustizia, ma solo se si toglie la prima porzione, ossia il blocco in bronzo definito dubbioso; se, invece, si considerano le due porzioni unite a formare il medesimo episodio si nota che il carro si pone nell'ultimo quarto della processione. Forse anche questa difformità nel modo di disporre la figura allegorica è un indizio che contribuisce ad avanzare dubbi sulla completezza del terzo trionfo.

Dal punto di vista materico della fusione non vi sono ragioni per pensare a mani ed epoche diverse: il fregio, seppur lacunoso, è da ritenere una produzione unitaria.

Le singole iconografie sono affrontate nei paragrafi che seguono. Si segnala che non vi è la presenza di aureole neanche per gli evangelisti e i santi Pietro e Paolo. In generale si coglie un'impostazione che si potrebbe definire tendenzialmente laica, seppur vi siano dei soggetti di carattere religioso. I rilievi hanno in comune tra loro il modo di costruire le scene su tre livelli di profondità: vi sono figure in primo piano, piuttosto aggettanti, anche a tutt'ondo, che poggiano i piedi su una piccola sporgenza che funge da base inferiore

---

<sup>173</sup> Si precisa che un trionfo poteva essere collocato nello spazio ora vuoto posto tra quelli della Forza e della Giustizia; un altro modulo avrebbe trovato comodamente collocazione nella porzione di lato, sulla destra, oggi priva di decorazione. Restano poi due piccoli spazi grossomodo lunghi quanto un terzo del modulo medio: il primo si trova nel fianco sinistro, tra il muro e il *Trionfo della Fede*, il che porta a pensare che difficilmente si sarebbe potuto mettere una scena completa; il secondo è posto nella prima porzione di sinistra, ossia tra l'angolo e l'inizio del *Trionfo della Forza*.

del fregio<sup>174</sup>; figure poste un poco più in profondità, rese a bassorilievo, spesso meno curate e quasi solo abbozzate; infine il terzo livello composto da un sommario paesaggio caratterizzato da colline, qualche sagoma umana e zoomorfa, rocce, costruzioni civili come fortificazioni, quasi con un gusto miniaturistico, reso con veloci colpi di spatola in alcuni passaggi assai approssimativi.

### 3.4.1 Il trionfo della Fede

Il corteo con il *Trionfo della Fede* (Fig. 13) è il pezzo di fregio che ha goduto meno fortuna per immagini in quanto, essendo inserito nel fianco sinistro del mausoleo, non è stato ritratto dalle riproduzioni grafiche e fotografiche che hanno raffigurato la tomba frontalmente.

La donna (Fig. 43) che apre il corteo con la mano sinistra sollevata è vistosamente più alta rispetto ai seguaci, forse perché tiene il busto retto in modo austero; seguono tre uomini avvolti in lunghe vesti che scendono fino ai piedi. Il primo, visto di schiena, sta proprio dietro alla donna, gli altri due paiono discutere tra loro mentre camminano.

Il trio che segue è formato da figure costruite con un andamento a rilievo a scalare: il primo personaggio è reso a basso rilievo mentre il terzo è assai più aggettante. Gli animali che stanno attorno suggeriscono che si tratti dei tre evangelisti Giovanni, Marco e Luca (Fig. 44). Bizzarra è la soluzione di fare uso del tetramorfo con cui sono individuati gli evangelisti, come animali da traino del carro della virtù. A parte l'aquila, trasformata quasi in una gallina che cammina a terra in una posa inverosimile per il re dei rapaci, il leone, in primo piano e reso quasi a tutto tondo, il bue, posto in secondo piano appena accennato, sembrano collocarsi nel punto ideale per essere aggiogati per il traino del carro. Tuttavia anche i tre evangelisti, per lo sforzo nel marciare e per la collocazione, sembra siano la forza motrice del cocchio della Fede. La conferma giunge dall'altro giovane personaggio che si posiziona ai piedi del carro per spingerlo facendo leva con la mano sulla ruota raggiata. Come se non bastasse, il giovane prende per mano, e trascina, un bambino che da un lato diventa un personaggio del corteo e dall'altro è l'indizio per identificare il

---

<sup>174</sup> Si noti come le sagome in primo piano sono, in genere, meglio costruite e definite anche nei singoli dettagli, mentre, passando ai piani più arretrati, spesso le figure divengono più corsive e, in alcuni esemplari, solo abbozzate.

presunto 'padre' come l'evangelista Matteo (Fig. 45). La scena è nel complesso credibile sia per le espressioni vere, per nulla stereotipate, dei quattro evangelisti sia per lo sforzo nel trainare il carro, con la valenza che la Fede si fonda sulla sacra scrittura dettata da Dio agli evangelisti. Nel trionfo non vi sono figure negative come, ad esempio, l'eresia sconfitta.

La processione ad una prima lettura sembra una carrellata di personaggi all'antica con filosofi e dotti anziani, eccezion fatta per la donna e il bambino. Sono assenti aureole e altri riferimenti iconografici religiosi, a parte il calice tenuto tra le mani dalla Fede. Interpretati i quattro come gli evangelisti resta da individuare i santi Pietro e Paolo distribuiti, anonimamente, nel corteo. I due personaggi piuttosto emblematici, posti appena dietro al carro, potrebbero essere proprio il primo papa e l'apostolo delle genti (Fig. 45); uno dei due è posizionato, unico in tutto il corteo, frontalmente così da poter rivolgere lo sguardo verso lo spettatore, mentre con il braccio alzato indica la Fede. Tuttavia anche la prima coppia di personaggi, appena davanti all'aquila, può essere interpretata come i santi Pietro e Paolo; il primo con la barba più lunga tiene le mani in modo che possa impugnare una spada, attributo del santo, arma che però non è rappresentata, come mancano le chiavi a san Pietro. L'assenza degli attributi iconografici, come le già ricordate aureole, non aiuta nell'identificazione di questi e degli altri personaggi: la scelta dello scultore è in linea con una rappresentazione laica, quasi un'ambiguità voluta, che porta a vedere nei medesimi personaggi sia santi profeti della tradizione ebraico-cristiana, sia filosofi del mondo classico-pagano. In questo 'limbo iconografico' il personaggio che punta l'indice verso la Fede potrebbe essere san Giovanni Battista, anch'egli però privo di elementi iconografici attestanti la certa identità e forse un poco anziano; mentre, l'ultima figura che chiude il corteo, vista quasi di schiena con un abito che pare una toga da giureconsulto, potrebbe rappresentare un dotto del mondo pagano. Sempre in via ipotetica, il gruppo dei quattro personaggi, che chiudono la processione a sinistra, sono forse i profeti e patriarchi dell'Antico Testamento oppure i quattro dottori della Chiesa seppur si sottolinea che non offrono alcuna indicazione utile al loro riconoscimento.

La Fede è seduta su un seggio indefinito e regge il calice tra le mani; la donna, vista quasi di profilo, è abbigliata con una veste rinascimentale ed esibisce una certa disinvolta nella posa dei piedi, l'uno sopra l'altro. Il carro, a due ruote, pare una pisside e non si comprende dove sia agganciato al gruppo che lo traina. Lo sfondo è composto da colline rocciose con tre castelli.

Le due figure poste alle estremità, quindi la donna che apre il corteo e l'ultimo uomo con la lunga toga, rappresentano la chiara demarcazione dei limiti di questo trionfo. L'uomo è assai aggettante e il blocco di rocce poste nello sfondo forma una naturale parete verticale con evidente scopo di chiusura del corteo.

### 3.4.2 Il trionfo della Forza

Il *Trionfo della Forza* (o della Fortezza) è inserito nella porzione frontale sinistra del fregio tra due lacune, grossomodo nello spazio tra la prima e la seconda colonna che sorreggono la cassa (Fig. 14). Le lacune sono oggi colmate da pannelli di legno; da quanto è stato possibile documentare gli inserti in legno dovrebbero essere stati collocati verso l'ultimo quarto dell'Ottocento<sup>175</sup>.

Il corteo, che marcia in direzione da sinistra verso destra, è composto da quattordici figure umane, tre cavalli, due elefanti e il carro dell'allegoria; lo sfondo è riempito da colline e rupi con due edifici, il tutto reso a bassissimo rilievo.

Il corteo è aperto da un cavaliere su un cavallo al galoppo con fare minaccioso, suggerito dal pugno alzato. In primo piano vi è un ignudo con il corpo rivolto verso lo spettatore, con lo scudo in posizione a riposo e il pugno destro alzato all'altezza dello sterno come se dovesse trattenere un'arma, di cui non vi è traccia (Fig. 47). La splendida figura dotata di una buona definizione dei muscoli poggia il peso sulla gamba sinistra, mentre volge il capo verso il senso di marcia. I due personaggi apri-corteo rappresentano quindi la forza fisica sia per il corpo esibito sia per l'atteggiamento. Il cavaliere sembra simile a quello del tondo in marmo nella *Scena di battaglia* (Fig. 8). Seguono due accoliti in abito vagamente rinascimentale e una terza figura in bassorilievo, la quale guarda verso il lato opposto

---

<sup>175</sup> Le fotografie (Figg. 77, 78) pubblicate da Nicolai (1888) sembrano documentare l'assenza degli inserti lignei. Purtroppo dei due scatti non si conosce l'anno di esecuzione, seppur siano da datarsi alla seconda metà dell'Ottocento e prima del 1882. Per i dettagli si veda il primo capitolo.

rispetto al senso di marcia. I primi due sembrano avere un nesso con la testa posta tra loro e l'ignudo che li precede. La figura, con la veste più voluminosa, forse una ragazza o un adolescente, regge un oggetto compatibile con un'offerta, mentre quello in secondo piano sembra tenere una testa mozzata dagli occhi chiusi. Forse si tratta della testa di Golia per cui l'ignudo con lo scudo è da interpretare come *Davide* (Fig. 47)<sup>176</sup>. Nell'ambiguità di scene e figure, oscillanti tra mondo cristiano e pagano, l'episodio di Davide, oltre a essere in auge nel Rinascimento, ben si collocherebbe nel presente trionfo quale esempio della forza fisica e spirituale.

Il personaggio esibisce una posa classica con muscolatura da nudo eroico, che si valuta più raffinata rispetto all'*Ercole* (Fig. 48), più nerboruto, che lo segue a distanza. Per la posa degli arti, le proporzioni fisiche e la costruzione anatomica, il presunto *Davide* del fregio Martinengo sembra avere un modello nell'*Ercole* ritratto nel corteo funebre scolpito in un sarcofago romano attorno al 240 d.C. (Fig. 135): entrambi gli ignudi hanno la barba e il volto leggermente rivolto di lato. Nell'esemplare romano, *Ercole* ha le sembianze del defunto ed è ritratto nel momento in cui si unisce al corteo di Dioniso. Per i romani rappresentava la celebrazione di un uomo adulto e coraggioso<sup>177</sup>. Quindi il probabile accostamento, che forse portò il bronzista a scegliere il modello romano, fu dettato non solo dal bisogno di una figura erculea, ma anche dalle necessità di mutuare i singoli elementi da scene romane che avessero un nesso con il genere del trionfo-corteo. Pure la scelta dei due elefanti, aggiogati al traino del rustico carro con l'allegoria della Fortezza, meglio si confà all'ideale di forza che i pachidermi, più degli altri animali, rappresentano nell'immaginario collettivo. Il personaggio nudo, in piedi davanti agli arti posteriori dei pachidermi, ripropone per le posa del busto frontale e delle gambe, leggermente divaricate, il modello del primo nudo che apre il corteo. La posa degli arti inferiori suggerisce una maggiore tensione, indice di dinamismo, mentre il primo uomo nudo sembra più statico. Tornando al massiccio corpo reso ad altorilievo, quasi al centro del corteo, si nota sulla spalla sinistra la leontè, la testa di un leone e parte della pelle: il dato

---

<sup>176</sup> Il volto ritratto nel fregio, tuttavia, non sembra di un adolescente perché porta la barba.

<sup>177</sup> Spiegano ZANKER, EWALD 2004, p. 162, che tale iconografia non era molto diffusa; mentre gli adolescenti preferivano farsi rappresentare con Dioniso anche ebbri. Nel caso chiamato a modello il defunto è quindi ritratto come Ercole ubriaco che partecipa al corteo dionisiaco. Il sarcofago con *Dioniso trionfante* è conservato a Woburn Abbey, Bedfordshire, UK (Fig. 135).

viene in soccorso per l'identificazione del personaggio con Ercole. La figura mitologica ha tutte le caratteristiche per essere ospitata nel *Trionfo della Fortezza*, anche in ragione che il ciclo non presenta un taglio prettamente cristiano. Al seguito di *Ercole* vi è un altro ignudo (visto di profilo per il volto e a tre quarti per la schiena; Fig. 48) che marcia verso destra. La figura femminile della Fortezza è seduta sul carro a due ruote agganciato ai due elefanti. La donna è con le gambe di profilo, tiene il corpo e il volto frontali così da potersi girare per sostenere la colonna, suo attributo iconografico, e puntare il pugno chiuso sul proprio ginocchio. Vestita con una tunica a vita alta, i dettagli sono, però, poco curati e resi a basso rilievo, un poco grossolane sono pure le profonde linee di costruzione della veste. Alla stessa altezza del carro si colloca un altro ignudo che ben rappresenta la forza fisica, poiché porta sulla spalla una mezza colonna; tiene pure un manto svolazzante che si infila dietro alla schiena. Lo sforzo è visibile sia dall'espressione del volto sia dai muscoli contratti, ben definiti, del corpo. La posa degli arti inferiori ripropone la medesima posizione dell'Ercole che lo precede. Un secondo personaggio, più anziano e minuto nella muscolatura, forse una figura biblica<sup>178</sup>, lo segue tenendo un braccio alzato e girandosi verso l'ultima parte del corteo quasi per incitare a proseguire nella marcia. Qui si trova un gruppo formato da un ignudo a cavallo, un ignudo a terra e la testa di un secondo cavallo. È una delle porzioni più eleganti di tutto il fregio, in cui si dà sfoggio di grande abilità compositiva nella posa del cavallo che mostra l'arto anteriore destro alzato e scorciato. Il cavaliere nudo, privo di armi, sembra essere tenuto per una mano dall'ignudo appiedato, quasi un gesto di supplica; se così fosse il brano potrebbe essere interpretato come la richiesta di protezione dei deboli nei confronti dei forti. Chiude il corteo la coppia con le ceste sulla nuca che paiono prese da un'entrata trionfale romana; l'uomo e la donna, questa nuda, rappresentano forse doni, beni e abbondanza.

---

<sup>178</sup> La figura è priva di attributi iconografici, si differenzia dagli altri del corteo per l'assenza di un corpo prestante, il che fa pensare a un personaggio biblico. In questa sede si suggerisce l'identificazione con Geremia. Il profeta è ricordato per il nesso con la forza di Dio perché, pur sapendo di essere debole, fragile e timido, prende coraggio dalla forza divina: "Ecco faccio di te come una fortezza...". Inoltre Geremia, secondo l'oracolo, non sarà sconfitto perché Dio e la Fortezza sono con lui come un muro di bronzo: "Ed ecco oggi io faccio di te come una fortezza, come un muro di bronzo contro tutto il paese, contro i re di Giuda e i suoi capi, contro i suoi sacerdoti e il popolo del paese. Ti muoveranno guerra ma non ti vinceranno, perché io sono con te per salvarti" (Geremia 1,18-19).

### 3.4.3 Il trionfo della Giustizia

Il *Trionfo della Giustizia* è posizionato nella porzione di fregio corrispondente alle due colonne portanti sulla destra e con la formella dell'*Andata al Calvario*. Sul fregio vi è una questione irrisolta, anche perché mai trattata dalla critica, riguardante la presenza di due fusioni e non di un unico blocco come visto per i precedenti. Se la prima fusione, quella più estesa, rappresenta senza dubbio il corteo con la Giustizia, la seconda parte, posta dinanzi e che termina con lo spigolo destro del mausoleo, non offre la medesima certezza interpretativa. Il dubbio sorge, secondo chi scrive, dalla non corrispondenza delle figure proprio nel punto di contatto tra i due bronzi (Fig. 50). L'ultimo cavaliere e relativo animale sono tagliati bruscamente e i loro corpi non proseguono nell'altro pezzo di fusione. Nella porzione del secondo bronzo, dove si sarebbe dovuto trovare il cavallo, c'è una superficie priva di rilievo. L'area pare essere soggetta a spaccature del bronzo, forse da ricondursi a problemi insorti durante la fusione: si vedono delle crepe, forse tamponate, il che porta a ipotizzare che gli arti del cavallo siano andati persi durante la fusione, ciò giustificherebbe la loro mancanza. Si aggiunga che pure gli arti anteriori dei cavalli della placca di bronzo con il *Trionfo della Giustizia* presentano anomalie tecniche. In particolare si vedano le porzioni in bassorilievo che sono cadute. Dal sopralluogo condotto da chi scrive, svolto direttamente all'altezza del sarcofago, si è notato<sup>179</sup>, proprio in prossimità degli arti dei cavalli, una lacuna di bronzo. La mancanza è forse compatibile con un problema tecnico presentatosi durante la fusione. Tale osservazione può forse spiegare la non corrispondenza tra i due bronzi. Tuttavia una mancanza di continuità è osservabile anche nel paesaggio reso a basso rilievo nelle parti più alte delle due fusioni.

Riassumendo si ritiene che vi siano alcuni indizi che portano a ipotizzare un unico episodio fuso in due pezzi, mentre altri sembrano suggerire che si tratti di due episodi qui uniti senza una precisa corrispondenza iconografica<sup>180</sup> e fisica. Se si accetta che il corteo della Giustizia sia da ritenere concluso nella prima fusione, escludendo quindi il gruppo di cavalieri, personaggi appiedati e donna che lo precede, si deve considerare che la lunghezza di questo trionfo è inferiore rispetto ai primi due.

---

<sup>179</sup> Vi è pure una fotografia (senza data) scattata durante lo smontaggio per il nuovo allestimento del Museo di Santa Giulia in cui è possibile vedere le mancanze e l'assottigliamento del bronzo.

<sup>180</sup> La questione iconografica è affrontata nel sotto paragrafo successivo.

Il *Trionfo della Giustizia*, esclusa la porzione dubbia, vede al proprio interno ben diciotto personaggi e sette cavalli. Aprono il corteo due cavalieri reggi vessillo. Al seguito si trovano tre armati appiedati, resi a bassissimo rilievo, e due cavalli che trainano il carro con l'allegoria. In primo piano rispetto al carro e agli animali vi è un gruppo di uomini e donne diviso tra prigionieri con i polsi legati e carcerieri che li strattonano verso destra. Il corteo è chiuso da un cavallo posto di scorcio (dando la schiena) con un cavaliere nudo dai lunghi capelli. Oltre a questo si vedono altre due teste di cavallo e, appena accennate perché in bassissimo rilievo, le nuچه dei rispettivi cavalieri. La Giustizia è seduta in trono, abbigliata con una lunga veste avente uno svolazzante lembo che prende il via dal collo. La posa è a tre quarti, mentre il volto è di profilo; il braccio sinistro è teso e regge la bilancia, mentre il destro è a riposo e non tiene la spada come, invece, prevede l'allegoria. La posa e lo slancio del braccio sembrano ricordare la figura femminile che regge il cartiglio, nello sfondo a sinistra, dell'incisione *Zuffa degli dèi marini* di Andrea Mantegna. Nello sfondo tornano le colline rocciose con piccoli castelli.

I due cavalieri dinanzi al corteo sembrano essere mutuati dai due cavalieri al galoppo visti nel sarcofago mitologico di *Ippolito e Fedra* (fine II sec. d.C) del Camposanto di Pisa (Fig. 136): il tema del giovane cacciatore, assai in voga nel mondo romano, è spesso incarnato da Ippolito (ma pure Adone ed Ercole), il quale lotta e caccia sul dorso del cavallo. È la rappresentazione della virtù dell'eroe, come l'imperatore, il quale dimostra coraggio e audacia, il tutto suggellato dalla presenza allegorica della *Virtus* in veste di accompagnatrice<sup>181</sup>. Il presente confronto è da ritenersi solo una possibile via per l'ispirazione iconografica, è verosimile che vi siano state altre fonti<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> Si veda per l'interpretazione della scena di *Ippolito cacciatore* nel sarcofago di *Ippolito e Fedra* (fine II sec. d.C.) detto "della contessa Beatrice" al Camposanto di Pisa ZANKER, EWALD 2004, pp. 9-10, 224-225, figg. 2, 203.

<sup>182</sup> Questo modello era diffuso in epoca romana. Si veda, solo a titolo d'esempio, la coppia di cavalieri, sempre in una scena di caccia da un sarcofago del Museo Nazionale Romano di Roma; *Sarcofago frammentario con scena di caccia* (inv. nn. 372546, 2005906): Paola BALDASSARRI, scheda n. 18, in GIULIANO 1995, pp. 27-30.

#### 3.4.4 Trionfo incompleto

Il pezzo di fusione già visto con il *Trionfo della Giustizia*, è qui preso in esame nel tentativo d'individuare dei dati per chiarire la questione dei due pezzi accostati tra loro. La figura femminile che apre il corteo indica il senso di marcia (Fig. 49). Seguendo l'indizio colto negli altri trionfi, ossia che la prima figura si colleghi in qualche modo all'allegoria sul carro, si ritiene che la donna con un seno scoperto che trascina il bimbo nudo possa essere ricondotta alla virtù della Carità anziché a quella della Giustizia. Anche i due uomini nudi che seguono la donna potrebbero rappresentare i bisognosi della Carità. La figura femminile che avanza con il braccio alzato e con un seno scoperto, pare essere una rivisitazione della donna dell'*Amazxonomachia* di un sarcofago dei Musei Vaticani (Fig. 134)<sup>183</sup>: il confronto funziona solo per l'abito e la posa delle gambe, diverse sono invece le braccia e la direzione del volto. Se la lettura fosse confermata si dovrebbe ipotizzare la presenza di un pezzo di un'altra virtù, oggi assente; tuttavia gli indizi sono alquanto labili e inoltre, per quanto è stato possibile dedurre dalle riproduzioni del mausoleo, pare che queste due formelle di bronzo siano sempre state accostate tra loro.

#### 3.4.5 Considerazioni sui trionfi

I cortei con i trionfi sembrano nel complesso non avere precisi riferimenti a precedenti immagini di analogo soggetto. Da quanto emerso dall'analisi iconografica è probabile che solo alcuni dettagli siano stati ispirati da modelli antichi: tuttavia tale proposta non è supportata da un esaustivo numero di confronti per cui è da considerarsi solo un possibile percorso di approfondimento.

Le virtù teologali e cardinali poste nel fregio del mausoleo sono indubbiamente un riferimento alle imprese del defunto e del casato. La scelta di non rendere palese e immediata l'identificazione dei personaggi sembra programmata. L'artista pare orchestrare un programma iconografico che si posiziona a cavallo tra la decorazione all'antica, con la processione di nudi ispirati forse a monumenti, sarcofagi romani con riferimenti mitologici, e la rappresentazione cristiana, con evangelisti, padri della Chiesa e santi 'velati' dall'assenza di chiari attributi iconografici e delle aureole. Anche la presenza delle virtù è

---

<sup>183</sup> La scena è il combattimento fra gli ateniesi e le Amazzoni, si tratta del rilievo frontale del sarcofago in marmo (230-250 d.C.), conservato nel Cortile Ottagono del Museo Pio-Clementino in Vaticano.

da interpretarsi con la doppia valenza civica e religiosa. Nell'episodio del *Trionfo della Fede*, ad esempio, sono presenti riferimenti iconografici al tetramorfo: i quattro simboli sono distribuiti in modo da essere confusi con il resto del corteo e non palesare il nesso con i santi evangelisti, i quali, privati di aureole e 'attrezzi' del mestiere, come libri e penne, sono trasformati in sagome paludate all'antica. Adriano Peroni aveva evidenziato come i quattro scrittori si discostassero dal modello "archeologico" delle restanti scene così da trasformarsi in "coppie di vecchioni ricurvi"<sup>184</sup>. Tuttavia si ritiene che il bronzista dimostri nei trionfi la sua vena creativa tanto che le processioni sono da considerarsi un *unicum* nel panorama della scultura funebre coeva perlomeno per l'ideazione iconografica. Per i fregi non è stato possibile individuare un riscontro preciso con placchette e medaglie rinascimentali come è avvenuto, in parte, con i medaglioni dei plinti. Forse la scelta di impostare un inedito modello è obbligata dallo spazio in cui i cortei si inseriscono. Si crede che l'autore avesse voluto conferire un ulteriore elemento che richiamasse il fronte di un sarcofago romano mediante l'inserimento di un lungo fregio con figure all'antica, seppur di soggetto cristiano, L'assenza di una netta cesura tra i vari cortei delle virtù a favore di un'unica processione sembra deporre in tal senso.

Sempre riferita alle virtù si prende in considerazione la tesi di Vito Zani il quale riteneva che nell'apparato del mausoleo vi fossero, oltre a quelle conservate, altre statue oggi disperse: lo studioso 'sospettava' che, oltre alla *Deposizione* di cui si è già detto, vi fossero altre due statue, che puntualmente identificava in due esemplari (oggi in collezione privata e ubicazione ignota)<sup>185</sup>, ritraenti due *Virtù*. I dati oggettivi per avvalorare tale ricostruzione sono piuttosto labili e si crede che il fregio con i trionfi delle virtù abbia già svolto tale tema iconografico, per cui il posizionamento di altre statue pare essere un poco ridondante. Per queste motivazioni sembra più cauto non condividere la tesi di Zani senza entrare nelle presunte questioni attributive delle due statue di *Virtù* che, secondo lo studioso, sarebbero assai prossime ai modi dello scultore delle componenti lapidee del mausoleo.

---

<sup>184</sup> PERONI 1963, pp. 816-817.

<sup>185</sup> ZANI 2010a, pp. 138-138, nn. 29-31: le *Virtù*, inserite nel catalogo di Gaspare Cairano, sono state identificate come la *Temperanza* e la *Beneficienza*.

### ***3.5 La Passione di Cristo***

Il sarcofago del *Mausoleo Martinengo* dispone di cinque riquadri distribuiti sulle tre fronti. I cinque spazi furono creati per ospitare altrettante scene della *Passione di Cristo*. Si presume che due dei riquadri furono lasciati vuoti fin dalle origini: ciò sarebbe, forse, da imputare alle difficoltà dei Martinengo nel saldare i conti a Bernardino Dalle Croci. Uno dei cinque spazi fu riempito con la *Deposizione dalla croce* scolpita in legno già verso la fine del XVI secolo, secondo quanto tramandatoci dalla storiografia. Manca all'appello l'episodio della *Crocifissione*, che si ritiene fosse nel progetto del Dalle Croci. Tale ipotesi è dettata da questioni narrative perché la crocifissione è l'episodio fondamentale nel ciclo della Passione; pare quindi ovvio credere che dovesse essere presente.

Il ciclo della Passione non ha un precedente riferimento iconografico. La scena forse più legata alla tradizione, sia per impostazione sia per il risultato stilistico, è l'*Orazione nell'orto*, mentre è nella *Flagellazione di Cristo* che si valuta il miglior risultato stilistico raggiunto dallo scultore.

È probabile che nell'originale progetto vi fosse un senso cronologico di lettura, da sinistra verso destra, ora invalidato dalla mancanza di un episodio e dall'inserimento nel pannello centrale della *Deposizione dalla croce*. L'insero spezza il senso narrativo perché posizionato dopo la *Flagellazione di Cristo* e prima dell'*Andata al Calvario*, quando, invece, la *Deposizione dalla croce* si dovrebbe collocare dopo la crocifissione. È probabile che l'idea di inserire una deposizione al centro del sarcofago abbia un nesso con l'*Imago pietatis* (Fig. 91) affrescata nella parete sopra alla cassa; inoltre l'urgenza di tamponare lo spazio vuoto centrale era certamente più incombente rispetto al pannello del fianco destro, rivolto verso il presbiterio, meno visibile dai fedeli e tuttora privo della formella plastica.

#### 3.5.1 L'Orazione nell'orto

Il primo riquadro bronzeo, posto sul fianco sinistro del sarcofago, rappresenta l'*Orazione nell'orto* degli ulivi (Fig. 16); è probabile che l'episodio fosse fin dall'originario progetto l'inizio del racconto per cui l'attuale collocazione è da intendersi quella originaria. La documentazione per immagini raccolta conferma il dato, seppur indirettamente perché nelle molte riproduzioni del mausoleo con visione frontale la formella sul fianco sinistro

non è stata ritratta<sup>186</sup>. La costruzione della scena sembra non offrire grandi novità iconografiche. Cristo è inginocchiato e rivolto verso l'angelo che gli porge il calice della Passione, tre apostoli sono coricati in primo piano in uno stato di dormiveglia. La costruzione dell'episodio è in linea con l'iconografia di altre opere ritraenti lo stesso soggetto diffuse dalla seconda metà del Quattrocento. La presenza degli alberelli di 'ulivo' e le rocce affioranti qua e là sono lo scenario dell'Orto dei Getsemani. L'artista opta per la disposizione su tre piani narrativi che corrispondono ad altrettante suddivisioni sceniche: il lato inferiore raccoglie gli apostoli; quello in alto a sinistra è il naturale giardino delimitato dallo sperone di roccia ove si colloca Cristo in preghiera; sulla destra, in alto, è ritratto il gruppo dei carcerieri che avanza verso Gesù. Quest'ultimo sotto-episodio preannuncia la cattura, che non è però mostrata. Il fondale è composto da rupi e castelli visibili in lontananza realizzati a bassissimo rilievo; nella resa del paesaggio si nota maggiore definizione rispetto alle costruzioni poste nello sfondo dei fregi con le virtù. Vi è quindi un sostanziale rispetto della tradizione iconografica quattrocentesca dell'episodio. Più bizzarri, per alcuni versi inconsueti<sup>187</sup>, sono la scelta della fauna e il modo di posizionarla: un pavone, una lumaca, quattro volatili, forse rapaci di diversa foggia, un mastino arrotolato su sé stesso sono gli animali distribuiti nelle due scene superiori.

Il 'sotto-episodio' di Cristo inginocchiato in preghiera tra le rocce con gli apostoli in disparte assennati, sembra essere nel solco della tradizione tipicamente devozionale, sia per le pose sia per gli atteggiamenti dei personaggi. Di un registro più aulico che guarda, forse, a un modello innovativo, è il disegno della scena con l'arrivo dei carcerieri in alto a destra. Il personaggio avvolto in una lunga e ridondante veste all'antica, visto frontalmente, è Giuda con al seguito i soldati (Fig. 35). La figura sembra di quelle già incontrate nei trionfi delle virtù. Di fronte al gruppo che avanza si posiziona, quasi per sbarrargli la strada, una figura enigmatica nuda e di schiena dotata di un elmo, simile a quello del cavaliere sulla destra, e uno scudo a muso di cavallo di foggia quattrocentesca,

---

<sup>186</sup> Si precisa che, indirettamente, è possibile avere prova dell'originaria collocazione della formella sul fianco sinistro del mausoleo perché non appare nelle riproduzioni posta nella fronte principale. È d'obbligo pensare, dunque, che sia sempre rimasta sul fianco sinistro che corrispondeva, in origine, al punto più in vista del mausoleo per chi entrava nella Chiesa di San Cristo.

<sup>187</sup> L'episodio si caratterizza per la quantità e qualità degli animali. L'introduzione della fauna, con coniglietti e diversi volatili, è presente nell'*Orazione nell'orto* di Andrea Mantegna, ora alla National Gallery di Londra.

quasi una citazione degli scudi di Mantegna. L'ignudo si inserisce nella scena tenendo il braccio destro alzato forse per indicare al corteo dei persecutori di farsi avanti verso il luogo della cattura. Il soldato vira sul registro della citazione classica. Un soldato rivolto al corteo che avanza in secondo piano è presente anche nell'*Orazione nell'orto* di Mantegna (National Gallery di Londra): nella tavola londinese il militare è vestito e posto quasi a tre quarti anche perché il corteo avanza muovendosi da destra verso sinistra e non esclusivamente dal fondo, come avviene nel mausoleo. Si tratta forse di una suggestione più che di una precisa citazione, ma conferma che nel progetto ideativo dell'*Orazione nell'orto* Martinengo vi sia un generale attaccamento alla tradizione iconografica preesistente.

Sulla destra vi sono altri soldati, in basso rilievo, e un cavallo disposto di schiena per cui la porzione anteriore dell'animale va scomparendo dentro al pannello; questo è il punto dove vi è un maggiore oggetto del rilievo. Il cane citato sopra è in posizione di riposo proprio ai piedi del soldato nudo. La razza dell'animale è difficile da valutare con certezza per la posizione rannicchiata, pare essere una specie di levriero, simile a quelli visti in Dürer e in Mantegna. Non è chiaro se l'animale giochi un ruolo esclusivamente di riempimento della scena, vista la presenza di vari cavalieri, oppure sia da interpretare come la rappresentazione della Fedeltà: se così fosse, la posizione di inattività dormiente suggerirebbe che la fedeltà di Giuda è venuta meno ed è in atto il tradimento.

È da segnalare come l'episodio suddiviso in tre porzioni dalla naturale conformazione rocciosa del luogo, sia già presente nell'incisione dell'*Orazione nell'orto* di Martin Schongauer<sup>188</sup>, certamente nota e già utilizzata anche per l'esecuzione di affreschi nel bresciano. La medesima concezione nella gestione degli spazi è visibile pure nella tavola, già citata e di analogo soggetto, di Mantegna.

---

<sup>188</sup> Più che i singoli dettagli si ritiene che l'affiliazione a Martin Schongauer sia da vedersi nella roccia verticale che taglia a metà la parte superiore della scena in cui si colloca, a sinistra, il Cristo orante e, a destra, la turba dei carcerieri che avanza. Anche l'angelo che porge il calice a Cristo sembra piuttosto vicino all'idea espressa nella formella del mausoleo.

### 3.5.2 La Flagellazione di Cristo

Il riquadro bronzeo della *Flagellazione di Cristo* è posto nella porzione sinistra della fronte del sarcofago (Fig. 17); anche le riproduzioni grafiche più antiche del mausoleo documentano l'episodio sempre nella medesima posizione.

La flagellazione si differenzia dagli altri due pannelli bronzei del sarcofago per l'ambientazione: l'episodio si svolge in un vano dall'architettura classica, in cui si dovrebbe riconoscere il palazzo di Pilato. Sulla destra si apre un fondale che mostra un paesaggio con collina e arbusti, sulla sinistra vi è l'ambiente chiuso. Nell'episodio vi sono undici personaggi distribuiti tra quelli in primo piano, resi quasi a tutto tondo, quelli più in profondità e i tre appena accennati a basso rilievo nello sfondo. L'evento è inserito in una scatola prospettica dalla perfetta architettura classica. Il pavimento con le linee delle mattonelle aiuta a conferire profondità al vano. Il punto di vista non è perfettamente frontale, ma da sinistra; la scelta è forse dettata dalla collocazione del pannello alla sinistra del sarcofago. Colonne, capitelli e archi sono resi quasi a stacciato, mentre i due frammenti di arco che si staccano dalle colonne in primo piano fuoriescono quasi perpendicolarmente dal pannello così da essere le porzioni con un maggior rilievo. Alla colonna centrale, che divide l'atrio interno dal cortile esterno, è legato Cristo, mentre due carnefici, uno per lato e in posizione speculare, sono ritratti con le mani alzate nell'istante prima di colpire Gesù. Nelle pose e nei muscoli dei carnefici seminudi e del Cristo si individuano gli elementi stilistici più elevati del ciclo. Sulla sinistra si schiera una serie di personaggi che paiono essere caricati di una funzione prospettica in quanto disposti in fila; ognuno è stante dinnanzi a una parasta. Sono rappresentati in ordine decrescente da quello in primo piano, più grande, fino al più piccolo posto nel fondo del vano. I personaggi collocati sul fondo della scena sono abbigliati con lunghe vesti, quasi da statuaria romana: considerati gli atteggiamenti e le barbe potrebbero essere i capi del sinedrio.

Il soldato in primo piano (estrema sinistra; Fig. 36) è reso quasi a tutto tondo: si pone, con fare beffardo e disinvolto, a tre quarti appoggiato alla parasta con una gamba quasi accavallata all'altra, il corpo è coperto solo nelle parti intime da un drappo e la nuca è coronata da un bizzarro elmo con sembianze di ariete. In questo corpo seminudo, come nel Cristo e negli altri carnefici, si rileva l'alto livello stilistico del bronzista. Al lato

opposto, sulla destra, controbilancia un militare quasi nella medesima posa del precedente, ma visto più di profilo (Fig. 38). L'armato con gonnellino alla romana e spada al fianco, porta un elmo che pare essere preso a prestito dal soldato posto sul lato sinistro del *Monumento funebre del doge Andrea Vendramin* (Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia). La collocazione all'estremità del vano, la resa quasi a tutto tondo e la posa degli arti inferiori del militare contribuiscono ad incrementare il senso di profondità al resto della scena. Leggermente più arretrato rispetto al militare, ma rivolto verso di lui, è un giovane dai capelli lunghi e dagli abiti quattrocenteschi, che pare non curarsi della flagellazione volgendo lo sguardo fuori dalla scena in direzione del soldato e dello spettatore.

Il personaggio con barba e lunga veste che s'intravede nello sfondo potrebbe essere l'apostolo Pietro, il quale, impaurito, si pone a distanza di sicurezza per osservare le sorti del Messia. L'uomo non è dotato di aureola, così pure Cristo. Insolito è il perizoma di Cristo e del carnefice di sinistra, in particolare il nodo posto frontalmente e al centro della vita<sup>189</sup>. Nel pannello vi sono mancanze materiche di bronzo probabilmente dovute a problemi di fusione; nella porzione in alto a destra, in particolare, sembra che il rilievo abbia subito i maggiori danni, non tanto per le lacune di bronzo, ma per un avvallamento e un'area dove pare che il modellato non sia andato a buon fine<sup>190</sup>.

### 3.5.3 L'Andata al Calvario

Il riquadro con l'*Andata al Calvario* è inserito sulla destra della fronte principale del sarcofago (Fig. 18). Rispetto ai precedenti episodi la scena è assai affollata tanto che i molti personaggi si ammassano per occupare buona parte del pannello, distribuendosi su più livelli: il corteo prende il via dal lato sinistro, dove si colloca Cristo, e prosegue fino all'angolo destro dove vi sono altri soldati e cavalieri assai più piccoli rispetto a quelli in primo piano. Le sagome in primo piano, infatti, sono ad alto rilievo, mentre quelle poste

---

<sup>189</sup> Un nodo abbastanza simile è presente nella *Flagellazione* di Sperandio (placchetta bronzea) ma il resto delle figure nulla hanno a che fare con il modo della costruzione anatomica visti nel mausoleo; cfr. DE RICCI 1931, pp. 64-65, n. 85.

<sup>190</sup> Da una visita ravvicinata al sarcofago è stato possibile comprendere che il pannello in oggetto è composto da due pezzi rettangolari poi saldati in un unico blocco. Il punto di unione (Fig. 38) tra i due pezzi si trova alla destra della colonna centrale a cui è legato Cristo. Il dato, finora mai documentato, è valutabile solo se si visiona il bronzo da vicino.

in secondo e in terzo piano vanno riducendosi in modo graduale fino a raggiungere uno spessore dato dalla sola incisione della figura (Fig. 40). La composizione sembra riproporre, con alcune varianti, la tradizionale salita al Calvario di stampo quattrocentesco, dove attorno al Cristo portacroce si collocano gli sgherri che lo stratonano, in secondo piano si affaccia il gruppo dei dolenti. Veronica si posiziona più avanti per mostrare il velo. Il corteo è poi formato da cavalieri e altri soldati che trattengono i due ladroni. Anche la figura di Cristo (Fig. 41), con il volto rivolto allo spettatore, mentre è gravato nel procedere dal peso della croce, presenta analogie compositive con il repertorio delle incisioni tardo quattrocentesche, seppur non vi sia un preciso riscontro in un unico modello che possa attestare la diretta dipendenza iconografica.

#### 3.5.4 La Deposizione dalla croce

La *Deposizione dalla croce* è il pannello non coevo ai precedenti, scolpito in legno e, secondo la critica, collocato nel mausoleo verso la fine del XVI secolo (Fig. 19). La questione del posizionamento nel riquadro centrale del sarcofago è ricostruibile in parte tramite le riproduzioni del mausoleo; il pannello non è documentato nell'acquarello di fine Seicento (Fig. 64)<sup>191</sup>. L'opera si discosta notevolmente rispetto ai pannelli in bronzo. Su uno sfondo piatto, dove si vedono solo alcune porzioni di città, si trova la rocambolesca deposizione dalla croce ad opera di quattro personaggi abbigliati con costumi bizzarri di fine XVI e inizio XVII secolo in pose tanto precarie quanto improbabili. Il corpo di Cristo è visto frontalmente già staccato dal legno ma in posa da crocifisso. A terra si presenta la scena di esasperato dolore con la Maddalena, a destra, e San Giovanni, nell'angolo sinistro; i due si dimenano con gesti di disperazione. In piedi e nel lato destro si trova la Madonna sostenuta da una Maria. Lo sfondo del pannello è tempestato di piccoli segni, ottenuti forse con un punzone, realizzati per conferire l'effetto 'finto bronzo', probabilmente nel tentativo di camuffare la superficie lignea e avvicinarla agli originali pannelli bronzei.

---

<sup>191</sup> Per le varie versioni fornite dalla critica e per le riproduzioni grafiche si rinvia al capitolo primo.

### ***3.6 Le statue dei Santi Pietro e Paolo***

Le due statue a tutto tondo in marmo bianco, appoggiate sopra il sarcofago, ritraggono i santi Pietro e Paolo secondo una consueta iconografia (Figg. 9-12). La figura più certa è *San Pietro*, sulla sinistra, in quanto oltre al libro e al taglio di barba e capelli tipico della figura del primo papa, regge nella mano destra due chiavi. Le impugnature sono in marmo, mentre i fusti sono in metallo, forse perché sostituiti nel tempo. *San Paolo*, alla destra, regge il libro ma è privo dell'attributo della spada. Nella riproduzione grafica del 1826 compariva tra le mani di Paolo anche la spada<sup>192</sup>. Si ritiene che l'immagine ottocentesca abbia aggiunto la spada senza che questa vi fosse nella realtà. In effetti il santo è identificabile con Paolo più per la presenza del vicino Pietro che non per una precisa iconografia: forse fu questa considerazione che portò l'incisore ad aggiungere a Paolo la spada. Analizzando la mano sinistra, inoltre, si nota come questa stia sollevando il lembo della sopravveste per cui è improbabile che in origine la statua fosse dotata di una spada proprio per l'impossibilità da parte della mano di stringere l'elsa. Le due statue non sono fissate al sarcofago, ma solo appoggiate. Si crede che la collocazione attuale sia quella originale. Per i riferimenti stilistici delle due statue si rinvia al sesto capitolo.

### ***3.7 La decorazione floreale e all'antica***

Nel presente paragrafo sono analizzate le decorazioni delle componenti strutturali e riempitive e sono esposte alcune osservazioni inerenti le soluzioni di carattere cromatico. Lo scopo è di valutare la scelta dei soggetti rappresentati per comprendere quanti di questi possano riferirsi al casato e quanti al gusto per l'antichità classica.

Il mausoleo, oltre alle porzioni in bronzo e alle statue alla sommità in marmo, propone vari elementi decorativi distribuiti su tutta la struttura. Fanno eccezione il fregio posto sotto il secondo cornicione, ossia quello più alto, e le cornici delle specchiature nella parete di fondo; queste parti sono le uniche realizzate con il marmo rosso.

---

<sup>192</sup> L'incisione è quella inserita nel volume delle tombe del Bettoni. Pure nel manoscritto di fine Seicento del Legato Martinengo (in Biblioteca Queriniana; DAMADENO 1686-1689, vol. 2, f. 470) si veda una piccola spada impugnata da San Paolo (Fig. 64). Per i dettagli si rinvia al capitolo primo.

### 3.7.1 La policromia

Le uniche componenti in marmo rosso non sono oggetto di lavorazione scultorea, ma solo di taglio e posizionamento come cornici. Nella visione d'insieme del mausoleo il rosso è impiegato in misura nettamente minore rispetto al grigio, al bianco e al color bronzo. Essendo il rosso un colore caldo è forse servito a smorzare una preponderante presenza di colori freddi.

Analizzando il mausoleo dal punto di vista cromatico si nota come le varie parti bronzee e litiche creino un'alternanza di colori. Seguendo la logica della distribuzione cromatica si giustificherebbe, per colore e per forma, l'unico tondo di marmo nero inserito al centro della fronte principale del basamento in marmo di Botticino (Fig. 1). La componente cromatica suggerisce che l'ideazione della struttura architettonica del mausoleo sia stata ben orchestrata fin dalle origini. Difficilmente sarebbe accettabile una distribuzione di colori e materiali lasciata al caso o da ricondursi a iniziative personali dei singoli lapicidi o bronzisti.

Di notevole effetto è il gioco dell'alternanza del grigio e del bianco che partendo dal plinto interessa tutta la colonna fino al capitello così da suddividerla in quattro porzioni cromatiche, senza contare il bronzo che è inserito nella fronte del plinto. Si è già avuto modo di precisare come la scelta dei medaglioni con scene all'antica, inseriti nei plinti reggi colonna, non sia un'invenzione bresciana ma, probabilmente, la variante cromatica e materica di alcuni monumenti milanesi i quali, tuttavia, erano privi del bronzo. Si è quindi convinti che se l'idea di alternare il colore del medaglione rispetto a quello del plinto in cui è inserito viene da Milano, la novità, peraltro più preziosa e complessa, che prevede il bronzo al posto della pietra sembra da ascrivere al monumento bresciano.

Meno evidenti, perché posti molti in alto, sono i venti dischetti di pietra inseriti agli angoli delle cornici che delimitano i pannelli del sarcofago (Figg. 29-30, 55)<sup>193</sup>: i tondi forniscono un punta di colore alle cornici in marmo bianco con scolpiti i vari trofei militari. Nello stato attuale dell'opera, sono meno visibili le sottili cornici circolari in bronzo poste attorno ai dischetti in pietra colorata. Il dato è stato colto da chi scrive dalla descrizione di Salvetti, *ante* 1882, che l'autore ha inserito la riproduzione grafica per la rivista Ricordi di

---

<sup>193</sup> Per l'identificazione delle pietre si veda il capitolo secondo.

Architettura (Fig. 70)<sup>194</sup>. Tuttavia la conferma è avvenuta mediante una verifica direttamente sul manufatto. Le sottili cornici si presume fossero alle origini in bronzo dorato: la composizione avrebbe conferito ai dischetti, specie a quelli di porfido rosso, un notevole risalto creando il contrasto rosso, oro e bianco con il resto della cornice.

### 3.7.2 Le paraste e le cornici del sarcofago

Il sarcofago è suddiviso in cinque pannelli quadrati dotati di cornici in marmo bianco delimitate dalle paraste. Due di queste sono centrali e mostrano un'unica fronte; quelle agli angoli sono in pratica dei piccoli pilastri a due facce, di cui una è rivolta sul fianco e l'altra verso la fronte principale del sarcofago.

Le due lesene centrali presentano una simile composizione dotata di un racemo che, partendo alla base, sale fino al capitello corinzio<sup>195</sup> (Figg. 29-30). Sui tralci vi sono volatili, tre per lesena, visti di profilo. La lesena di sinistra presenta anche un uccello (aquila) visto frontalmente posto sotto il capitello. Il medesimo dettaglio, ma in generale l'intera decorazione con i racemi sui quali poggiano i volatili, è presente sulle paraste che separano le tre nicchie della fronte principale dell'*Arca di San Tiziano* (Fig. 211) nella Chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Brescia<sup>196</sup>. L'analogia non era finora stata messa in evidenza<sup>197</sup>.

I pilastrini agli angoli del sarcofago esibiscono una decorazione che più si avvicina ad elementi strutturali; sono rappresentate delle candelabre che, partendo dal basamento, salgono fino al capitello senza interrompersi, alternando elementi architettonici con funzione portante a elementi figurativi, vegetali, animali fantastici e antropozoomorfi. Le decorazioni differiscono tra loro, il che denota la volontà di non creare lesene identiche.

---

<sup>194</sup> Per i dettagli della riproduzione grafica e per alcuni dati sull'autore si veda il paragrafo sulla fortuna per immagini del capitolo primo.

<sup>195</sup> Alla base della parasta di sinistra vi è un bacile; in quella destra c'è un cesto vegetale. Una decorazione analoga è presente pure sulle paraste del sarcofago del *Monumento Brivio* (Fig. 128), nella Chiesa di Sant'Eustorgio a Milano.

<sup>196</sup> Volatili e arbusti decorativi simili sono presenti anche su due paraste del sarcofago dell'*Arca di Sant'Abondio* (Figg. 209-210) nel Duomo Nuovo anche se queste decorazioni non offrono un confronto stringente perché vi sono meno uccelli e i tralci sono un poco diversi.

<sup>197</sup> Si precisa che, come avviene per le paraste del sarcofago Martinengo, nell'*Arca di San Tiziano* (Fig. 211) vi è un'aquila vista frontalmente posta in una sola parasta; il rapace sarebbe quindi da ricondurre non tanto alla funzione distintiva del casato Martinengo, ma al modulo decorativo in uso a Brescia.

Qualche variazione nell'uso dell'apparato decorativo si registra anche nelle due paraste, poste sui fianchi, agli angoli della cassa. È riproposto lo schema della candelabra. A questa sono aggiunti racemi, animali fantastici, bacili, teste di putti, frutti e libri. Sono invece uguali tra loro i capitelli delle sei paraste. Alcuni soggetti impiegati per riempire le paraste del sarcofago si trovano<sup>198</sup>, modificati e messi in altra posizione, nelle specchiature (Figg. 54, 63) in marmo bianco poste nella parete di fondo del mausoleo.

Negli angoli delle cornici attorno ai cinque riquadri sono inseriti venti tondi di pietra di vari colori (Figg. 5, 29-30). Le cornici in marmo di Carrara e le cornicette circolari in bronzo, in origine forse dorato, mettono in risalto i dischetti colorati. Per la costruzione dei moduli delle cornici, composta ognuna da quattro pezzi fissati a formare un quadrato, si fa sfoggio di una miriade di soggetti presi dall'armamentario militare, dal bestiario immaginario, dagli strumenti musicali, da oggetti 'all'antica' e dall'araldica. Il catalogo è assai vasto. Vi sono soggetti di diverse provenienze (Figg. 5, 55)<sup>199</sup>; alcuni sono presenti anche nei fregi del vestibolo della Loggia, ma disposti in modo differente.

È noto quanto i decori siano ripetitivi nei cantieri rinascimentali<sup>200</sup>. Si ritiene che le similitudini individuate tra i soggetti inseriti in alcuni fregi della Loggia (Fig. 124) e nella cornice del mausoleo<sup>201</sup> sembrano testimoniare una vicinanza tra i cantieri: nello specifico

---

<sup>198</sup> Si vedano i bacili con le tre fiamme poste alla sommità delle candelabre delle lesene del sarcofago e i medesimi oggetti nelle specchiature sotto la parete di fondo. Tornano anche gli animali con becco da rapace, ali e corpo da felino (o simile) e con code che divengono racemi floreali.

<sup>199</sup> A titolo di esempio si citano: coppie di teste maschili poste come il dio Giano; vasellame; elmi visti frontalmente e di lato; scudi tondi con umbone; scudi a muso di cavallo e scudi ovali disposti in varie pose e spesso sovrapposti; testine di putto; armature di diversa foggia e taglio; spade di varie forme, dimensioni e impugnature; flauti di Pan; schinieri incrociati; cimieri, vessilli e insegne di diverse forme e pose; cornucopie; ruote raggiate; tende militari; carri; scale; teste maschili; mazze; insegne militari con aquile; farette; una sorta di bilancia; conchiglie; mazze e lacci; ali spiegate; serpenti attorno a fusto; tridenti incrociati con scudo rettangolare romano; corni e torce militari; un galeone con remi e vela; tamburi da parata militare di diversa foggia; trombe e strumenti a fiato di uso militare; picche, alabarde e spade; una pisside con cartiglio; un torso nudo; tubi e probabili bombarde; libri; piccoli volatili e rapaci più grandi; una specie di sfinge di profilo. È da segnalare che in questi elementi vi è una certa ripetitività: il pezzo di cornice posto alla base della fronte di sinistra è il medesimo, sempre alla base, della cornice del terzo pannello sulla destra (che incornicia l'*Andata al Calvario*) della fronte principale.

<sup>200</sup> I singoli strumenti visti nel nostro mausoleo sono scolpiti assai simili nella *Lesena a trofei* in marmo del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, proveniente dalle collezioni di Castellazzo; cfr. Maria TERSA FIORIO, scheda n. 1070, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco* 2014, III, p. 224.

<sup>201</sup> Si tratta del fregio decorativo della sala al piano terra di Palazzo Loggia (Fig. 124). Si precisa che il salone è quello oggi adibito alla presidenza del consiglio comunale e non è visitabile. Tuttavia per il presente studio si è verificato di persona la collocazione e si è fotografato il fregio. Una immagine era riprodotta in FRATI, GIANFRANCESCHI, ROBECCHI 1995, p. 49, fig. 45.

sono identici la ruota raggiata a candelabre, gli schinieri, e lo strano oggetto, forse un cimiero, formato da quattro listelli che legati tra loro si allargano come un cono.

### 3.7.3 Le colonne e i plinti

Le colonne, che reggono il sarcofago, poste sulla linea anteriore e le paraste, inserite nel muro, presentano il medesimo schema cromatico e decorativo. Il basamento in marmo bianco risulta come un cono mozzato di piramide a base quadrata (Figg. 20, 52). La decorazione è composta da figure femminili dai capelli sciolti con i seni a vista e prive di braccia; sembra che gli arti superiori siano posti dietro la schiena, ma in realtà sono mozzati sotto le spalle. Le gambe sono una via di mezzo tra palme vegetali e code di sirena che biforcandosi ai lati vanno a toccare la coda della donna vicina così da unirsi per comporre un motivo vegetale a voluta da dove parte un arbusto, simile a una palma, che sale in verticale. Le sagome femminili possono essere ricondotte per tipologia alle anfisbene: sono poste sui quattro spigoli di ogni basamento così da essere presenti in altrettanti esemplari per ogni colonna della prima linea e in due esemplari nelle paraste della parete.

Le anfisbene, o sirene, nei basamenti delle paraste rispetto a quelle delle colonne presentano alcune varianti. Confrontando tutte le sirene si nota come vi siano anche divergenze, seppur minime, nei volti e nelle acconciature. Le figure femminili inserite nel basamento di parasta sono dotate di una coda simile, per il primo tratto, a quella presente nei basamenti di colonna; prosegue poi trasformandosi in coda di serpente marino che si conclude triforcata (Fig. 53).

Tra le due code delle coppie di sirene vicine tra loro è fissato un tridente in verticale di nettuniana memoria, allusione al mondo degli abissi. La composizione con il tridente e le code di serpente marino, tuttavia, non vale per tutti i basamenti di parasta, ma solo per il secondo e il quarto (da sinistra); sul primo e sul terzo basamento vi sono sempre due sirene, ma con le code più simili a quelle delle sorelle poste a sostegno delle colonne; inoltre in questi due casi le code proseguono trasformandosi in arbusti che si biforcano e fioriscono. Non è spiegabile l'unica presenza di figura maschile al posto di una sirena; l'atteggiamento dell'antropomorfo è simile a quello delle femmine ma, per l'assenza dei seni e la presenza della barba, il soggetto è certamente un maschio. Il bizzarro esemplare è

posto nell'angolo posteriore, rivolto verso il fondo della navata della chiesa, del basamento della prima colonna sulla sinistra. Si consideri che ai basamenti, per la loro natura intercambiabile, è probabile che nei vari smontaggi, spostamenti e rimontaggi subiti dall'opera, si siano apportate delle modifiche di collocazione. Quindi non è oggi certo che la posizione attuale sia quella delle origini<sup>202</sup>.

I capitelli corinzi di parasta e di colonna sono in marmo bianco (Fig. 62). Sono tutti scolpiti con il medesimo impianto figurativo composto da foglie, racemi, rosette e volute. Più complesso è l'apparato decorativo incontrato sui fusti di colonna e parasta.

Il fusto delle colonne e delle paraste in pietra grigia offre un mirabile esempio di lavorazione a motivi geometrici, floreali e figurativi, realizzati sia a basso sia ad alto rilievo. Vi sono tra gli otto sostegni alcuni soggetti che si ripetono, mentre altri sono unici. La forma delle colonne è caratterizzata alla base da una sorta di bulbo che poggia su un basamento che si restringe e si allarga come la base di un calice. Spostandosi verso l'alto il busto va restringendosi gradualmente. La porzione inferiore del fusto della colonna è scolpita come un bacile rinascimentale con decorazioni incavate; la parte superiore è delineata con un cordolo sporgente; al centro si trova una decorazione geometrico-figurativa formata da losanghe che intercettano e avvolgono anelli con diamante rivolti verso l'alto. La porzione è resa a basso rilievo, è presente anche sulle paraste. L'anello con diamante (Figg. 52, 61) è un'impresa dei Martinengo analizzata nella sessione che segue. La sagoma e le decorazioni delle colonne sono riproposte anche nelle paraste adattate al minore oggetto: il risultato sembra essere il frutto di un'ideazione razionale, concepita come la proiezione delle colonne sul fondo del muro. Prova di tale elaborazione può essere colta dalla visione frontale del mausoleo in cui le colonne anteriori si allineano con le corrispondenti paraste arretrate così da occultarne, in parte, la visione.

La decorazione della porzione superiore del fusto è costituita da tre ghirlande agganciate a bottoni, che girano attorno alla colonna; dai bottoni scendono tre nastri ai quali sono appesi oggetti (a rilievo) da cui fuoriescono fiocchi che si legano tra loro in orizzontale. Un'altra nappa scende in verticale con appesi frutta e nastri. Gli oggetti ritratti,

---

<sup>202</sup> Forse per ovviare a problemi di questo genere si è notato che in uno degli spostamenti (anni '80) del mausoleo, documentato in modo estemporaneo con alcune foto, gli operai avevano posizionato dei bigliettini con la numerazione alle colonne, probabilmente perché consapevoli del rischio di una ricomposizione non conforme alle posizioni dei singoli pezzi.

diversamente distribuiti sulle colonne, sono la testina di putto con ali, due scudi araldici a muso di cavallo sovrapposti tra loro, scudi ovali, il flauto di Pan, la lucerna<sup>203</sup> (o lampada) con fiamma (Fig. 62). Sopra al rocchio si appoggia una decorazione formata da tre fascette che si chiudono con volute e sono fissate tra loro con ganci a imitazione del ferro battuto; dall'unione delle volute fuoriescono palmette in verticale e decorazioni tipo conchiglia. Il medesimo impianto figurativo si trova, seppur con qualche adattamento<sup>204</sup> obbligato dalla base rettangolare, pure sulle paraste. Le paraste hanno, invece, come oggetti appesi cornucopie, di cui una con fiamma accesa, una composizione con flauti, tamburo e triangolo, uno scudo ovale con animale marino sovrapposto a uno scudo rettangolare, e la testina di putto simile a quella vista sulle colonne. Tutto l'armamentario all'antica denota il gusto per la decorazione tratta da motivi archeologici, mediata con elementi figurativi coevi: una pratica in linea con le Brescia rinascimentale. Seppur i soggetti qui individuati non trovino una precisa corrispondenza dispositiva, si vedano gli apparati messi in campo per le decorazioni di Palazzo Loggia e per la Chiesa di Santa Maria dei Miracoli.

I cordoli che fanno da cornice tonda ai medaglioni in bronzo sono tutti, eccetto uno, composti da una serie di ovali, resi ad alto rilievo, infilati come una collana di perle e delimitati da due linee ai lati poco aggettanti. Un modo analogo per la decorazione dei tondi è visibile pure nella facciata dei Miracoli; in questo caso l'interno dei medaglioni è in marmo colorato, ma si segnala una certa corrispondenza che tuttavia, si ritiene, doveva essere una modalità decorativa piuttosto diffusa. La cornice della fronte sinistra del primo plinto (Fig. 27) sulla destra è, invece, inspiegabilmente l'unica della serie a essere realizzata con una decorazione composta da placchette ad 'S' sovrapposte tra loro.

---

<sup>203</sup> Se la presenza della lucerna può trovare giustificazione in quanto l'oggetto è legato al culto dei morti fin dall'antichità, si crede, al contrario, che vari oggetti qui inseriti facciano riferimento a generici elementi decorativi 'all'antica' in uso nel Rinascimento.

<sup>204</sup> Il rocchio, pur essendo rettangolare e meno sporgente, è delimitato ai lati con l'aggiunta di fogliame che, partendo dalla base, sale fino alla cornicetta orizzontale. Per ogni parasta è presente solo un bottone da dove scende il nastro reggi-decorazione e da cui prendono il via due ghirlande che si aprono a destra e a sinistra, che vanno a scomparire dietro alla parasta. Sono poi riprese le decorazioni a volute appoggiate sopra la cornicetta superiore del rocchio, le decorazioni a conchiglia e a palmetta.

La decorazione, rispetto al fusto della colonna, fa i conti con lo spazio ristretto e la visione quasi esclusivamente frontale; i fianchi laterali delle paraste misurano solo qualche centimetro di profondità.

Attorno al cordolo che fa da cornice ai medaglioni in bronzo nel plinto si trovano quattro piccoli elementi riempitivi posti negli angoli e di diversa foggia. Si registrano tre tipologie: la conchiglia, il rametto palmato e il ramoscello con trifogli e fiore (Figg. 26, 24, 25). Nei quattro plinti delle paraste si presenta il medesimo ramo con trifoglio e fiore; nelle altre sedici facce dei plinti si distribuiscono tutte e tre le tipologie decorative. Non è chiaro se tale ripartizione sia stata progettata alle origini o sia dovuta al caso poiché non se ne comprende il senso.

Alcuni autori hanno riferito della vicinanza tra il modello architettonico e la decorazione delle colonne del *Mausoleo Martinengo* con le colonne binate dell'ancona lignea dell'altare maggiore della Chiesa di San Francesco a Brescia; l'accostamento è stato proposto pure con le colonne dell'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia (Fig. 184) nella stessa chiesa. Riguardo alle colonne intagliate dal Lamberti per l'ancona si ritiene che vi sia una corrispondenza nella resa del bulbo, alla base della colonna, e di alcuni elementi geometrico-decorativi; il plinto è però concepito in modo diverso sia nelle proporzioni sia nelle scelte di riempimento. Le colonne del Lamberti sono più cariche di elementi geometrico-floreali, sia per quantità sia per tipologia; in quelle del mausoleo si lasciano alcune porzioni lisce, prive di rilievi. Le colonne dell'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia sono, invece, più vicine al modo visto nelle colonne del mausoleo di decorare la parte superiore del fusto; negli esemplari in San Francesco vi è tuttavia un minore sfarzo che si confà con il resto del fusto liscio, mentre si assiste alla decorazione dei rocchi con il noto tema della *Zuffa tra tritoni* (Fig. 185). Anche nelle colonne interne al paliotto con l'*Adorazione* (Fig. 180), sempre in San Francesco, ritorna la suddivisione del fusto simile a quello delle colonne Martinengo, seppur la decorazione sia meno carica.

Meyer già nel 1900 aveva riportato il disegno di una colonna Martinengo per uno studio sulla tipologia delle colonne nella scultura del nord Italia del Rinascimento; l'autore proponeva varie osservazioni condivisibili<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> MEYER 1900, p. 246: "Der cylindrische Schaft bleibt oft auch da noch maßgebend, wo die kelchartige Einziehung unten, sowie Gehänge und knaufartige Ausbauchungen, Schuppen und Gitterwerk, seine Fläche unterbrechen". L'autorevole studioso citava quindi le colonne della chiesa bresciana dei Miracoli e il *Mausoleo Martinengo*, Casa Mutigiani a Lodi, il Palazzo Tribunali a Piacenza, il cortile del Monte di Pietà a Cremona, i monumenti milanesi Torre e Brivio, alcuni elementi del coro di Santa Maria delle Grazie a Milano e le finestre della Certosa.

#### 3.7.4 Le specchiature e le fronti inferiori

All'interno delle cornici in marmo rosso, poste tra le paraste della parete di fondo del mausoleo, vi sono tre specchiature in marmo bianco che a loro volta fanno da sfondo ai tondi in marmo di Carrara con scene figurative (Fig. 54). Le specchiature sono forse le porzioni decorative più raffinate della tomba.

La prima sulla sinistra riporta, partendo dall'alto, un volto maschile visto frontalmente poggiante su un'alzata architettonica con, ai lati, due animali simili a grifi con coda di serpente marino; i corpi dei grifi sono appoggiati ad un cofanetto a base circolare sorretto da un piedistallo a base quadrata. Ai lati del piedistallo vi sono altre due figure alate e con zampe, viste di profilo, simili a rapaci le cui code diventano un tutt'uno con le decorazioni floreali. Sotto alla cornice nera che delimita il tondo, è ripresa la stessa struttura, sostituendo al volto maschile frontale altri volti della stessa foggia, ritratti a tre quarti, e rivolti l'uno verso sinistra e l'altro verso destra.

La specchiatura centrale si caratterizza per una struttura architettonica piuttosto simile a quella vista nella prima specchiatura. Nella porzione superiore (che parte dal tondo e arriva alla cornice color rosso) vi è una serie di ripiani, come alzate da tavola, sostenuti da una colonna che si allarga e si stringe in vari punti. Ai lati si trovano appoggiati gli stessi animali della prima specchiatura con qualche variante. All'apice vi è una sorta di piatto baccellato visto di profilo con tre elementi. Il tutto è ripreso anche nella porzione di specchiatura posta sotto al tondo.

La terza specchiatura aggiunge delle varianti rispetto alle prime due. È sempre presente quella sorta di candelabro al centro con due animali alla base, questa volta sono alati ma privi di becco da rapace. Al centro vi sono due delfini dalle lunghe code. All'apice chiude un bacile con tre fiamme. Tra le decorazioni floreali ai lati vi sono piccoli volativi di profilo. Il modello è riproposto anche nella porzione inferiore sotto il tondo.

Poste in corrispondenza delle tre specchiature in marmo bianco, nella fascia sottostante, vi sono altrettante specchiature di pietra grigia della medesima all'altezza dei plinti reggi paraste con cui condividono anche la stessa pietra e i bordi inferiore e superiore che proseguono, quindi, senza interruzione per tutta la parete di fondo.

Le specchiature grigie (Figg. 56-57) ai lati sono tra loro simili: si trova un cratere aperto, da dove fuoriescono cinque frutti e del fogliame, che poggia su un piedistallo costituito da grandi foglie che proseguono ai lati della specchiatura con altri racemi tra cui vi sono fiori. La specchiatura centrale (Fig. 56) è vuota, presenta solo cornici e volute laterali; l'assenza di decorazione al centro è forse da ricondursi all'idea di posizionare, o scolpire, una iscrizione di dedica del monumento funebre<sup>206</sup>.

### 3.7.5 La fronte orizzontale sotto il sarcofago

La grande lastra in pietra grigia che regge il sarcofago (Fig. 60) poggiante sulle quattro colonne è stata in parte incassata nella parete per meglio rispondere a un'esigenza di staticità per l'intera struttura. Si segnala che la porzione orizzontale, rivolta verso terra, è visibile solo se si entra sotto il colonnato del sarcofago. L'*Aquila Martinengo* (Fig. 58) è posta nel riquadro centrale. La cornice, abbellita con motivi 'a onda' intervallati da sottili racemi vegetali, poggia sulle colonne anteriori e sulle paraste posteriori, ma non è presente per tutto il lato a ridosso del muro, in quanto il pezzo è inserito nella parete per assolvere alla funzione statica.

La decorazione dei cassettoni laterali è formata da un fiore centrale a sei petali dal quale partono otto diramazioni che s'irradiano su tutta la superficie, di cui quattro, verso gli angoli, si triforcano con racemi aventi fiori e piccole bacche, mentre gli altri quattro sono legati ad altrettante teste di cherubini, simili a quelli delle colonne, e della frutta.

## **3.8 Il casato Martinengo**

Il *Mausoleo Martinengo* presenta alcune anomalie per una tomba: mancano l'immagine del defunto e una minima iscrizione che lo ricordi. Resta sempre l'ipotesi che una delle lapidi a terra, oggi perdute, potesse riferirsi al mausoleo. Il segno più eclatante del casato è indubbiamente l'*Aquila* (Fig. 58), a grandezza naturale, scolpita a rilievo, sotto al sarcofago. Tuttavia anche questo riferimento allo stemma gentilizio della famiglia risulta poco visibile, seppur di notevoli dimensioni, perché scolpito nella lastra grigia orizzontale

---

<sup>206</sup> Per questa teoria proposta in base alla verifica delle fonti scritte e iconografiche si veda il capitolo primo. Si veda anche nel paragrafo che segue.

che fa da supporto al sarcofago. Il pezzo è di notevole fattura e dalla resa veritiera, quindi per nulla stilizzato. Il rapace è ritratto con dettagli anatomici assai precisi. Oggi si riscontrano crepe che da sotto il collo si diramano al centro del corpo; un'altra minima fessurazione si nota sopra la testa. Da un'analisi puramente visiva si ritiene che le rotture siano di epoca recente, quindi da addebitarsi agli spostamenti della tomba; è da tenere in considerazione che la lastra con il rapace funge da pezzo portante per tutto il sarcofago e quindi soggetta a varie sollecitazioni statiche specie durante gli smontaggi e le ricostruzioni<sup>207</sup>.

L'*Aquila* poggia gli artigli verso il fondo della parete e la nuca verso le colonne; la testa è rivolta verso sinistra, le ali sono spiegate fino a raggiungere i limiti del riquadro che incornicia la scena. In pratica la lastra reggi-sarcofago è tripartita come la suddivisione della fronte della cassa e come le tre specchiature della parete di fondo del mausoleo. Nelle restanti porzioni del sarcofago, come nelle sculture figurative, non si è riscontrato un altro riferimento palese al casato Martinengo. Si ritiene che l'estrema cura prestata nel 'riempire' anche questa porzione di tomba, che si ricorda era difficilmente visibile, sia un ulteriore dato che testimonia la sfarzo riservato a questa impresa.

Un soggetto, che si crede identificativo della famiglia, potrebbe essere quella sorta di anello con diamante impiegato nella porzione inferiore delle colonne e delle paraste grigie che reggono il sarcofago (Fig. 52). L'anello con la punta rivolta verso l'alto è riprodotto più volte, come a formare un tessuto damascato con motivi a rilievo. Gli anelli sono tra di loro collegati da semplici linee che costruiscono delle losanghe; le linee entrano negli anelli formando all'interno una croce, creatasi all'incrocio dei vari segmenti. Il riferimento al casato individuato in questo dettaglio è suggerito dal confronto con un manoscritto conservato nel fondo storico della Biblioteca Queriniana di Brescia<sup>208</sup>, in cui sono riportati i privilegi delle famiglie bresciane. Alla pagina 249 sono elencati i Privilegi della famiglia Martinengo (Fig. 96); il foglio è decorato con una cornice composta da una catena di anelli a punta di diamante, con all'intero racemi e bacche rosse. Non è chiaro a quale

---

<sup>207</sup> Un accenno alla questione storico-strutturale e allo stato di conservazione è proposto nel secondo capitolo.

<sup>208</sup> Biblioteca Queriniana di Brescia, *Libro dei Privilegi*, 1471-1473; segnatura BQBs, ms. H.V. L'immagine del solo frontespizio è riprodotta nelle tavole in LANZONI, ONGER 2009, senza, tuttavia, dare spiegazioni iconografiche o riferimenti al *Mausoleo Martinengo*.

onorificenza, o privilegio, l'anello con diamante faccia riferimento. Si aggiunga la presenza di un ulteriore soggetto che dovrebbe riferirsi a un'impresa o un'onorificenza connessa ai Martinengo: si tratta di una "campanula" con protuberanze simili ai pistilli di fiori, e un laccio alla sommità che nel caso del manoscritto queriniano dei privilegi è legato al cordolo da anelli con diamante. Nel manoscritto vi sono quattro campanule, ma il medesimo soggetto compare pure scolpito nel marmo della trave del portale principale (Fig. 92) e in alcuni capitelli della navata (Fig. 93) della Chiesa di San Cristo, ove era stato eretto il mausoleo. La stessa campanula è presente in un capitello del loggiato interno al piano terra della dimora dei Martinengo nel castello di Padernello (Fig. 94) ed è incisa in svariati esemplari sull'armatura dei conti di Padernello (Fig. 95), databili alla seconda metà del XVI secolo<sup>209</sup>. È quindi chiaro che gli anelli con diamanti miniati negli anni '70 del Quattrocento nel manoscritto queriniano sono i medesi simboli che il casato adotta per la decorazione del *Mausoleo Martinengo*. Gli anelli hanno un valore non solamente decorativo, ma anche una valenza simbolica da cercarsi in qualche impresa. Lo stesso vale per l'impresa della campanula. Anelli con diamante di uguale foggia sono utilizzati, ad esempio<sup>210</sup>, per le imprese personali sia da Lorenzo il Magnifico sia da Piero il Gottoso, ma tale simbolo si trova pure su una medaglia di Ercole d'Este.

Non si è compreso da dove, quando e perché sia giunto in casa Martinengo il simbolo dell'anello con diamante; dal punto di vista grafico è perfettamente corrispondente al medesimo soggetto usato da vari casati per indicare un'impresa. In mancanza di un dato specifico per i Martinengo ci si limita a proporre una lettura generica del oggetto. Il

---

<sup>209</sup> Le foto sono riportate in MAFFEIS 2011a. Le armature furono vendute ai Savoia nell'Ottocento. L'armatura in questione (Armeria Reale di Torino, cat. B.9) è completa di tutti gli elementi, compreso il brocchiere, ed è databile alla fine del XVI secolo (Fig. 95); in questo caso dalla campanula, oltre ai pistilli, fuoriesce un piccolo scudo a scacchi. Una seconda armatura, sempre con il corredo a cavallo e databile verso gli anni 1560-1565, presenta la campanula con due bambini ai lati, incisa sulla porzione del petto (Armeria Reale di Torino, cat. B.5).

<sup>210</sup> Tre anelli intrecciati con diamante sono l'impresa di Francesco Sforza (duca di Milano, 1452-1467). L'impresa dei tre anelli con diamante intrecciati ritorna anche per Cabrino Fondulo: s'ipotizza che sia da riferirsi a un triplice legame tra il casato; il soggetto è rappresentato su una moneta in argento conservata nel medagliere della Gherardesca di Pisa. Con diverse varianti il soggetto dell'anello con diamante è usato pure nelle imprese medicee di Cosimo il Vecchio, Piero e Lorenzo il Magnifico. Ne fece sfoggio pure Nicolò d'Este. Vi è riscontro sugli stendardi di Muzio Attendolo Sforza a cui fu concesso l'uso dal marchese di Ferrara. Per l'impresa *Semper* di Cosimo de' Medici il Vecchio con i tre anelli con diamanti si veda GELLI 1928, pp. 437-439. Il casato Martinengo non è mai citato come detentore di questa impresa. Per un approfondimento sull'impresa dell'anello con il diamante riferita a Borso d'Este si veda GALVANI 2009, pp. 151-153.

diamante – per le sue caratteristiche di luminosità, spigolosità tagliente, freddezza e unicità – è un’allusione alle abilità di un militare o di un personaggio politico; quando vi è l’aggiunta del motto “*semper*” il riferimento è alla stirpe che sarà eterna.

La campanula, invece, non ha trovato un corrispettivo nelle imprese araldiche; risulta un poco simile all’impresa della scopetta, ma si tratta certamente di un altro soggetto.

L’unica delle porzioni del mausoleo a vista che non è interessata da decorazione si trova alla base della specchiatura centrale (Fig. 56) della parete di fondo. Vi sono una cornice simile a quella dei plinti e due modeste volute classiche ai lati. Si ipotizza che la superficie rettangolare al centro fosse il punto ideale per ospitare un’iscrizione, se mai ve ne fosse stata una. La posizione avrebbe consentito una buona visione. La forma e la sobria decorazione, che rammenta un tipico cartiglio all’antica, sembrano pure deporre a favore di questa ricostruzione<sup>211</sup>.

### ***3.7 Conclusioni***

Il *Mausoleo Martinengo* offre un apparato decorativo complesso e variegato nel quale sono impiegate varie fonti iconografiche e riferimenti al mondo classico, a temi cristiani e, in minore misura, al casato committente. Si è visto come le scelte iconografiche non siano dipese esclusivamente da precisi modelli. Per i medaglioni in bronzo gli esemplari di riferimento sono stati rintracciati tra medaglie e placchette in circolazione, seppur il bronzista non si è limitato a una citazione puntuale, introducendo al contrario delle varianti ‘personali’.

Più complessa pare essere la genesi iconografica dei medaglioni in marmo di Carrara inseriti nelle specchiature della parete. Nei due casi, oltre al riferimento a un modello in circolazione in Lombardia, vi sono degli spunti per ipotizzare una composizione iconografica derivata dal collage di singole figure alcune delle quali, con buona probabilità, prese dall’arte classica.

Un analogo processo creativo è avvenuto per i trionfi delle virtù; vi sono figure umane che sono da ricondurre a personaggi mutuati da rilievi romani. Altre sagome umane,

---

<sup>211</sup> È probabile che pure Berenzi (Fig. 65) colse questo particolare tanto che utilizzò la porzione vuota per firmare la propria incisione riprodotte il *Mausoleo Martinengo*; si veda il capitolo primo per la descrizione.

invece, sembrano essere state create *ad hoc* per la processione delle Virtù. I nostri trionfi sembrano avere dei labili punti in contatto con la xilografia di Tiziano, ma la versione bresciana pare essere dotata di propria creatività senza dipendere da altri soggetti.

Le molte lacune, documentate nei medaglioni in bronzo, nei tondi in marmo e nei bronzi del sarcofago sono certamente un grande limite per la comprensione dell'apparato iconografico e per avanzare una valutazione stilistica complessiva sul manufatto.

Il corteo dei trionfi è una lunga processione simile, per impostazione, a un fregio decorativo all'antica. La collocazione dei trionfi nel fregio della cassa suggerisce l'ipotesi che vi sia l'intento di imitare un sarcofago romano i cui, spesso, non si trovano le suddivisioni in episodi scanditi da elementi geometrico-compositivi, ma un'unica scena nella quale si ammassano i soggetti da ritrarre.

L'ideatore dell'apparato figurativo del mausoleo sembra impegnarsi nella ricerca di elementi "all'antica" da impiegare, modificandoli e adattandoli, nei marmi e nei bronzi. Un ulteriore elemento, che si ritiene possa essere condiviso, fatta eccezione per i medaglioni in bronzo, per le componenti figurative del mausoleo, è l'attenzione per la costruzione della scena su più livelli di profondità. La scelta genera nello stesso brano scultoreo sia figure quasi a tutto tondo, sia paesaggi a stacciato<sup>212</sup>. Gli episodi invece più legati alla tradizione iconografica, sono quelli della *Passione di Cristo*. Tutte le restanti componenti, comprese quelle puramente decorative e riempitive sulle colonne, nelle paraste e nelle specchiature, offrono un repertorio di soggetti classico-pagani. Alla Passione, con le due statue dei santi sopra al sarcofago<sup>213</sup>, spetta di precisare che il monumento è una tomba cristiana. Ciò spiegherebbe la maggiore vicinanza alla tradizione iconografica delle scene. Sempre in questa direzione è poi eclatante la *Scena di Sacrificio* (tondo in marmo) con molti

---

<sup>212</sup> Sono alcuni indizi che, finora mai evidenziati, permettono forse di allontanare alcuni confronti, forse troppo immediati, che si erano proposti basandosi solo sulla componente iconografica. Si veda come esempio il caso del tondo in marmo con *Scena di battaglia* del mausoleo e il tondo, di simile soggetto, nel fregio della Loggia per cui si è dimostrato che, pur essendovi in entrambi i pezzi lo stesso soggetto rappresentato, tra i due esemplari vi è una distanza che presuppone un percorso ideativo diverso seppur originato dallo stesso tema.

<sup>213</sup> Si ricorda che nei trionfi, pur essendovi quello della Fede con gli evangelisti, non vi è un palese riferimento religioso, ma si resta sul doppio binario della rappresentazione civile e religiosa. Si consideri che in tutta la tomba non c'è una immagine cristiana e tantomeno una iscrizione. Anche la croce è presente solo perché ritratta negli episodi della Passione; non la si trova distribuita tra le porzioni decorative di paraste, colonne e specchiature.

soggetti pagani quali l'ara sacrificale, gli offerenti nudi, i caproni da sacrificare, il dio sul cocchio svolazzante trainato da animali mitologici<sup>214</sup>.

Purtroppo non si è a conoscenza dei gusti letterari della committenza e del defunto ivi sepolto. Non si è in grado di valutare se i Martinengo avessero contribuito all'ideazione dell'apparato iconografico<sup>215</sup>. In assenza di circa il 35 per cento delle componenti figurative è arduo proporre una esaustiva e certa lettura dell'opera. Gli episodi oggi superstiti su cui tentare di comprendere il nesso tra l'iconografia e il profilo storico di Bernardino Martinengo sono numericamente esigui, oltre che, per alcuni soggetti, piuttosto generici<sup>216</sup>. Tra le possibili ricostruzioni non si deve escludere che gli orientamenti iconografici siano volutamente generici così da essere collegati non a un personaggio singolo, ma all'intero casato. Tale soluzione, che prevede un apparato iconografico che si può definire "generico", sarebbe stata impiegata, secondo le conclusioni della Leino<sup>217</sup>, anche per altri monumenti funebri lombardi coevi.

Si è notato che la parte inferiore del *Mausoleo Martinengo* offre una maggiore concentrazione di temi classico-pagani, in particolare nei medaglioni bronzei con figure mitologiche e personaggi storici romani. Un poco più in alto, ossia delle specchiature bianche, si incontrano i due tondi di marmo con ritratte altrettante scene di sacrificio: un episodio mostra un sacrificio religioso pagano, l'altro un'immolazione di stampo civile-militare. Entrambi gli episodi fanno uso di ambientazione e personaggi di stampo classico. Procedendo più in alto si incontra la fascia narrativa orizzontale con i Trionfi delle Virtù, la quale svolge la funzione di collante iconografico tra le due porzioni, inferiore e superiore, e tra i temi laici e quelli cristiani. Per ultimo nella fronte e sopra il sarcofago sono posti i soggetti esclusivamente cristiani della Passione di Cristo e i due santi intercessori. In conclusione si ipotizza che l'impianto iconografico della tomba segua per i macro temi una schema narrativo avente nella porzioni inferiori gli argomenti pagano-

---

<sup>214</sup> Anche nella specchiatura, preziosissimo e raffinato esempio di lavorazione in marmo che tende a fornire un'idea di tessuto damascato, vi sono esclusivamente soggetti all'antica senza riferimenti cristiani.

<sup>215</sup> Un'indagine approfondita, che oggi però pare impossibile compiersi per la mancanza di fonti dirette, sul casato Martinengo e in particolare su Bernardino e i due figli Francesco e Antonio, avrebbe potuto forse indicare una strada da percorrere per giustificare la complessità dell'apparato decorativo e narrativo della tomba.

<sup>216</sup> Tralasciando le scene della Passione e i trionfi, restano solo i medaglioni in bronzo e i tondi all'antica i quali non sembrano avere un nesso chiaro con il Martinengo.

<sup>217</sup> Sono le conclusioni del saggio di LEINO 2006.

civili e in quelle superiori i soggetti religioso-cristiani. Ogni argomento si svolge in direzione orizzontale che nel caso della Passione e dei trionfi ha pure un senso di lettura da sinistra verso destra.

Nei plinti vi è la rappresentazione del mondo classico con gli amori, le passioni, le imprese civili e militari, il concetto di caducità della vita e la serie degli imperatori romani sui quali si fonda anche la cultura rinascimentale dei Martinengo e, in generale, della nobiltà bresciana. La fascia con i tondi di marmo racconta, sempre con immagini all'antica, i valori della società dei Martinengo quali il sacrificio e l'impegno militare nell'affrontare le imprese a cui spesso il casato era chiamato; imprese che molto probabilmente sono evocate anche dall'onorificenza dell'anello con diamante posto come elemento decorativo del fusto colonne e della paraste e, grossomodo, alla medesima altezza dei due tondi in marmo. Si passa poi all'architrave con la processione dei Trionfi delle Virtù – cristiane e civili – che ci introducono nella fascia più alta dove il sacrificio di Cristo narrato negli episodi della *Passione* e i *Santi Pietro e Paolo* sembrano avere il compito di garantire l'intercessione per la salvezza con la resurrezione del corpo che vi è sepolto.

## CAPITOLO 4. LA BOTTEGA DI BERNARDINO DALLE CROCI E IL RAPPORTO CON IL *MAUSOLEO MARTINENGO*

Il rinvenimento di alcuni essenziali documenti nell'Archivio di Stato di Brescia ha dunque accertato che l'artista che stipulò il contratto con gli eredi del defunto Bernardino Martinengo da Padernello in data 29 maggio 1503 per il nostro mausoleo fu l'orafo Bernardino Dalle (o Delle) Croci<sup>1</sup>. Il Dalle Croci emerge dalla documentazione nota con qualifica esclusivamente di orafo, operoso a Brescia a cavallo tra XV e XVI secolo. Questo dato, confrontato alla complessità architettonico-scultorea dell'ambizioso monumento, ha sollevato grossi dubbi in merito all'effettivo ruolo giocato da Bernardino nella vicenda. Se da un lato la scelta di un maestro esperto nei metalli potrebbe essere giustificata dalla peculiare presenza di fusioni di bronzo, di medie e grandi dimensioni, nel sepolcro, dall'altro la preponderanza delle parti litiche nell'opera pare necessariamente implicare la compartecipazione di uno scultore. Tale supposizione è stata avanzata dallo stesso Boselli, all'atto della pubblicazione del contratto, e riproposta, secondo chi scrive a ragione, da altri ricercatori senza tuttavia che siano mai emersi indizi documentari di tipo archivistico in grado di chiarire meglio la situazione. Vito Zani, che recentemente si è a molte riprese occupato del *Mausoleo Martinengo*, ha strenuamente difeso l'idea che il Dalle Croci abbia fuso i bronzi e che abbia invece subappaltato tutte le componenti marmoree a Gaspare Cairano<sup>2</sup>. L'assegnazione è motivata dai confronti svolti tra le sculture del mausoleo e le opere del Cairano (molte delle quali, peraltro, assegnate allo scultore milanese dallo stesso Zani) in varie fabbriche cittadine. Prima della pubblicazione dei documenti, nel 1977, una radicata tradizione assegnava il mausoleo sempre sulla base di confronti stilistici, a Maffeo Olivieri<sup>3</sup>.

Per tentare di comprendere il concreto apporto di Bernardino Dalle Croci e della sua bottega al mausoleo e per valutare se perlomeno nelle fusioni in bronzo si possa trovare qualche riscontro stilistico e iconografico con le opere attestate all'orafo, si sono presi in

---

<sup>1</sup> Gli atti intercorsi tra i Martinengo e il Dalle Croci sono stati trattati nel capitolo primo. In appendice a questa tesi sono riportati i documenti.

<sup>2</sup> ZANI 2010a, p. 109. Per la questione si rinvia al primo e al sesto capitolo.

<sup>3</sup> PANAZZA 1958a, p. 86.

esame i pochi manufatti concordemente assegnati dalla critica allo stesso e ai suoi discendenti. Inoltre si vorrebbe indagare sulle possibili relazioni – sociali e artistiche – tra il gruppo degli orafi gravitanti nella cerchia del Dalle Croci e i bronzisti, i pittori e gli scultori operanti in Brescia a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

#### **4.1 Bernardino Dalle Croci, parmense a Brescia**

Bernardino Dalle (o delle) Croci nasce con buone probabilità a Parma, figlio del “*quondam magistri Jacobini*”, che già esercitava il medesimo mestiere e che almeno dalla metà del Quattrocento risulta – per qualche anno – residente a Brescia. Il nome di Bernardino, con quello del padre, il quale risulta però allora già morto, compare per la prima volta a Brescia il 23 Marzo 1477, nel contratto stipulato con alcuni illustri personaggi della società cittadina per la commissione del *Reliquiario della Santissima Croce* (Fig. 137) per l’omonima Confraternita avente sede in Duomo<sup>4</sup>. Il piedistallo realizzato per la reliquia della Croce fu pagato nel 1487<sup>5</sup>; il saggio di Gaetano Panazza, seppur datato e più volte ripubblicato, è ancora il punto di riferimento per lo studio dell’opera<sup>6</sup>. La provenienza della famiglia da Parma si desume da un documento che registra il pagamento di un affitto in data 18 febbraio 1450 da parte di Jacopino da Parma<sup>7</sup>, padre del nostro Bernardino, il quale risulta residente a Brescia anche se non è chiaro da quando. Da questo momento il padre sembra

---

<sup>4</sup> ASBs, *Archivio Storico Civico*, 748, f. 16r. All’atto sono presenti il podestà Antonio Venier e altri maggiorenti della città. Bernardino Dalle Croci risulta operante in una bottega a Brescia sopra il fiume Garza. È interessante perché nel contratto, andando nello specifico della fattezze dell’opera, si fa riferimento a un altro tabernacolo che lo stesso Bernardino stava portando a termine per la chiesa di San Domenico (Biblioteca Queriniana, *Archivio storico civico*, reg. 748, c. 16). Secondo Gaetano Panazza (PANAZZA 1958b, p. 19) la realizzazione dell’opera fu deliberata il 12 agosto 1474 dal Consiglio speciale della città e, in seguito, il 30 di agosto dello stesso anno, dal Consiglio generale. Mons. Paolo Guerrini riportando lo stesso anno per la delibera comunale aggiungeva che furono messi a disposizione cento ducati d’oro; GUERRINI 1924c, p. 22. Si vedano, inoltre, VOLTA 1984, p. 41; PRESTINI 2001, p. 197; COLLARETA 2002, p. 19; BARBIERI 2012.

<sup>5</sup> Mons. Paolo Guerrini definiva Bernardino un “artista bresciano quasi sconosciuto ma di grande valore”; sempre Guerrini pensava che Bernardino avesse presentato il reliquiario compiuto solo nel 1487 vale a dire “tredici anni dopo la commissione avuta”; nell’anno 1516 Bernardino è chiamato per lavorare nuovamente sul reliquiario aggiungendovi un rubino più argento e oro, in GUERRINI 1924c, pp. 20-23. L’opera è punzonata dalla bottega sotto il piedestallo con la firma; MASSA 1987, p. 145.

<sup>6</sup> PANAZZA 1958b.

<sup>7</sup> “1450 febbraio 18. Da Jacomino da Parma aurevese soldi 12 per completo pagamento di tuto quello doveva dare del fitto di la possessione del maio”, da ASDBs, Mensa vescovile, registro 79, f. 29v., riportato da PUTELLI 1937, p. 135.

scompare. Il saldo dell'affitto non significa che Jacopino avesse definitivamente lasciato Brescia per far ritorno in patria: potrebbe, al contrario, essersi trattato di un cambio di abitazione, tuttavia di Jacopino da Parma non si avrà più notizia, come nulla si conosce sulla sua attività e produzione.

L'anno di nascita di Bernardino si ricava pure dalla documentazione dell'Archivio di Stato di Brescia, dove il nostro orafo, in una polizza d'estimo vergata nel 1517 e già pubblicata nel 1924 da mons. Paolo Guerrini<sup>8</sup>, dichiara di avere 65 anni, cosa che fisserebbe il 1452 come anno di nascita. Bernardino, come si vedrà da varie argomentazioni che saranno proposte di seguito, sembra avere un ruolo attivo e ben radicato nella vita pubblica cittadina, un dato da non sottovalutare specie se si considera la sua nascita forestiera.

Il Dalle Croci è documentato nell'estimo<sup>9</sup> del 1486 quale abitante nella prima<sup>10</sup> quadra di San Faustino, via detta "degli Orefici": ne sono espressamente indicate provenienza e attività, "*de Parma aurifex*"<sup>11</sup>. La conferma indiretta dell'interrotta presenza in città dell'orafo viene dalla sua partecipazione alle attività della *Scuola del Santissimo Sacramento* del Duomo di Brescia<sup>12</sup> anche come membro del consiglio: lo si registra iscritto dal 1496 al 1528, con il ruolo di abate negli anni 1518 e 1519<sup>13</sup>. Nel verbale del consiglio generale della Scuola, riferito alla seduta del primo maggio 1501, il Nostro è eletto nel collegio dei tre confratelli che devono sovrintendere ai lavori per l'erigenda ancona della Confraternita in Duomo, dove interverrà come pittore Vincenzo Foppa<sup>14</sup>. La presenza attiva all'interno della Scuola prosegue per Bernardino con la sua nomina, e quella di Vincenzo Foppa, a consigliere il 25 febbraio 1504<sup>15</sup>. Un altro incarico è affidato al Dalle Croci il 29 aprile 1523: è nominato deputato per la commissione di un nuovo gonfalone;

---

<sup>8</sup> ASBs, *Archivio Storico Civico*, Polizze d'estimo, 46a, n. 96, in GUERRINI 1924c, p. 253.

<sup>9</sup> Brescia, Biblioteca Queriniana, Archivio storico civico 196, *Estimo* 1486, f. 3v.; MASSA 1986, pp. 79-81.

<sup>10</sup> LONATI 1986, p. 93, riporta che Bernardino vive nelle "quadre I e II di S. Faustino, in corso Porta Bruciata".

<sup>11</sup> MASSA 1986, p. 80.

<sup>12</sup> SAVY 2006, pp. 97-98. Barbara Maria Savy, oltre a riportare alcune notizie già note, propone anche dati inediti rinvenuti nell'Archivio della Confraternita della Scuola del Sacramento nel Duomo Vecchio. È, ad esempio, reso noto un documento, datato 11 novembre 1501, nel quale in una riunione si registra il "*magister Bernardino a Crucibus*"; ADmBs, ASsSs, registro 29, *Registro della Scuola del Sacramento*, f. 50, riportato da SAVY 2006, p. 260.

<sup>13</sup> GUERRINI 1951, p. 51.

<sup>14</sup> LEYDI 2003, p. 317, n. 123.

<sup>15</sup> GUERRINI 1951, p. 37; LEYDI 2003, p. 319, n. 141; SAVY 2006, pp. 260-261.

la commessa affidata al bresciano Girolamo Romanino è saldata il 10 marzo 1525<sup>16</sup>. Proprio nel clima culturale della Confraternita del Duomo e nei legami tra i membri affiliati alla congregazione si ritiene di giustificare i rapporti tra il nostro orafo e gli artisti più in voga in città. Seguendo questo indizio sarebbe importante valutare le possibili contaminazioni tra l'opera di Bernardino, e bottega, con la produzione degli artisti elencati. Compare, ad esempio, il pittore Francesco Leoni in varie riunioni dei primi anni del Cinquecento accanto al Foppa, a un tale Bernardino definito *pictor officialis* e al Dalle Croci<sup>17</sup>. Nella confraternita vi sono come affiliati vari Zambelli, tutti imparentati tra loro, ma anche “*Pietro Moretto pictor*” (1510) e suo figlio “*Alessandro Bonvicino detto Moretto pictor*” (dal 1517 al 1554)<sup>18</sup>.

Bernardino è quindi una figura di spicco e non sorprende – anche in linea con i casi sopra riportati degli Zambelli e dei Moretto – che pure “*Giovan Francesco dalle Croci aurifex*”<sup>19</sup> e “*Girolamo dalle Croci aurifex*”<sup>20</sup>, figlio e nipote di Bernardino, siano nella lista dei membri della Scuola rispettivamente per l'anno 1502 e 1533. L'elenco degli artisti e degli artigiani presenti nella Confraternita, indagata da Barbara Savy, se da un lato mette in luce l'impegno civico e religioso della categoria, dall'altro può essere letto come una sorta di luogo privilegiato d'incontro tra le maestranze bresciane. È indubitabile che l'appartenenza di un artista a una congregazione in cui compaiono, tra gli altri, i nomi sopra riportati fosse una condizione privilegiata: si trattava di un *entourage* per fertili scambi

---

<sup>16</sup> SAVY 2003, p. 114, e SAVY 2006, p. 269.

<sup>17</sup> SAVY 2006, pp. 98-99.

<sup>18</sup> Cfr. SAVY 2006, pp. 99, 129-130, note 102, 104.

<sup>19</sup> Vedi Regesto scuola del Duomo, 8 febbraio 1502; SAVY 2006, p. 99, 129, nota 94.

<sup>20</sup> Vedi Regesto scuola del Duomo, 16 aprile 1533; SAVY 2006, p. 99, 130, nota 106.

culturali tra gli affiliati<sup>21</sup>, un ambiente ricco di opportunità per incarichi di una certa portata economica e di indiscussa visibilità nel panorama cittadino. In questo contesto si potrebbe tentare di individuare quei lapicidi che avrebbero potuto coadiuvare Bernardino Dalle Croci nella fabbrica del *Mausoleo Martinengo*. Si pensi ai cantieri del Santuario cittadini di Santa Maria dei Miracoli e di Palazzo Loggia, nei quali sono documentati vari lapicidi<sup>22</sup>. Nella Scuola, in anni diversi, sono registrati 5 artisti con il titolo di lapicida, ma vi sono altri *magistri* di cui non viene precisata l'arte specifica<sup>23</sup>: è interessante notare come negli

---

<sup>21</sup> In questa linea sembra esemplificativo, seppur non totalmente riferito al gruppo degli artisti qui individuati, proporre il caso dell'*Ostensorio* del 1500 circa assegnato a un orafo milanese, ora al Victoria & Albert Museum di Londra. Nella figura di *San Gregorio Magno* reso a smalto blu nel basamento del prezioso ostensorio è chiara la ripresa del disegno foppesco (della bottega) ritraente *Un frate francescano e un papa francescano intenti a leggere* (1470-1480, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone e biacca su carta preparata, del Austin Jack S. Blanton Museum of Art (Giovanni ROMANO, scheda n. 29, in *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento* 2003, p. 146). L'ostensorio non ha paternità, anche se l'area dovrebbe essere milanese; *Ostensorio*: Cinzia PIGLIONE, scheda n. 31, in *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento* 2003, pp. 148-149. I pesci, simili a delfini, che unendo le code all'apice delle fronti della teca esagonale disegnano una sorta di timpano, non sono mai stati posti in relazione con i delfini che reggono il basamento del reliquiario bresciano delle Sante Croci, opera di Bernardino. A questi due esempi potrebbe essere accostato pure il manico del *Secchiello per l'acqua santa* (Tesoro del Duomo di Monza, sec. XV) composto dall'unione di due pesciformi (pubblicato da ZASTROW 1978, p. 170, fig. 212). Il delfino con lo schema a coppia che si congiunge all'altezza del muso è impiegato anche per il contorno (4 coppie di delfini) del *Reliquiario della croce* (detto Pace di Rivolta d'Adda, ma in realtà un altare a due ante mobili, Museo Poldi Pezzoli, Milano) del 1495 circa. Simili a delfini sono pure i pesci posti a definizione degli spigoli della cupola esagonale del *Reliquiario di tre spine della corona di Cristo e di un frammento della Santa Croce* (Tesoro della Basilica di Sant'Antonio, Padova; Paola VENTURELLI, scheda n. 2.5, in *L'Oro e la Porpora* 1998, pp. 203-204) ante 1496: entrambe le opere sono di produzione lombarda. Nella fattura del reliquiario ora al Poldi Pezzoli, inoltre, sono stati visti "caratteri foppeschi e civerchieschi" (CAROTTI 1903), mente per quello di Padova COLLARETA 1995, p. 146, vede negli smalti, in particolare quelli con i Padri della Chiesa, la vicinanza con Foppa, nonché con Butinone e Zenale. Pare che il tema dei delfini come elementi strutturali-decorativi sia diffuso tra gli orafi lombardi e quindi non possa essere riconducibile esclusivamente alla bottega bresciana, tuttavia sembrerebbe che sia Bernardino Dalle Croci uno dei primi orafi a farne uso. Si vedano, inoltre, i delfini che scandiscono la cupola della lanterna alla sommità del *Tabernacolo destinato a contenere l'ostensorio* (ante 1495, bottega lombarda; Paola VENTURELLI, scheda n. 2.4, in *L'Oro e la Porpora* 1998, pp. 202, 203) facente parte del *Tabernacolo Pallavicino* del Museo Diocesano di Lodi.

<sup>22</sup> La questione è trattata nel capitolo settimo e, in parte, nel sesto.

<sup>23</sup> Sono presenti, tra gli altri, Giacomo intagliatore (1497); Filippo da Milano lapicida (1499); Francesco de Saldinis aurifex (dal 1499 al 1505); Andrea da Milano lapicida (1507); Nicola di Dolcigno lapicida (1556); Giovanni lapicida (1556); Marco Antonio lapicida (1556); Giovanni Antonio de Boldis lapicida (1556-1559); Andrea lapicida (1559); Vincenzo intagliatore (1559); in SAVY 2006, pp. 99-100. Come si nota, alcuni lapicidi sono documentati già negli anni Cinquanta del 1500; ciò non combacia con gli anni di attività del nostro Bernardino, che anzi era già morto, ma i dati qui esposti possono servire anche solo per fornire un'idea del panorama artistico bresciano di questi decenni che non necessariamente doveva limitarsi ai soli nomi noti cui spesso si è teso a far convergere molte delle opere cittadine prive di paternità certa. È inoltre vero che un artista registrato in un'annata nella Scuola, possa essere stato attivo in città già nei decenni precedenti e poi ammesso alla confraternita proprio a seguito dell'avvenuto riconoscimento sociale. Sempre in tale direzione è doveroso tenere in considerazione che si conoscono solo gli artisti presenti e registrati: si può ipotizzare che ve ne fossero altri non documentati.

anni prossimi all'ideazione e durante l'erezione del *Mausoleo Martinengo* vi fossero come confratelli di Bernardino due lapicidi provenienti "da Milano", tali Filippo (1499) e Andrea (1507).

Bernardino, oltre a quanto visto per la Scuola del Duomo, rivestì il ruolo di Procuratore dei Minori Osservanti della Basilica di Sant'Apollonio e, in seguito, anche di Sindaco del Convento di San Giuseppe<sup>24</sup>, pure dei Frati Minori Osservanti; quest'ultimo incarico dovette ricoprirlo almeno dal 1519 fino all'aprile 1528<sup>25</sup>. La Chiesa di San Giuseppe, eretta a partire dal 4 ottobre 1519 e officiata dai Francescani, si trovava nelle vicinanze del Corso degli Orefici ed era il luogo di culto eletto dagli artigiani delle botteghe limitrofe non solo quindi degli orafi<sup>26</sup>. Bernardino durante il decennio da sindaco è citato in un documento, riportato da Rosanna Prestini, del 4 agosto 1521, dove è autorizzato a edificare a proprie spese una cappella (seconda della navata sinistra) per la propria sepoltura e per i membri della famiglia<sup>27</sup>. Una cappella privata che appare un indiscutibile indizio dell'entrata tanto sociale quanto economica di cui godeva l'artigiano nella città di Brescia; tale supposizione, partendo da altri dati, è condivisa anche dalla Savy quando considera Bernardino, Foppa e Moretto, il gruppo degli artisti "civici" facenti parte della "ufficialissima" scuola del Duomo strettamente legata al Comune<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Il 3 aprile 1519 il Dalle Croci è alle prese con una *investitura* di uno stabile che poi farà parte del convento in "contrada della corte de Fabi"; BARBIERI 2012, p. 41.

<sup>25</sup> La notizia è fornita da Renata Massa (MASSA 1986, pp. 79-81), ma tratta da vari documenti: ASBs, *Fondo Religione*, reg. 99, ff. 123v, 196s.; FRATI 1983. Il 24 aprile 1528 Bernardino vende al Convento dei Domenicani ben due case "in contrada de Ricchi" (MASSA 1983, p. 80). Alla nota del 25 aprile 1528 il nostro orefice è già indicato come "fu sindaco" e il Convento di San Giuseppe lo liquida per il lavoro svolto; BARBIERI 2003, p. 97.

<sup>26</sup> PRESTINI 1978, pp. 41, 116.

<sup>27</sup> ASBs, *Fondo Religione*, reg. 99, ff. 69, 199, riportato da PRESTINI 1978, pp. 116-117. La cappella sarebbe stata in origine dedicata a San Bernardo, come il proprietario, ora è detta di San Guglielmo. Per un periodo la cappella fu anche dedicata a San Diego e non sembra che i Dalle Croci l'abbiano utilizzata come sepolcro; è, invece, conservata una lapide che informa che fu sacello di un altro artigiano, l'organato Antegnati "TUMULUM CONSTANTII ANTIGNATI" (PRESTINI 1978, p. 117). La studiosa sottolinea il prestigio riconosciuto all'orafo: gli è stato assegnato un ruolo da amministratore laico nella Chiesa di San Giuseppe e gli è stata concessa una cappella dedicata al santo di cui porta il nome; cfr. PRESTINI 1989, p. 70. I dati sono riportati anche in MASSA 1986, p. 80.

<sup>28</sup> SAVY 2006, p. 120.

I lavori per il *Mausoleo Martinengo* sono documentati tra il 1503 e il 1518. Un atto meno noto, del 6 novembre 1506, steso dal notaio Cristoforo Conforti<sup>29</sup>, ci informa della riscossione di un credito di mille lire planette che *Bernardinus deli Crucibus* vantava nei confronti di uno dei due fratelli committenti del mausoleo, Antonio Martinengo. Tale somma si riferiva da un lato all'avanzamento dei lavori dell'avello del padre<sup>30</sup>, ma anche a una serie di opere, non meglio precisate, che Bernardino avrebbe realizzato per i Martinengo; questa notizia pare non essere mai stata tenuta in grande considerazione dalla storiografia. Purtroppo nel documento non si fa menzione specifica di manufatti e non si ha idea della loro destinazione:

Il 19 luglio 1522 è annotata una vendita di una croce e di un calice con patena d'argento dorato, da parte di tale Fra Onorio, Sindaco e Procuratore dei frati di San Domenico, al nostro Bernardino Dalle Croci<sup>31</sup>. La presenza dell'orafo all'intero della Confraternita del Duomo e, con altre mansioni, presso il Convento di San Giuseppe è uno stato – finora mai tenuto in adeguata considerazione – che potrebbe aver facilitato la commessa ricevuta da un'altra confraternita laicale, quella del Sacramento di Bedizzole, il 6 agosto 1524: i confratelli lo contrattarono per una croce “*de argento granda*”<sup>32</sup> che sarà saldata il 10 aprile 1525, ma di cui si sono perse le tracce.

La data di morte dell'orafo non è certa, e si può solo circoscrivere tra il 1528 e il 1530. Se infatti nel manoscritto di Pandolfo Nassino, Bernardino è ricordato il 6 giugno 1528, per l'acquisto di un terreno e per l'assassinio di uno dei suoi figli, di nome Gian Francesco, per mano di Giovan Giacomo Savallo, l'orafo è invece definito già morto<sup>33</sup> in un atto di compravendita stilato il 7 gennaio 1531. Quest'ultimo rogito<sup>34</sup>, oltre al riferimento *ante quem* per la morte, è assai interessante perché registra la vendita di una bottega da parte di

---

<sup>29</sup> ASBs, Notarile, cart. 116; notaio Conforti Cristoforo q. Antonio; il documento è riportato per intero in appendice.

<sup>30</sup> La questione è trattata nel dettaglio nel capito primo, a cui si rinvia.

<sup>31</sup> BOSELLI 1977, I, p. 109; MASSA 1986, p. 80.

<sup>32</sup> SAVY 2006, p. 116, lega la committenza alla presenza in città (nell'agosto 1524) di una delegazione della Confraternita di Bedizzole “*per fare mercato*” con Romanino e per affidargli l'incarico di un palio processionale.

<sup>33</sup> La storiografia ottocentesca, e poi quella a seguire, partendo dall'errore di trascrizione (di VALENTINI 1882, p. 34, n. 1) del manoscritto queriniano di Nassino, riportò come data di morte il 6 giugno 1528.

<sup>34</sup> BOSELLI 1973 p. 110.

un suo nipote di nome Girolamo Dalle Croci, vale a dire l'orafo che nel 1518 si firma sulla *Croce*<sup>35</sup> della Pieve di Cividate Camuno (Fig. 142).

Accanto al basamento del *Reliquiario della Santissima Croce* (Fig. 137) di Brescia, opera documentata, è stato attribuito alla bottega anche il *Busto reliquiario di sant'Antigio* (Fig. 141), ora al Victoria & Albert Museum di Londra: Marco Collareta lo assegnava a Girolamo Dalle Croci o a Serafino Dalle Croci<sup>36</sup> (nipoti di Bernardino in quanto figli di Giovan Francesco); così pure Giovanni Romano lo accostava, seppur lo ritenesse di livello superiore, alla croce di Cividate, firmata da Girolamo<sup>37</sup>; Cinzia Piglione era invece convinta di vedervi la mano di Bernardino stesso<sup>38</sup>. Ancora la Piglione attribuiva alla bottega dei Dalle Croci il *Bottone da piviale* del Victoria & Albert Museum di Londra<sup>39</sup>.

Un'altra opera, ora facente parte del tesoro del Duomo Vecchio di Brescia, ma dove giunse per trasferimento dal Monastero cittadino di Santa Giulia, è il *Reliquiario delle SS. Spine*: l'attribuzione al capostipite dei Dalle Croci ha oscillato nel tempo e ora la critica è assai più cauta e propone più genericamente un orafo bresciano gravitante nella cerchia dei Dalle Croci<sup>40</sup>. Le forme e alcune soluzioni adottate fanno dell'oggetto un pregevole esempio dell'oreficeria sacra lombarda; siamo agli inizi del XVI e il reliquiario rappresenta

---

<sup>35</sup> CISTELLINI 1963, p. 434, nota 2, riporta per questa croce la data 1509, mentre per quella di Gian Francesco la data 1500; sono in realtà errate.

<sup>36</sup> COLLARETA 2000, p. 21. Nello stesso saggio si evidenziavano per le scene poste sul lembo del piviale del vescovo le dipendenze da Martin Schongauer.

<sup>37</sup> COLLARETA 2000, p. 20; ROMANO 2011, p. 160, nota 15.

<sup>38</sup> L'individuazione e il riconoscimento della bottega spettano a ROMANO 1982, p. 75; COLLARETA 2002, p. 13; per il *Busto reliquiario di sant'Antigio* si veda Cinzia PIGLIONE, scheda n. II.18, in *Maestri della scultura in legno* 2005, pp. 150-151.

<sup>39</sup> POPE-HENNESSY 1965, p. 55, n. 181, fig. 202; COLLARETA 2002, p. 13, nota 13; Cinzia PIGLIONE, scheda n. II.18, in *Maestri della scultura in legno* 2005, pp. 150-151; ROSSI 2012, p. 37, nota 71. All'arte orafa bresciana a cavallo tra XV e XVI secolo è stato restituito anche, sulla base del confronto con il *Busto reliquiario di sant'Antigio*, ciò che rimane del piviale di un busto, ora al Bargello. Il piviale conserva una placchetta con ritratti i santi Faustino e Giovita mentre sono alle prese con alcuni cani che sembrano aizzati contro di loro da un personaggio. La datazione tra l'ultimo decennio del XV secolo e i primi decenni del XVI secolo, così come l'assegnazione a una bottega bresciana spettano a Marco COLLARETA, scheda n. 62, in COLLARETA, CAPITANIO 1990, pp. 214-219 (e cfr. anche CAPITANIO 1992, p. 267). L'opera, tuttavia, non offre spunti utili ai fini della nostra ricerca.

<sup>40</sup> Il *Reliquiario delle SS. Spine* (Fig. 139) fu commissionato agli inizi del Cinquecento dalle monache del Monastero cittadino di Santa Giulia per custodire due spine ritenute provenienti dalla corona della Passione di Gesù; qui rimase fino alle soppressioni napoleoniche del 1797.

VALENTINI 1882, p. 74, vedendo delle affinità tra il manufatto con il *Reliquiario della Santissima Croce* (Fig. 137) di Bernardino Dalle Croci assegnava a quest'ultimo anche la paternità del *Reliquiario delle SS. Spine*. Cfr. anche MORASSI 1939, p. 192; PANAZZA 1958b, p. 33, nota 38; Giovanni VEZZOLI, scheda n. VIII 06, in *San Salvatore di Brescia* 1978, pp. 180-181; MASSA 1983, p. 80; Renata MASSA, scheda n. 39, in *Nel lume del Rinascimento* 1997, pp. 86-87.

il mutamento di gusto che è in atto a Brescia, ma pure nel resto della Lombardia, così da coniugare in un'unica opera motivi tardogotici ed elementi già rinascimentali. Il manufatto ha destato l'interesse degli studiosi dopo essere stato esposto alla mostra *Nel Lume del Rinascimento* del 1997. Per analogia con questi oggetti è da assegnare alla bottega dei Dalle Croci pure il *Reliquiario della Santa Croce* (Fig. 138)<sup>41</sup>, ora custodito nella chiesa del monastero cittadino di San Faustino Maggiore ma, come il *Reliquiario delle SS. Spine* (Fig. 139), proveniente dalla soppressione del Monastero femminile di Santa Giulia. Anche per questa croce-reliquiario l'attribuzione non è stata univoca e concorde tanto che si sono supposte due fasi di redazione: la più antica nel piedestallo, d'impronta gotica-internazionale, creduta di Bernardino, e la più recente per la croce, decisamente rinascimentale, attribuita a suo nipote Girolamo. L'opera è tuttavia ascrivibile più genericamente al clima culturale della bottega dei Dalle croci ed è da avvicinare alla *Croce processionale* della parrocchia cittadina di Sant'Afra.

#### ***4.2 La bottega dei Dalle Croci***

La fama di Bernardino lo portò inevitabilmente a sostituire la provenienza "da Parma" con il cognome "Dalle Croci" o "Delle Croci". I suoi discendenti adottarono poi il cognome forse anche come tratto distintivo della bottega, mandando in tal modo nell'oblio l'origine parmense della famiglia. Tuttavia il capostipite, ancora nel 1516, è definito in un contratto con i Martinengo *ser Bernardino de Parma dicto de li Crucibus aurifici, habitatori Brixie*. Il nome e la specializzazione nella produzione di croci si potrebbero dire confermati anche iconograficamente nella scelta del marchio della bottega: la croce sul Calvario incluso in un cerchio. Questo è il punzone apposto dallo stesso Bernardino sul reliquiario del duomo nel 1487, l'oggetto più antico finora rinvenuto a Brescia a recare

---

<sup>41</sup> MORASSI 1939, pp. 223-224, riferisce della committenza, della provenienza e spiega che la croce-reliquiario dopo essere stata inserita nel Tesoro del Duomo Vecchio fu data in concessione alla Chiesa di San Faustino Maggiore (ove tutt'ora si conserva) dal Vescovo Gabrio Maria Nava con atto notarile del 17 febbraio 1828. Cfr. anche Giovanni VEZZOLI, scheda n. VIII 07, in *San Salvatore di Brescia* 1978, pp. 181-182;

Per il *Reliquiario della S. Croce* si rinvia a Renata MASSA, scheda n. 44, in *Nel lume del Rinascimento* 1997, pp. 91-92. L'attribuzione e le considerazioni di Renata Massa sono riprese e confermate da Ivo PANTEGHINI, scheda n. 16 in *MEZZANOTTE, VOLTA, BEGNI REDONA, et altri* 1999, pp. 307-309.

quel punzone, che è anche l'unico noto per tutto il corso del Quattrocento e Cinquecento nel bresciano<sup>42</sup>.

L'ideale continuatore della bottega fu il figlio, Gian (o Giovan) Francesco “argentiere ed orefice”<sup>43</sup>, il quale a sua volta ebbe due figli, Girolamo e Serafino, anch'essi avviati all'arte dell'oreficeria<sup>44</sup>. La data di nascita di Gian Francesco è ignota, ma si dovrebbe collocare attorno al 1475. Un dato certo è la firma posta nel 1501 sulla grande croce della Chiesa di San Francesco a Brescia. Secondo Boselli<sup>45</sup> dovrebbe essere già morto nel 1531, in quanto il già citato manoscritto del Nassino racconta che un Gian Francesco Dalle Croci fu ucciso dal nobile Savallo, ma su questa versione vi sono incertezze<sup>46</sup> tali da pensare che Bernardino Dalle Croci avesse un altro figlio con il nome di Gian Francesco.

Di Gian Francesco è nota la *Croce* di San Francesco (detta anche “croce del Sanson”, dal committente, Francesco Sanson<sup>47</sup>; Fig. 140); il manufatto è l'espressione più alta della bottega da confrontarsi con i più pregiati risultati dell'oreficeria del primo Rinascimento italiano<sup>48</sup>. L'opera è firmata IOANN[IS] [FRA]CISCI / A CRVCIBVS / INDVSTRIA /1501 nella placchetta dietro il corpo di Cristo, mentre sul rovescio della stessa lamina fu rinvenuta

---

<sup>42</sup> MASSA 1988, p. 10.

<sup>43</sup> FENAROLI 1877.

<sup>44</sup> Oltre al figlio e ai due nipoti si conoscono altri discendenti da vari atti conservati a Brescia. Girolamo ebbe molti figli noti da vari atti dell'archivio storico civico: Gian Francesco, Polidoro, Giuseppe, Paola, Bernardino, Lucia, Iacopo Antonio, Pellegrina e Panfila. Come si può notare Girolamo riprende i nomi dei suoi antenati partendo dal bisnonno Iacopo. Tra tutti questi si conoscono alcune notizie solo di Iacopo Antonio, Gian Francesco e Giuseppe che furono i continuatori del mestiere di famiglia, ma nessuna opera è stata mai loro assegnata; MASSA 1986.

<sup>45</sup> BOSELLI 1977, I, p. 110

<sup>46</sup> MASSA 1987, p. 80.

<sup>47</sup> Il committente è solennemente ricordato nell'iscrizione incisa su una lamina posta alla base della croce: FRANCISCVS SANSON BRIX / MINORVM XXV ANNOS / MINISTER GEN. / MANDATO CRVCEM HANC / DIVO FRANCISCO D. D. D. / ANNO SAL. MD. (da BEGNI REDONA 1994, p. 182). Sulla *Croce processionale* si rinvia pure a Pier Virgilio BEGNI REDONA, scheda n. 36, in *Nel lume del Rinascimento* 1997, pp. 82-83; LONATI 2002, p. 200.

<sup>48</sup> ZASTROW 1978, p. 175. Spesso il confronto stilistico è stato posto con la *Croce* in argento di Bartolomeo Rocchi del 1515 per il santuario dell'Incoronata di Lodi. Lo stesso Zastrow giudica la croce di Lodi “di ben più manierato effetto” rispetto a quella bresciana. Per l'opera nello specifico, con bibliografia e nuovi spunti di ricerca, si veda la monografia di COLLARETA 2002. Un saggio di riferimento, seppur datato, rimane il contributo di PERONI 1964.

l'indicazione riguardante la tipologia e il peso del materiale impiegato<sup>49</sup>. Padre Francesco Senni, detto Francesco Sanson, generale dell'Ordine dei Francescani, commissionò il pezzo in occasione della consegna generalizia, dettata<sup>50</sup> nel convento di Santa Croce a Firenze in data 21 ottobre 1499, dando precise disposizioni sulla fattura dell'opera e indicando anche i santi e le posizioni che questi avrebbero dovuto occupare nelle braccia della croce<sup>51</sup>.

Il figlio di Gian Francesco è Girolamo (o Gerolamo): nato a Brescia nel 1494, morto tra il 1560 e il 1568, abitante nella prima quadra<sup>52</sup> di San Faustino; lavora nella bottega in contrada “degli Orefici”. Fenaroli lo definiva “cesellatore e niellista”<sup>53</sup>; nell'opificio è pure attestata<sup>54</sup> la presenza del fratello Serafino (nato a Brescia nel 1504), di un decennio più giovane e di cui, a parte la partecipazione proposta da Collareta per la realizzazione del *Busto reliquiario di sant'Antigio*, ora a Londra, non si conoscono opere. Girolamo Dalle Croci si firma nel 1518 sulla *Croce astile* (Fig. 142) della Chiesa parrocchiale della Pieve di Civate Camuno (Bs); l'opera, a confronto con la produzione del nonno e del padre, sembra di un livello qualitativo inferiore. Questa croce, rispetto al rimanente del catalogo

---

<sup>49</sup> Il retro della lamina è stato individuato solo nel 1865 durante il restauro condotto dall'argentiere Giuseppe Rovaglia: QVEST EL CONTO DEL ARGENTO NETO / DE COPELA ONCIE 364 / DE LEGA VENETIANA 104 / DE LEGA BRESANA 240 (da BEGNI REDONA 1994, p. 182). Il dato era già stato reso noto dal FENAROLI 1877, p. 107, il quale, però, indicava l'anno 1866 e 340 “*oncie de copela*”, lo stesso era riportato da PRESTINI 1978, p. 117.

<sup>50</sup> FENAROLI 1877, p. 107; ripreso in PRESTINI 1978, p. 11; PRESTINI 1994a, p. 325.

<sup>51</sup> Per la questione iconografica si veda: *Grande Croce processionale*, scheda n. 11 in ANELLI, GUZZO 1981, pp. 37-39: gli autori sottolineano come gli elementi stilistici facciano riferimento alla coeva cultura figurativa cittadina, sia pittorica che scultorea, rinviando ai lapicidi del cantiere della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli. La scheda suggerisce anche di mettere in relazione, in particolare l'immagine di Sant'Antonio di Padova inserita nella croce, con lo scultore del tondo di *Sant'Antonio di Padova* (scheda n. 18, in ANELLI, GUZZO 1981, pp. 52-53).

<sup>52</sup> Polizza d'estimo n. 49 del 1534 quadra I di S. Faustino; in FENAROLI 1977; LONATI 1986, p. 94.

<sup>53</sup> FENAROLI 1877, p. 294; lo studioso fissa la data di nascita al 1494 e dice che “fiori” nel 1518 forse intendendo che la sua opera nota riporta tale data. Lo stesso FENAROLI 1877, p. 109, in nota, segnala che “Girolamo Dalle Croci fa liberazione ai disciplini della cattedrale di due case loro vendute, come si vede da istrumento 16 aprile 1538 in atti del notaio Monti Girolamo di Brescia”.

<sup>54</sup> I rapporti tra i due fratelli sono da rintracciare nei documenti pubblicati da BOSELLI 1977, I, p. 111.

della bottega, è stata meno indagata e riprodotta<sup>55</sup>, così pure la documentazione d'archivio non ha fornito informazioni aggiuntive; l'attribuzione si fonda ovviamente sulla firma di Girolamo, posta sulla placchetta posta all'altezza dei chiodi dei piedi. Ad occuparsene prima e più degli altri fu il Fenaroli nel 1877, descrivendola e tracciando al contempo un breve profilo biografico di Girolamo, nonché una prima analisi stilistica del manufatto<sup>56</sup>. Fondamentale resta il contributo di Peroni, il quale pur evidenziando il livello stilistico modesto rispetto alla croce del padre, suggeriva riferimenti alle incisioni di Giovanni Antonio da Brescia<sup>57</sup>. Renata Massa lamentava la mancanza di studi sul manufatto specie per le placchette a niello<sup>58</sup> sulle quali, sottolineava la studiosa, servirebbero approfondimenti per comprendere il nesso tra i nielli di Girolamo e la produzione bronzistica bresciana del primo Rinascimento<sup>59</sup>.—Tale mancanza di interesse potrebbe essere imputata anche alla collocazione periferica e alla totale assenza di dettagli fotografici riprodotti in pubblicazioni a stampa.

La croce di Girolamo è stata letta in continuità con la bottega del padre<sup>60</sup>, con riferimenti quindi al modello della croce del Sanson, ma con esiti più poveri e per alcuni versi, considerata anche la datazione, un poco attardati. Il corpo di Cristo, se confrontato con

---

<sup>55</sup> Paola Venturelli menziona la croce di Cividate definendola “versione ritardataria dell’opera di Brescia [la croce del Sanson], non in grado di sviluppare le premesse rinascimentali” (VENTURELLI 2000, p. 130). La croce è riprodotta in una piccola fotografia a pagina 129 ma, forse per un errore di editoria, riporta una didascalia errata (si fa riferimento al *recto* della *Croce processionale* di Giovanni Pietro Lierni). Alla croce è dedicata la scheda, puramente compilativa e priva di apporto critico, all’interno di un volume riguardante l’arte a Cividate Camuno: *Croce astile del ‘500*, scheda n. VII, in LODA, ONGARO, PANTEGHINI 1999, pp. 88-89.

<sup>56</sup> FENAROLI 1877 riporta (per primo) la trascrizione della placchetta posta all'altezza dei piedi di Cristo: IACOB FAVST / INONO ARCHI / PRESPITERO PROVURANTE / HIERONIMUVS A CRVCIBUS / FECIT / MD 18; riporta anche la scritta intorno al globo: ECCE CRVCUM DOMINI FVGITE / PARTES ADVERSAE / ET VITVTE IPSIVS / VIGILEMVS CVM CHRISTO / AMEN. La nota su Girolamo è presente anche in PRESTINI 1978, p. 117.

<sup>57</sup> PERONI 1964, pp. 744-746.

<sup>58</sup> Giovanni Romano fa un breve accenno alla croce di Cividate nel capitolo sulla bottega dei fratelli De Predis, nel paragrafo sull’*Altarolo* di Rivolta d’Adda (Museo Poldi Pezzoli di Milano) e in un discorso più ampio nel quale propone una riflessione per evidenziare i legami tra la miniatura e gli smalti di produzione lombarda dal Terzo quarto del Quattrocento. Viene sottolineato come gli smalti dell’altarolo del Poldi Pezzoli, nello stile dal “tono un poco dimesso e corsivo”, coincidano a uno stadio evoluto dello smalto quattrocentesco in Lombardia. Secondo l’autore, lo stile semplice ed “efficacemente narrativo”, ampiamente diffuso in precedenza in altre tecniche artistiche, sembra persistere e in particolare rimanere vivo nella tecnica a niello come nelle tarde placchette della croce di Cividate Camuno; si veda ROMANO 2011, p. 155.

<sup>59</sup> Renata MASSA, scheda n. 37, in *Nel lume del Rinascimento* 1997, p. 84.

<sup>60</sup> PERONI 1964, p. 744.

quello della croce del Sanson è più magro, più contratto nei muscoli e allungato nella dimensione, con un effetto complessivo più arcaico<sup>61</sup> seppur l'opera sia stata realizzata ben 17 anni dopo rispetto a quella del padre. Non si spiega perché Girolamo nella croce di Civate vada abbandonando il corso rinascimentale intrapreso dalle generazioni precedenti per fissarsi su elementi di più intenso patetismo, tra i quali sembra raggiungere l'apice l'urlo della *Maddalena*. Anche nell'impianto decorativo, corredato da una profusione di gemme e sferule nella profilatura, Girolamo pare seguire un gusto ancora tardogotico, che aderisce forse a esplicite richieste della committenza. L'arciprete Faustinoni è il procuratore e si fa interprete dell'istanza della confraternita cividatese: anche per questa croce è quindi presente una confraternita laicale come si è visto per altre opere della bottega. Alla maniera di Girolamo è stata pure avvicinata la *Croce astile* della Chiesa parrocchiale di Lodrino<sup>62</sup>, ma l'attribuzione non pare convincente e saremmo propensi ad escluderla<sup>63</sup>.

Una vicenda meno nota vede i confratelli del Duomo di Brescia, riuniti durante il consiglio dell'aprile 1533, chiedere a Girolamo di intervenire per la doratura su una croce già di proprietà della confraternita; la croce, citata poi negli inventari<sup>64</sup> dei beni della Scuola, è, secondo la descrizione, di grande effetto e decorata con vari santi. Di quest'opera non si conosce l'autore, ma nella richiesta si precisa che Girolamo debba compensare con tale lavoro i debiti dei suoi avi. Il dato suggerirebbe dunque che i Dalle Croci avessero una bottega in comune, forse anche dal punto di vista della contabilità se un debito, si presume di lavoro più che di valuta, dei progenitori dovesse essere saldato da Girolamo. Per questi motivi è probabile che la croce da "dorare" fosse di Bernardino.

Da questo catalogo emerge come di tre generazioni di orafi si conoscano, sommando le opere sicure, solo sei manufatti certi. Altri tentativi della critica di individuare tra l'oreficeria cittadina e della provincia, altri oggetti della nostra bottega, come la *Croce* di

---

<sup>61</sup> ZASTROW 1978, p. 175.

<sup>62</sup> PERONI 1964, p. 744, poi ripresa da altri tra cui Sandro Guerrini. La croce compare nell'inventario dei beni di Lodrino in data 1534, in cui si documentano tre croci; SABATTI 1987, p. 341.

<sup>63</sup> GUZZO 1987; *Croce astile*: Renata MASSA, scheda n. 37, in *Nel lume del Rinascimento* 1997, p. 84.

<sup>64</sup> Dal regesto (SAVY 2006, p. 97) della scuola del Duomo, Inventario del 1583: "...una croce qual si crede di rame argentata et adorata da una banda con Dio Padre et li quattro Evangelisti, dal altra banda il Crocefisso con la Madona et S. Giovanni Evangelista et una fenice sopra...", in SAVY 2007, p. 128, nota 77.

Bagnolo Mella e quella di Lodrino, non sono risultati convincenti. È innegabile che la bottega, operante per circa un secolo e con vari maestri che lavoravano in concomitanza, non possa essersi limitata ai pochi esemplari concordemente accettati dalla critica. È, infatti, probabile che il catalogo fosse più esteso e solo a titolo d'esempio si ricordano: la già menzionata commessa a Girolamo per la Confraternita di Bedizzole di cui, però, non rimane traccia alcuna; il tabernacolo citato nel contratto del 1477 come esempio da seguire per il *Reliquiario della Santissima Croce* (Fig. 137) dallo stesso Bernardino e sul quale sembrerebbe che stesse già lavorando in bottega; la croce della Scuola del Duomo data da “indorare” a Girolamo, forse del nonno Bernardino; i lavori svolti da Bernardino per i Martinengo, solo citati nel 1506.

In via ipotetica anche il richiamo fatto nel 1516 da parte degli eredi e committenti del *Mausoleo Martinengo* affinché Bernardino si impegnasse a portare a compimento entro diciotto mesi l'insigne opera, può essere letta come una lentezza<sup>65</sup> della bottega rispetto ad un lavoro preso in carico nel 1503. L'ultimo documento redatto da Bernardino con i Martinengo fu vergato l'8 agosto 1516; in questo anno erano in attività il capostipite Bernardino, il figlio Gian Francesco e il nipote Girolamo, il quale firmerà, due anni più tardi – e dunque grossomodo in concomitanza con l'impegno di consegna del mausoleo ai Martinengo – la sua croce per la Pieve di Civate. Il secondo nipote, Serafino, nel 1516 è dodicenne e lo si può pensare già presente, seppur con mansioni minori, nell'opificio; di Serafino non si conosce nulla e tantomeno la strada seguita in seguito alla vendita, nel 1531, della bottega da parte del fratello maggiore Girolamo.

Durante le ultime fasi del lavoro sul *Mausoleo Martinengo* erano in vita almeno quattro membri della famiglia dei Dalle Croci. È tuttavia impossibile definire chi e con quale ruolo abbia messo mano a questa fabbrica. È difficile confermare se la bottega lavorasse su oggetti comuni. Partendo dal dato di fatto, riportato da più contratti, che titolare della commessa Martinengo fu Bernardino Dalle Croci, si vuole ora mettere a confronto sul piano stilistico e iconografico i manufatti assegnati concordemente a ogni orafo della bottega dei Dalle Croci con il mausoleo. L'analisi, finora mai tentata, intende chiarire se i maestri si siano potuti cimentare anche con la scultura e con la fusione in bronzo, oppure

---

<sup>65</sup> Si ricordi che è altresì probabile che i Dalle Croci rallentassero i ritmi della produzione perché non saldati regolarmente dai Martinengo.

se abbiano fornito solo i modelli per le formelle conservando quel ruolo di impresario<sup>66</sup> già ipotizzato in altre sedi per poter giustificare l'assegnazione di un lavoro così monumentale a un orafo.

### ***4.3 La bottega dei Dalle Croci e la cultura artistica del Mausoleo Martinengo***

Si è visto come la bottega dei Dalle Croci abbia avuto ramificazioni in città e provincia. L'eterogeneo registro stilistico e qualitativo dei quattro membri imparentati tra loro, di cui si conosce il nome, suggerisce che la bottega avesse messo in campo una produzione affiatata e, forse, diversificata per specializzazione. Tuttavia per una bottega così operosa nel tempo e ben introdotta in ambienti di prestigio, il numero di opere assegnate con certezza, o ad essa ricondotte dubitativamente, è troppo esiguo. È evidente che molto del materiale uscito dalla bottega è andato perso o non è stato ancora ricondotto agli orafi bresciani. Da questo lacunoso e variegato catalogo prende il via il tentativo di confronto con le sculture del *Mausoleo Martinengo*, in particolare l'attenzione è rivolta più alle componenti bronzee ipotizzando, anche sulla scorta degli studi critici, che se Bernardino e discendenti avessero messo effettivamente mano al monumento sarebbe stato per loro naturale occuparsi delle fusioni. Il pezzo cronologicamente più distante dal mausoleo è il *Reliquiario della SS. Croce* (Fig. 137), commissionato a Bernardino nel 1477 e saldato nel 1487, di cui l'orafo produsse solo una porzione, il piede. Non si può non convenire sul fatto che il reliquiario è pure assai distante sotto il profilo stilistico: è di concezione più arcaica, ancora sostanzialmente gotico negli elementi decorativi e decisamente più goffo nella resa delle figure umane. Insomma, non trova punti in contatto con i bronzi del mausoleo.

---

<sup>66</sup> Si ha notizia di un'attività non ben chiara di prestito di denaro da parte di Bernardino Dalle Croci; un caso è indicato proprio nei contratti della committenza del *Mausoleo Martinengo*, in cui Antonio Martinengo deve dei soldi all'orafo. Un altro caso vede l'orafo che ritira, e poi vende ai Frati Crociferi di San Giorgio Maggiore a Venezia, una croce d'argento proveniente dalla Parrocchia di Chiari nel 1510 "*per haver da torre le bolle et expedir la unione de la capella de San Firmo*". I dati sono riportati da FUSARI 2010, pp. 33-34, con note e riferimenti d'archivio. Vi è inoltre un documento che attesta un rapporto di conoscenza tra lo scultore Gio. Antonio, figlio di Gaspare, e Bernardino; la questione è stata trattata nel capitolo primo.

Le divergenze inconciliabili tra il *Mausoleo Martinengo* e il Reliquiario sono comprensibili: i due manufatti, di tipologia e destinazione diversissime, distano più di 25 anni. Tuttavia è un dato di fatto che nulla permette apparentemente di stabilire un collegamento stilistico tra due mondi così distanti. Lo stesso incolmabile divario con il *Mausoleo Martinengo* sembra aprirsi anche dal confronto con altre tre opere della bottega: il *Reliquiario delle SS. Spine* (Fig. 139), il *Reliquiario della Santa Croce* (Fig. 138; in San Faustino Maggiore, da S. Giulia) e il *Busto reliquiario di sant'Antigio* (Fig. 141; ora al Victoria & Albert Museum di Londra). Confrontato con i bronzi del monumento funebre, il volto del santo vescovo posto sul busto londinese appare irrimediabilmente arcaico e nulla ha a che fare con la disinvoltura, che in alcuni passaggi si trasforma in sprezzatura, mostrata dal bronzista del mausoleo nella resa dei volti. Il busto è poi lavorato in modo minuzioso negli sbalzi e nelle incisioni sulle placchette. I riquadri che distribuiti sul lembo del piviale del busto, poi, raffigurando episodi della Passione, parrebbero offrirsi immediatamente a una verifica con gli episodi in bronzo del mausoleo dallo stesso soggetto, ma l'esito di tali accostamenti non parla mai di una vicinanza significativa. L'esercizio si fa tuttavia decisamente più interessante se allarghiamo la rete dei confronti agli episodi pure della *Passione*, resi a niello, delle placchette che ornano altre due opere certe della bottega ossia la *Croce* di San Francesco (Fig. 140), opera di Gian Francesco, e la *Croce astile* (Fig. 142) della Pieve di Cividate firmata dal figlio Girolamo. La presenza in tre opere certe dei Dalle Croci di episodi della Passione diventa anzi un punto fondamentale per operare un confronto con gli episodi in bronzo inseriti nel sarcofago del mausoleo.

L'*Orazione nell'orto* (Fig. 16) del mausoleo trova una certa corrispondenza, ma solo nel disegno generale dei singoli elementi per la distribuzione nello spazio, nell'omonima scena della placchetta a niello di Girolamo Dalle Croci (Fig. 143). La placchetta presenta solo quattro personaggi e non vi è la turba che avanza come, invece, si vede nel mausoleo. Tale labile nesso iconografico non appare troppo significativo, considerato che l'episodio era piuttosto standardizzato, quindi sarebbe possibile trovare la medesima corrispondenza anche in opere al di fuori della medesima bottega. Inoltre degli episodi della *Passione* in bronzo, quello dell'orto degli ulivi è il più legato alla tradizione iconografica quattrocentesca. Il disegno di Girolamo rispetto al pannello bronzeo è assai più rigido e

costruito con linee nette. La placchetta con l'*Orazione nell'orto* della croce di Girolamo (Fig. 143) trova corrispondenza con la medesima scena della placchetta (Fig. 144) posta sul piviale del *Busto di Sant'Antigio*.

L'*Andata al Calvario* (Fig. 18) Martinengo si avvicina invece, soprattutto per alcune analogie del disegno<sup>67</sup>, alla placchetta (rilievo a sbalzo su niello) della *Croce* del Sanson (Fig. 145) seppure quest'ultima è decisamente più arcaica nelle pose dei corpi ammassati e nei volti un poco stereotipati. Colpisce poi la completa assenza, nell'opera dell'orafo, di quella spiccata attenzione alla resa degli ignudi che non si traduce tanto nella perfezione anatomica, quanto in un dinamismo quasi esasperato che, giustamente, trova sfogo nei due ladroni legati dai carnefici che aprono il corteo. Nel bronzo Martinengo si nota una predilezione per il mondo antico nell'attenzione prestata al dettaglio delle armature romane e nel disegno del panneggio, specie quello della tunica di Cristo. Pure il lembo di stola che da dietro la croce passa sul fianco di Cristo, segnando il ginocchio della gamba sollevata, è una cura che non si riscontra nella placchetta inserita nella croce di Gian Francesco. Non si tratta solo di una questione tecnica, di cui Gian Francesco pare essere il campione della bottega orafa. Si nota una minore conoscenza delle fonti classiche quali, ad esempio, i modelli dei rilievi dei sarcofagi romani. Sta di fatto che il confronto tra l'*Andata al Calvario*, nelle versioni Martinengo - placchetta di Gian Francesco (croce Sanson), dimostra una divergenza culturale non di poco conto.

Senza nesso rispetto al *Mausoleo Martinengo* è da ritenersi la medesima scena realizzata dal figlio Girolamo per Civitate (Fig. 146): Cristo avanza con la croce messa sulle spalle, ma con il ramo più lungo posto in avanti; attorno vi sono i goffi e caricaturali sgherri dai volti forse fin troppo grandi rispetto al corpo. È evidente come la placchetta di Girolamo, oltre

---

<sup>67</sup> Tra le due opere si nota una corrispondenza in alcuni dettagli. Si veda il modo in cui Cristo porta la croce e come è rivolto verso lo spettatore. Tra i due esemplari, invece, la Maddalena è posta in un punto diverso. Nel bronzo Martinengo vi sono più personaggi che precedono la croce tanto che Cristo si trova decentrato nell'ultima posizione di sinistra del pannello; al contrario nella croce del Sanson il portacroce è al centro della scena mentre davanti a lui si trova solo un carnefice dalle esili gambe che trascina con una corda Cristo. Un altro sgherro sta colpendo il Salvatore. BARBIERI 2003, pp. 57-59, aveva suggerito un "interessante confronto" tra le due salite al Calvario (Martinengo e Sanson) basando la presunta vicinanza sia sulla posa di Cristo sia sullo stile. Si ritiene che la similitudine non sia così stringente e l'autore non abbia, invece, valutato le divergenze sia di ordine iconografico che stilistico per la resa dei corpi. Sempre Barbieri ritiene un punto di contatto il modo in cui Cristo si piega sotto la croce. Tale suggerimento è verificabile mettendo a confronto le due opere (mausoleo e Sanson), in cui si vede che il Cristo della placchetta non è piegato e le gambe sono diritte perché è fermo e rivolto verso la Veronica.

a differenziarsi in vari aspetti iconografici, sconti pure un livello stilistico inferiore, il che porta a valutare che sia piuttosto distante dalle due versioni dell'*Andata al Calvario* esposte sopra. In conclusione l'*Andata al Calvario* del mausoleo non trova convincenti riscontri con le opere della bottega orafa: il confronto escluderebbe, quindi, l'attribuzione dei bronzi Martinengo ad un membro dei Dalle Croci.

L'episodio della *Flagellazione di Cristo* si è conservato in tre placchette prodotte dagli orafi. È evidente che gli esemplari sulla *Croce astile* di Cividate (Fig. 147) e sul *Busto reliquiario* di Londra (Fig. 148) siano da abbinare tra loro, anche se tra i due non si evidenzia una precisa corrispondenza stilistica, ma la medesima impostazione del Cristo centrale con i carnefici ai lati<sup>68</sup>.

L'attenzione per la profondità, resa mediante il pavimento a mattonelle che convergono verso il fondo, la colonna centrale con il Cristo appoggiato sulla gamba nonché gli astanti posti su diversi livelli di profondità sono elementi che accomunano, in parte, il disegno della *Flagellazione* Martinengo (Fig. 17) a quello della placchetta fissata alla croce di Gian Francesco (Fig. 149)<sup>69</sup>. Nella placchetta manca però tutta la costruzione architettonica con archi e paraste, i due personaggi posti ai lati, quasi debordanti che aprono la scena Martinengo e il fondale con collina e arbusti. La placchetta ha un architrave che poggia sulla colonna della flagellazione e sulle due colonne ai lati. Proprio su questa costruzione cade Gian Francesco: un errore prospettico che vede le colonne sostenere il medesimo architrave, ma appoggiare in punti del pavimento con diversa profondità. La colonna a cui è legato Cristo è posta in primo piano mentre quella di destra sembra essere messa in

---

<sup>68</sup> La scena in entrambe le placchette si svolge in un luogo senza fondale; si trovano solo la colonna al centro e una sorta di pavimentazione che va scorciandosi verso il fondo, il che fornisce l'unico spunto di profondità. Cristo ha le braccia legate dietro alla colonna e un perizoma. I carnefici sono posti ai lati dotati di armi. La placchetta di Girolamo fa uso di personaggi dalle pose più impacciate: Cristo è frontale e, rispetto al corpo statico, vi è solo un cenno di movimento nella gamba. I due carnefici, dai volti caricaturali e il mento pronunciato, sono di profilo e impugnano i flagelli. La placchetta del busto-reliquiario mostra Cristo con i piedi incrociati e i carnefici visti frontalmente, ma con le gambe quasi in movimento. Il primo impugna tra le mani il flagello e lo tiene verso l'alto; il secondo invece impugna un arnese e lo depone più in basso, ma in direzione opposta rispetto al Cristo alla colonna. La placchetta di Girolamo, pur mostrando il medesimo schema compositivo con i tre personaggi, pare quindi più bloccata e di estrazione popolare sia per la resa dei corpi, sia per la vena caricaturale e grossolana dei carnefici. La placchetta del busto-reliquiario esibisce corpi più esili, con maggiore cura verso il dato reale anatomico, seppur nel complesso risulta piuttosto stereotipata. È probabile che vi fosse un'idea in comune tra i due esemplari, con buone probabilità mutuata da un'incisione quattrocentesca, ma poi svolta in modo diverso.

<sup>69</sup> Per il modello di derivazione si veda COLLARETA 2002, p. 16. L'autore ha evidenziato la dipendenza di Giovan Francesco, in quattro su nove delle scene della vita di Cristo, dalle incisioni di Martin Schongauer.

fondo al vano, tuttavia su entrambe poggia la stessa trave orizzontale, il che genera una confusione prospettica. Una tale ingenuità non può certo trovare corrispondenza nella scrupolosa scatola prospettica della *Flagellazione* Martinengo. I personaggi ritratti nella placchetta sono precisi nella resa anatomica e abbastanza proporzionati; si ritiene, tuttavia, che non reggano il confronto con i corpi del pannello bronzeo certamente più disinvolti. Questi sono, infatti, posti su vari livelli di profondità, con atteggiamenti e abiti ricercati. Oltre alle incertezze prospettiche e alle pose un poco stereotipate degli aguzzini, la placchetta (datata 1501) sembra essere collocata ancora nel Quattrocento in particolare per i personaggi di corte posti sullo sfondo che sembrano usciti da una miniatura.

Il corpo flagellato di Cristo (Fig. 151) del mausoleo è messo a confronto con il *Cristo crocifisso* (Fig. 150) della croce del Sanson, che ci pare sia il pezzo di più alto livello artistico uscito dalla bottega dei Dalle Croci. Ciò che differenzia i due fisici sono le gambe: piuttosto arrotondate e consistenti nel corpo crocifisso, più affusolate e slanciate in quello flagellato. Differenza vi è, inoltre, nel modo in cui è trattata la muscolatura all'altezza dello sterno. La costruzione della muscolatura del torace è tra i due, a grandi linee, corrispondente seppur i muscoli siano tesi in modo dissimile. Infine il corpo flagellato è costruito su una colonna vertebrale che disegna una linea sinuosa, mentre il corpo crocifisso è assai lineare, per cui l'unico elemento di torsione risulta il volto reclinato sulla sinistra.

Ad una visione d'insieme ciò che esclude la presenza in veste operativa dei membri della bottega Dalle Croci sui bronzi del mausoleo, perlomeno in quelli dei fregi e del sarcofago, è il netto cambio di registro che si sarebbe costretti a ipotizzare per giustificare i risultati visti nel monumento. Le opere degli orafi sono sempre fondate su una estrema compostezza formale e tecnica. I corpi tendono a essere posti, anche accavallati, in uno spazio che negli episodi corali diviene quasi soffocante e spesso, come si è visto, non privo di errori prospettici. Nelle processioni del fregio del mausoleo, al contrario, si assiste a un aggrovigliarsi di corpi, dalle pose diversificate e dalle espressioni più disparate, infilati in uno spazio quasi surreale, se non fosse per gli sfondi appena accennati di vedute con castelli e colline. Anche gli episodi che forse possono avere qualche nesso iconografico, ci

si riferisce all'*Orazione nell'orto* e all'*Andata al Calvario*, tra le opere degli orafi e quanto realizzato nel mausoleo, lasciano dei dubbi. Insomma, reali nessi stilistici e formali tra il variegato *corpus* delle oreficerie dei Dalle Croci e i bronzi Martinengo non ce ne sono: questi ultimi testimoniano una cultura completamente diversa per senso spaziale, complessità di concezione, articolazione delle figure e, non ultimo, per un pronunciato gusto 'all'antica' di cui negli oggetti di oreficeria non si trova traccia. Queste considerazioni ci paiono rimanere valide anche tenendo conto delle differenze fondamentali di dimensioni e di tecnica (scene incise su placchette metalliche, di pochi centimetri quadrati, e formelle di bronzo fuso, notevolmente più grandi); tali differenze non possono infatti essere tali da determinare un così vistoso divario di livello qualitativo e di cultura. Il divario maggiore, poi, pare quello con la *Croce* di Girolamo, e il dato è assai importante perché questo pezzo, firmato e datato 1518, è stato consegnato lo stesso anno in cui fu terminato il mausoleo.

Le opere realizzate dalla famiglia Dalle Croci, come si è visto, sono assai poche. Per le attuali conoscenze l'unica candidata a reggere un confronto con i bronzi del mausoleo è la croce del Sanson, datata 1501 e firmata da Giovan Francesco. Si è tentato di trovare punti in comune tra i modi di Gian Francesco e i bronzi del mausoleo, analizzando sia le placchette sia le componenti a tutto tondo della grande croce: tale doverosa verifica era volta a giustificare la committenza da parte dei Martinengo a Bernardino Dalle Croci. Si crede che i fregi e i pannelli bronzei del mausoleo non siano da assegnare al medesimo autore che ha realizzato la *Croce* del Sanson: i bronzi sono di un livello superiore rispetto all'esemplare orafo. In conclusione l'ipotesi che assegnava al Dalle Croci e bottega i bronzi Martinengo non è, a nostro parere, accettabile perlomeno dai risultati emersi dai confronti di ordine stilistico e iconografico che si sono svolti sulle poche opere certe della bottega. Si è consapevoli che tale conclusione risulta sconcertante in quanto getta ulteriori dubbi sulla vicenda attributiva del mausoleo. Le differenze stilistiche qui messe in evidenza consentono e obbligano a cercare tra i bronzisti del periodo le maestranze a cui assegnare l'impresa, dovendo necessariamente prevedere un ruolo di impresario per Bernardino Dalle Croci come del resto era già emerso.

## CAPITOLO 5. NOTE SULLA BRONZISTICA A BRESCIA TRA XV E XVI SECOLO

Le componenti bronzee del *Mausoleo Martinengo* sono state assegnate già nel 1936 da Antonio Morassi<sup>1</sup> allo scultore bresciano Maffeo Olivieri, la versione è stata convalidata dagli studi successivi<sup>2</sup>. Tale attribuzione, e con essa la datazione al 1526, è stata smentita dal ritrovamento dell'atto notarile<sup>3</sup> in cui, nel 1503, si affidava all'orafo Bernardino Dalle Croci la costruzione della tomba. Seppur vi siano più documenti tra l'orafo e i Martinengo, non convince l'esclusiva assegnazione dei bronzi, così come le parti litiche, del mausoleo alla sola mano del Dalle Croci: dai confronti tra i bronzi del mausoleo e le opere di Bernardino e figli sembra di poter escludere l'attribuzione all'orafo dei lavori scultorei. Si è quindi propensi a ipotizzare la presenza, o almeno la mediazione, di un'altra maestranza specializzata.

Le note che seguono tentano di tracciare un sintetico quadro delle botteghe di scultori e fonditori documentate in Brescia nei decenni a cavallo tra XV e XVI. Sono indagati alcuni autori, detti minori, e i pochi dati d'archivio riguardanti i fonditori.

### **5.1 Brescia e il bronzo**

La questione delle botteghe di bronzisti risulta un capitolo della storia dell'arte bresciana che meriterebbe studi più approfonditi. La vicinanza con Padova e Mantova ha fatto sì che l'ultimo lembo della Terraferma veneta, il Bresciano appunto, fosse considerato sul fronte della bronzistica un'espressione periferica. Va ad Adriano Peroni, per primo, il merito di aver tentato di analizzare varie personalità, anche singole, di bronzisti presumibilmente bresciani emancipandole in qualche modo dalla dominante cultura

---

<sup>1</sup> MORASSI 1936, pp. 237-249. In precedenza era stata proposta l'attribuzione, con dubbi da parte dello stesso Fenaroli, dei medaglioni di bronzo del mausoleo, FENAROLI 1877, p. 190.

<sup>2</sup> PANAZZA 1958, p. 86, assegnava a Maffeo Olivieri il *Mausoleo Martinengo* e lo riteneva, erroneamente, la tomba per Marcantonio Martinengo. Per la ricostruzione della fortuna critica e delle attribuzioni si rinvia ai capitoli primo e settimo.

<sup>3</sup> BOSELLI 1977, I, p. 107.

padovana<sup>4</sup>. Il limite di quest'analisi, secondo Francesco Rossi, sta nell'eccessivo convergere della trattazione del Peroni su Maffeo Olivieri<sup>5</sup>, trascurando, invece, il ruolo di altri scultori minori che avrebbero richiesto un maggiore sforzo nell'analisi della successione storica. Per Peroni il punto di riferimento cui far confluire il raffronto dei vari bronzi è Olivieri. Il maestro è preso in esame come un ideale cui accostare gli scultori bresciani – precedenti, contemporanei e successivi – e non come manifestazione periferica della cultura veneta. I 'minori' messi a confronto con Olivieri sono Fra' Antonio da Brescia, il Maestro del 1523, Fra' Giuliano da Brescia, Andrea di Alessandro bresciano, Camillo Rizzetti. Peroni riprende l'attribuzione all'Olivieri, già proposta dal Fenaroli, delle fusioni in bronzo del *Mausoleo Martinengo*, aggiungendo varie argomentazioni così che le componenti bronzee della tomba divengono, spesso, le opere privilegiate cui accostare altri manufatti – sia certi, sia ricondotti alla mano di Maffeo – tra cui le tombe in marmo della chiesa bresciana di San Nazaro e Celso<sup>6</sup>.

Anche i fonditori cittadini potrebbero aver giocato un ruolo nell'impresa per cui sembra doveroso esporre qualche dato sull'attività nota riguardo le botteghe locali. Nel 1498 in Brescia sono documentate e attive, per ciò che oggi la storiografia ha restituito, tre botteghe di "cavedonari", poste nella Cittadella Nova, vale a dire nell'area di Piazza del Duomo. Le botteghe sono di Bernardo Lantana, Marco Benzoni e Giovannino Fanzati<sup>7</sup>. Queste fabbriche producevano certamente dei "cavedoni", cioè degli alari per la combustione nel camino, ma da altri registri, come suggerito da Francesco Rossi, si comprende, grazie a documenti per la verità un poco successivi, che si trattava di artigiani esperti di fusioni in bronzo detti "zitadori" da intendersi come "gettatori". Sempre Rossi<sup>8</sup> è convinto che – come avveniva nelle meglio documentate botteghe di fonditori a Padova, Mantova, ma pure in altri luoghi della pianura padana – l'organizzazione del lavoro in queste fabbriche avrebbe permesso di realizzare anche medaglie, placchette e bronzetti. Seppur in via ipotetica e senza alcun supporto documentario, sembra lecito

---

<sup>4</sup> PERONI 1963, pp. 619-887.

<sup>5</sup> ROSSI 1977, p. 115. Sempre di Francesco Rossi si veda anche il saggio *Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e questioni di metodo* (ROSSI 2012).

<sup>6</sup> Si rinvia al capitolo 7 di questa tesi per l'approfondimento.

<sup>7</sup> Biblioteca Civica Queriniana, Brescia, *Registri di Estimo*, 1498; rispettivamente c. 173 v., c. 173 v., c. 174.

<sup>8</sup> ROSSI 1977, p. 115.

pensare che gli artisti bresciani di questi decenni si siano affidati ai locali fonditori, posti in centro città, senza dover portare altrove i propri modelli per la messa in opera. Per Brescia qualche dato sull'organizzazione e la specializzazione interna alle botteghe può essere tratto da vari registri d'estimo e delle custodie notturne da cui si ricavano nome, cognome e professione, nonché dalle polizze d'estimo. Negli opifici dei cavedonari si poteva trovare una sorta di gerarchia con al vertice il "cavedonaro" (*cavedonarius, magister a cavedoni*) in qualità di capo della fabbrica. La tecnica a cera persa doveva essere la specializzazione del "zītador", questo forse coadiuvato, ma spesso la stessa funzione poteva essere riposta in un unico artigiano, dal *limator cavedonum* o *limator lebetum*<sup>9</sup>, e il *reparator lebetum*. I dati seppur parziali e certamente non documentanti la reale quantità della produzione e gli specifici rapporti con gli scultori, offrono solo un saggio della diffusione delle botteghe. Se, come riferito sopra, le fonderie note a fine Quattrocento si contavano sulle dita di una mano, la situazione si modifica a distanza di circa mezzo secolo più tardi poiché il censimento degli opifici restituisce una miriade di artigiani. Erano registrate in Brescia già 8 botteghe<sup>10</sup> negli anni '40 del Cinquecento, mentre erano 12 nel 1568. I dati qui esposti, ma cui si presumono non esaustivi del fenomeno, consentono di ipotizzare che dalla fine del Quattrocento in poi la richiesta di pezzi in bronzo dovette avere un notevole incremento così da giustificare un altrettanta presenza di fonditori per far fronte al mercato; non si sa se i fonditori bresciani producessero esclusivamente per il consumo interno, oppure incontravano anche il gusto di un mercato oltre provincia. Ne consegue che rispetto alla serie di botteghe di fonditori documentate, che certamente non erano tutte e sempre in attività per realizzare opere in collaborazione con gli scultori, non si conoscono così altrettanti nomi di bronzisti. Lo stesso vale per molti pezzi in bronzo di anonimi, spesso genericamente attribuiti a imprecisate scuole di altre città come Mantova,

---

<sup>9</sup> Probabilmente un rifinitore a lima o a bulino, in ROSSI 1977, p. 115, nota 4. Sui cavedonari e le varie attività svolte da questi si veda, seppur riferito al secolo successivo, il contributo di AVERY 2013, pp. 236-251.

<sup>10</sup> I dati sono riportati in ROSSI 1977, p. 115, nota 5: Adamo da Milano (documentato nel *Registro d'Estimo* del 1548, c. 33v.); Giovan Francesco Tedoldi (*Registro d'Estimo* del 1548, c. 96v.); Maestro Domenico (*Polizze d'Estimo*, Fald. 55, 1534, Polizza di Nicolò de Firmo); Gaspare di Gerolamo Macri (*Registro d'Estimo* del 1548, c. 46v., e *Custodie Notturme*, 1549, c. 92); Francesco Bontempi da Pompiano (*Custodie Notturme*, 1539, c. 210v.; *Custodie Notturme*, 1541, c. 105v.; *Custodie Notturme*, 1549, c. 203v.), nella stessa bottega lavorano anche il fratello Gerolamo e il cognato Innocenzo da Travagliato; Battista Botticini (*Custodie Notturme*, 1541, c. 20v.); Giovan Pietro Borisi (*Polizze d'Estimo*, Fald. 29, 1548, Polizza degli eredi di Francesco Bucelleni); Paolo di Lanfranco Batalia (*Registro d'Estimo* del 1548, c. 48v.).

Venezia e Padova; di queste opere nessuna è mai stata avvicinata ai cavedonari bresciani seppur questi, come visto, erano in attività già dalla fine del Quattrocento.

Rivedendo gli sporadici documenti attestanti la presenza di opere di vario genere in bronzo nel bresciano sembra importante richiamare alla mente il noto, ma forse poco analizzato, passo del Sanudo nel suo *Itinerario per la Terraferma veneta* dove si commenta come proverbiale la presenza di campane e fontane di bronzo a Brescia; opere di cui oggi si ha solo una modesta presenza numerica, forse a causa di fusioni sia in epoca moderna sia per la produzione di armi nel corso degli ultimi conflitti bellici.

Anche sul versante della produzione di placchette è plausibile che a Brescia vi fosse una certa attività. Già nel 1963 Adriano Peroni auspicava una disamina delle placchette presenti in varie collezioni del mondo tesa a individuare possibili assegnazioni alle botteghe bresciane<sup>11</sup>.

La produzione di campane nella diocesi, che vantava uno dei territori più vasti della Penisola, doveva essere un luogo privilegiato e assai fruttifero di commesse anche per i campanari. Oggi si può solo intuire la tradizione, spesso poco documentata perché ritenuta da alcuni studiosi più un prodotto dell'artigianato che non della scultura artistica, dalla presenza in quasi tutte le chiese parrocchiali di campanili dotati di concerti formati da un minimo di cinque campane; alcune di queste sono ancora riconducibili a fusioni del XV secolo<sup>12</sup>. In effetti nel Quattrocento questa produzione è presente a Brescia; dalla Valsassina giunge una famiglia di campanari che dopo essersi insediata stabilmente in città muta il proprio cognome da Anselmi in "Campana"<sup>13</sup>. Certamente l'esemplare di campana più pregiato è quello ora ai Civici Musei, ma proveniente da Sant'Agata, datato 1433. Varie segnalazioni, purtroppo ancora prive di verifiche e dati esaustivi, di campane del XVI secolo potrebbero indicare una tradizione ininterrotta di maestranze di campanari<sup>14</sup>. Ancora per la seconda metà del XVI secolo provengono indicazioni sporadiche che

---

<sup>11</sup> PERONI 1963, p. 827. Anche Peta Motture accenna alla questione, limitandosi a dichiarare senza apportare ulteriori dati che, oltre a Padova e Venezia, pure in Brescia vi era una notevole produzione di bronzi e tra gli scultori vi era Maffeo Olivieri (MOTTURE 2012, p. 265).

<sup>12</sup> Non esiste un censimento delle campane nel Bresciano per cui è assai arduo proporre anche solo delle ipotesi di riflessione; secondo monsignor Paolo Guerrini (1946; PUTELLI 1937), ad esempio, a Malonno (Bs), e nelle frazioni di Lava e Odecla, si conserverebbero delle campane risalenti al XV secolo.

<sup>13</sup> PERONI 1963, p. 824.

<sup>14</sup> L'attività dei campanari Cattani è registrata dalla seconda metà del XVI secolo, mentre i Raineri aprono bottega verso la fine dello stesso secolo.

farebbero intravedere una certa qualità nella produzione bresciana apprezzata anche fuori regione<sup>15</sup>. È il caso di Giovanni Cattani da Brescia che nel 1570 riceve la commessa per il campanone del palazzo ducale di Genova<sup>16</sup>, opera non più rintracciabile. Mentre del figlio Nicola si conserva, a Brescia, la nota campana<sup>17</sup> delle ore in piazza della Loggia, firmata e datata 1581. Proprio quest'opera, per la verità poco indagata, potrebbe essere considerata un esempio del livello tecnico raggiunto dai fonditori bresciani, abilità forse in diretta continuità con le botteghe del secolo precedente. Peroni considera la campana di buon livello tanto da vedere nella resa delle componenti figurative, alcuni elementi mutuati dall'Olivieri così da considerarli addirittura una "traduzione in linguaggio più piatto e artigianale dei modi" del maestro<sup>18</sup>. Lo studioso prosegue chiamando in causa la campana, datata 1595, del palazzo comunale di Sirmione; il fregio "figurato continuo" del registro superiore di questo esemplare, è da Peroni considerato "affine come concetto" a quello del *Mausoleo Martinengo*.

Nei paragrafi che seguono si riassumono, in modo schematico, le figure di bronzisti che gravitarono nel Bresciano. Gli studi sono spesso datati e sporadici tanto da non possedere un *corpus* completo e tantomeno certo; alcuni casi, inoltre, risultano ancor più complessi per la confusione generata da diverse visioni esposte dagli studiosi che si sono occupati dell'argomento così da proporre, di volta in volta e in base all'autore, anche associazioni di due diverse personalità in un'unica figura<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> GUERRINI 1946. L'erudito don Romolo Putelli dedica un capitolo ai *Fonditori di campane* nel volume *Vita storia e arte bresciana nei sec. XIII-XVIII* (PUTELLI 1937, pp. 145-151).

<sup>16</sup> CESSI 1959, pp. 16-21

<sup>17</sup> Il manufatto è rivestito da varie serie di soggetti, sia figurativi sia decorativi, chiusi in fasce realizzate a filettature; non mancano iscrizioni. Dalla sommità si trovano una decorazione a girali, la scritta con la data e i nomi di Fulvio Ugoni e Quinto Calzaveglia, che furono i magistrati committenti, più una cospicua presenza di figurette di santi. Compagno poi la *Madonna*, il *Crocefisso*, lo stemma di Brescia posto tra i santi patroni *Faustino e Gionita* (ripetuti due volte), lo stemma dei committenti e il cartiglio con la firma. L'iscrizione, riportata da PERONI 1963, p. 825, nota 1, recita: FULVIO UGONIO. DOCT. ET. QUINCTO CALZAVELIA. SINDICIS MDLXXI - HOC. OPUS. F. Q. IOANES (sic) DE. CATANEIS CIVIS. BRIXIAE. MDLXXXI.

<sup>18</sup> PERONI 1963, p. 825.

<sup>19</sup> Molti dei bronzisti presi in considerazione sono ritenuti 'minori': il giudizio deriva, forse, dall'esigua produzione nota e dalla mancanza di una degna documentazione che possa tracciare un sicuro profilo stilistico, e con esso dei dati certi in merito, per poter parlare di una scuola bronzistica bresciana

## ***5.2 Il Maestro di Assalonne e i possibili collegamenti con la cultura bresciana***

Il Maestro di Assalonne è una personalità per alcuni versi poco nota, ma già individuata nel 1886 da Molinier nelle placchette raffiguranti la *Giustizia di Traiano* e la *Morte di Assalonne*, e da collocarsi nell'Italia del Nord, tra Lombardia e Veneto, alla fine del XV secolo. La tesi è ripresa e confermata da Pope Hennessy, nel 1965, che fissa il nome convenzionale di Maestro di Assalonne, ne traccia un sintetico profilo e raccoglie varie informazioni stilando una nota sulla bibliografia precedente<sup>20</sup>. L'accostamento suggerito dal de Ricci con le opere di Bartolomeo Melioli<sup>21</sup> – orafo documentato a Mantova in veste di medaglista dei Gonzaga con una certa dipendenza dalla lezione di Donatello – e con opere di Gian Francesco Enzola, aiuta da un lato a comprendere le possibili affinità con la cultura padana seppure, come si vedrà, il Nostro scultore pur imparentandosi con questi “maestri arcaizzanti”<sup>22</sup> dimostra anche altri interessi. Tuttavia alcuni dettagli – come la vena narrativa della scena e gli echi goticheggianti dei cavalli – sono “impensabili” negli ambienti padovani e mantovani del 1500, interessati già all'indagine umanistica<sup>23</sup>.

Ai Musei Civici di Brescia si conserva una placchetta raffigurante la *Giustizia di Traiano*<sup>24</sup> proveniente dal Legato Martinengo (1884), assegnata dalla critica a uno scultore del Nord Italia del Quattrocento<sup>25</sup>. Il legame con Brescia sta nel fatto che la placchetta con la *Giustizia di Traiano* trova riscontri, individuati da Arthur van Schendel<sup>26</sup>, in un disegno<sup>27</sup> di Vincenzo Foppa<sup>28</sup> che il pittore avrebbe realizzato in previsione di un affresco al Banco Mediceo a Milano (1462-64) o per la decorazione di palazzo Vecchio nella piazza

---

<sup>20</sup> POPE-HENNESSY 1965, pp. 31-32, lo definisce come “Maestro della morte di Assalonne”. Lo studioso segnala che il nome è dato per convenzione e che le due placchette (*La morte di Assalonne*, n. 94; *La giustizia di Traiano*, n. 95) sono state assegnate anche allo Pseudo-Melioli; si veda anche gli analoghi soggetti assegnati allo Pseudo-Melioli da DE RICCI 1931, pp. 63-64, nn. 84, 85.

<sup>21</sup> Per un breve profilo si veda MOLINIER 1886, p. 70. Sullo Pseudo Melioli si veda POPE-HENNESSY 1965, pp. 57-60.

<sup>22</sup> ROSSI 1977, p. 116.

<sup>23</sup> ROSSI 1977, p. 116.

<sup>24</sup> Bronzo, patina naturale, con foro al centro nel lato superiore, mm. 35 X 58; da ROSSI 1974, p. 17, n. 23.

<sup>25</sup> Più circoscritta è la collocazione, sostenuta da Ernst Friedrich Bange (BANGE 1922, p. 38, n. 524), alla cultura padovana.

<sup>26</sup> VAN SCHENDEL 1938, n. 75.

<sup>27</sup> LUCCHESI RAGNI 1993.

<sup>28</sup> Ora conservato a Berlino, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe; Giovanni AGOSTI, scheda n. 70, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento* 2003, p. 242.

maggiore di Brescia (1489-90)<sup>29</sup>; opere entrambe perdute, ma note. Francesco Rossi ha però segnalato qualche divergenza<sup>30</sup> tra il disegno ora a Berlino e la placchetta con Traiano: lo studioso, pur non escludendo la derivazione dal modello foppesco e rimanendo comunque nella stessa collocazione geografica, trova una più stringente affinità iconografica<sup>31</sup> con un'incisione del 1502<sup>32</sup> di Giuseppe Maria da Brescia. L'incisione, infatti, costituirebbe una versione modificata in senso verticale del modello foppesco, ma a cui è debitrice nell'invenzione tanto che sono riportati molti particolari. Riassumendo, Rossi<sup>33</sup> è convinto che la placchetta con la *Giustizia di Traiano* sia una diretta derivazione, più che dal disegno di Berlino, dallo stesso affresco bresciano (quindi la versione definitiva) di Foppa, a cui si assegna anche il disegno di Berlino considerato lo studio preparatorio. Inoltre Giuseppe Maria da Brescia, considerata la sua origine<sup>34</sup>, avrebbe potuto ispirarsi alla *Giustizia di Traiano* dipinta da Vincenzo Foppa nella Loggetta di Brescia per realizzare l'incisione di analogo soggetto seppure con le varianti di cui sopra.

Questa ricostruzione, pur non andando ad aggiungere informazioni allo studio del *Mausoleo Martinengo*, può offrire un piccolo tassello per l'individuazione delle maestranze presenti in Brescia ma, ancor più, può far luce sui possibili rapporti tra le maestranze cittadine così da ricostruire il clima culturale della città a cavallo dei secoli XV e XVI e comprendere la commistione tra le varie botteghe e in particolare i rapporti tra i bronzisti con le altre arti.

I riscontri indurrebbero a porre il nostro maestro nella coeva cultura figurativa della Lombardia. Sempre Francesco Rossi è, infatti, convinto di poter individuare nel linguaggio che caratterizza il Maestro di Assalonne la stessa "commistione di archeologismo

---

<sup>29</sup> Per lo specifico sui confronti con Brescia si veda WITTEGENS 1950, p. 46. L'incarico per la decorazione della nuova loggetta nella piazza maggiore a Brescia fu assegnato il 4 ottobre 1490.

<sup>30</sup> Le differenze sono: la posizione di Traiano e della figura femminile sulla destra; il secondo cavaliere sulla sinistra è un ragazzo anziché un uomo; i copricapi dei cavalieri.

<sup>31</sup> Per l'iconografia si veda CETTO 1966, p. 129.

<sup>32</sup> *La giustizia di Traiano*, incisione su rame, Londra British Museum. Cfr. HIND 1948, tav. 568; più recentemente si veda il contributo di Giovanni AGOSTI, scheda n. 71, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento* 2003, p. 243.

<sup>33</sup> ROSSI 1974 p. 17, n. 26.

<sup>34</sup> SERAFINI 2001, pp. 347-351.

superficiale e di goticismo residuo”<sup>35</sup> che si poteva incontrare, grossomodo, negli stessi anni nel cantiere della Chiesa dei Miracoli e nell’ordine inferiore della Loggia di Brescia dove lavoravano le maestranze lombarde presenti nella Certosa di Pavia.

La seconda placchetta, la *Morte di Assalonne*, potrebbe essere ricondotta a un esempio iconografico bresciano; ciò è suggerito non tanto dal ritrovamento del modello da cui ha mutuato, ma perché le due opere sono abbastanza vicine se considerate complessivamente nelle dimensioni e nell’impaginazione. I due soggetti sono, inoltre, legati dal tema della Giustizia. La morte di Assalonne è assunta come emblema dell’ingiustizia punita che ben si contrapporrebbe al tema della giustizia di Traiano. Se si accettasse tale presupposto si potrebbe ipotizzare che il secondo affresco, non documentato, di Foppa nella loggetta avrebbe potuto ritrarre proprio la *Morte di Assalonne* e fungere da modello ispiratore per la placchetta di analogo soggetto.

Un ruolo nella vicenda è da assegnare quindi a Giovanni Maria da Brescia. Il maestro svolse il suo apprendistato con buona probabilità in città, tra gli anni ’80 e ’90 del Quattrocento, con la possibilità di assorbire direttamente il linguaggio figurativo dominante di Foppa. Ne sarebbero una prova gli unici affreschi conservati e assegnati<sup>36</sup> a Giovanni Maria realizzati nel 1490 nella cappella esterna nord, fianco sinistro della Chiesa di Santa Maria del Carmine. Il vano è detto del cimitero o “cappella parva”. Il pittore è pure residente nel convento dal 1486, anno in cui entra nell’Ordine Carmelitano<sup>37</sup>. Il ciclo rappresenta il vertice qualitativo del maestro per cui vari elementi<sup>38</sup> presenti

---

<sup>35</sup> ROSSI 1977, p. 116.

<sup>36</sup> Pier Virgilio BEGNI REDONA, scheda *Il Cinquecento splendido e miserabile*, in MEZZANOTTE, VOLTA, PRESTINI 1991, p. 154.

<sup>37</sup> VOLTA 1991, p. 45.

<sup>38</sup> SERAFINI 2001, individua analogie con Foppa nell’impiego di una precisa geometria e di principi strutturali nonché nel plasticismo delle figure umane. La lezione di Bernardino Butinone pare essere utilizzata per la costruzione architettonica alla lombarda con un fitto sfoggio di decorazioni all’antica – individuabili in particolare nel trono dell’affresco in abside – modanature, lesene e portici. Mentre il gusto per i particolari naturalistici negli sfondi paesaggisti visti nel *Noli me tangere* e nella *Resurrezione* suggeriscono la tendenza verso la tradizione pittorica padana.

nell'*Apparizione di Cristo alla Madre* paiono mutuati<sup>39</sup> direttamente da modelli compositivi di Vincenzo Foppa il quale, si ricorda, è attivo nello stesso cantiere per la cappella Averoldi fin dal 1477.

Sembra importante sottolineare che Giovanni Maria, oltre alla più nota attività di pittore e incisore, praticò la professione di argentiere<sup>40</sup> e quindi svolse un tirocinio da orafo all'incirca negli stessi decenni in cui Bernardino Dalle Croci si affermava sul panorama bresciano acquisendo prestigio<sup>41</sup>. È inoltre probabile che il frate carmelitano sia entrato in contatto con le qualificate botteghe presenti nella Chiesa del Carmine in quanto residente nel convento ed egli stesso frescante di varie superfici. Per queste considerazioni sembra doveroso verificare i possibili nessi tra le varie incisioni<sup>42</sup> di Giovanni Maria da Brescia e i nielli realizzati nella cerchia dei Dalle Croci. L'opera del Maestro di Assalonne dimostra l'influenza iconografica di un affresco su una placchetta, ciò andrebbe ad avvalorare le tesi che nella Brescia a cavallo tra '400 e '500 le varie arti, quindi le varie personalità più o meno note, avessero rapporti forse dovuti alla frequentazione dei medesimi cantieri o, ancor più interessante come visto per la ricostruzione dei Dalle Croci, all'interno di confraternite laicali.

---

<sup>39</sup> Il ciclo di affreschi della cappella è concordemente ritenuto di alto livello. Più complessa è la vicenda critica che nel corso del tempo ha visto varie attribuzioni. L'affresco nell'absidiola era ritenuto di Floriano Ferramola (1480-1528) mentre il resto delle opere furono assegnate a Vincenzo Civerchio (1470-1544). Solo Giorgio Nicodemi, nel 1925, vedeva la mano di Ferramola per tutti gli affreschi. Il nome di Giovanni Maria da Brescia (1460 circa - 1512) e la data di esecuzione attorno al 1490 dell'intera decorazione sono ricavati dai manoscritti del XVII secolo di G. B. Guarguanti. Tuttavia anche le aree in precedenza assegnate a Civerchio sono comprensibili se si accetta una sorta di mediazione con l'opera del Foppa; si veda la ricostruzione di Pier Virgilio BEGNI REDONA, scheda *Il Cinquecento splendido e miserabile*, in MEZZANOTTE, VOLTA, PRESTINI 1991, p. 154.

<sup>40</sup> Il dato è desunto da un'iscrizione con firma del pittore che fu visibile fino agli inizi del XIX secolo negli affreschi, ora perduti, che decoravano il chiostro grande del convento carmelitano di Brescia. L'informazione fu registrata da G.A. Averoldo nel 1700 (AVEROLDO 1700, p. 44), e riportato da PRESTINI 1991, pp. 153-154: FRIS IOANIS MARIAE BRIS SACERDOTIS OPUS EX ARGENTARIO PICTOR. La versione è poi riportato da SERAFINI 2001.

<sup>41</sup> Per la questione si veda il capitolo sulla bottega dei Dalle Croci.

<sup>42</sup> HIND 1910, p. 381. Della probabile rete di rapporti sociali del carmelitano può darci uno spunto la dedizione presente in una incisione dove si ricorda un illustre personaggio della cultura bresciana, Elia Capriolo, che aveva scelto la Chiesa del Carmine come suo sepolcro. L'iscrizione posta nell'incisione de' *La Vergine e il Bambino in gloria, e i santi Giovanni Battista, Pietro martire, Domenico, Antonio di Padova, Girolamo*, recita DEO MAX. BEATISS. THEOTOCO. ALIISQ. CAELICOLIS AC HELIAE CAPREOLO AMICO CARISS: FR. IO. MA. BRIS. CARMELITA DICAUIT M.D.XII. (da PRESTINI 1991, p. 154).

### ***5.3 Il Maestro degli Imperatori Romani***

Il Maestro degli Imperatori Romani è una personalità – oggi identificata in Antonio Filarete<sup>43</sup> – che viene presa in esame per comprendere il rapporto tra le maestranze lombarde, lapicidi e bronzisti, presenti in Brescia e perché vi è la copia di un'opera a esso attribuita in uno dei tondi del *Mausoleo Martinengo*.

Definito da George Francis Hill nel 1930 come “Medaglista degli Imperatori Romani”<sup>44</sup> per i soggetti delle opere a lui ricondotte, il Maestro dovrebbe collocarsi nella cultura lombarda e più specificatamente milanese. È documentato attivo nell'ultimo quarto del XV secolo. Oltre alle sei medaglie censite da Hill<sup>45</sup>, Molinier<sup>46</sup> catalogava anche due placchette ritraenti *Diana e Didone e Scipione*<sup>47</sup>. Alle otto opere, Rossi suggeriva l'accostamento di un'altra placchetta con l'*Offerta a Minerva* di cui si conosce un'unica versione conservata a Berlino. Secondo lo studioso questo esemplare sarebbe di notevole interesse se si dimostrasse con certezza il legame con il nostro Maestro in quanto sull'opera sono riportate la data 1482 e la firma THOMAS CAL...TVS<sup>48</sup>. Tommaso Galeotti è un artista poco conosciuto, ma la datazione al 1482 lo collocherebbe tra i primi esecutori di placchette in bronzo. La vicinanza, vista da Rossi, tra la placchetta con l'*Offerta a Minerva* e le medaglie del Maestro degli Imperatori Romani, consentirebbe di assegnare tutte le opere fin qui proposte allo stesso artista. Tralasciando la questione del nome, che resta tuttavia ancora non esaustivamente trattata, si nota che l'artista fa uso di un linguaggio esclusivamente lombardo. I suoi soggetti sono di argomento classico il che giustifica la denominazione che gli è stata assegnata. Inoltre Rossi era certo che il nostro maestro avesse dei legami con Filarete, anche se questi rapporti erano solo desunti da osservazioni delle opere. Tale suggestione era stata individuata anche da Seymour tanto

---

<sup>43</sup> La proposta d'identificazione risale a SEYMOUR 1973, ed è stata argomentata convincentemente da SPENCER 1979; cfr. anche WALDMAN 2013, p. 758,

<sup>44</sup> HILL 1930, p. 186. Con lo stesso nome è indicato pure in COTT 1951, pp. 113, 174, 208.

<sup>45</sup> HILL 1930, nn. 731-736, tavv. 122-124.

<sup>46</sup> MOLINIER 1886, nn. 44, 46.

<sup>47</sup> Le due placchette sono avvicinate al nostro artista in base alle affinità di gusto e per la resa del profilo di Scipione nella placchetta di *Didone e Scipione* (MOLINIER, n. 46) che risulta simile nella medaglia (HILL, n. 731) e (per la chioma) nella placchetta (MOLINIER, n. 44); elementi sono riscontrabili in altre medaglie (HILL, nn. 731, 732, 735).

<sup>48</sup> ROSSI 1977, p. 118, nota 18: MCCCCLXXXII / XII. IANVARI / THOMS CAL... / TVS.

che si era spinto a far coincidere in un'unica persona il Maestro degli Imperatori Romani e il Filarete<sup>49</sup>. Rossi, in merito a questa proposta, riteneva che i due artisti non dovessero coincidere e il loro rapporto si sarebbe limitato a un'influenza, anche diretta, del Filarete sul Maestro degli Imperatori Romani. Si consideri, inoltre, che l'attività del Maestro degli Imperatori Romani si sviluppò successivamente rispetto a quella del Filarete, forsanche dopo la morte di quest'ultimo. Rossi pensava che le argomentazioni esposte da Seymour non potessero reggere, dando per certo il nesso tra una medaglia del Maestro degli Imperatori Romani e l'effigie di imperatore presente nella Porta di San Pietro del Filarete<sup>50</sup>; al contempo specificava come l'*Autoritratto* di Filarete fosse assai lontano dalla cifra stilistica individuata nelle opere del Maestro degli Imperatori Romani. Inoltre giudicava inconsistente il rapporto, individuato da Seymour<sup>51</sup>, tra il cammeo con Faustina posseduto da Filarete<sup>52</sup> e la medaglia di *Faustina*<sup>53</sup> del Maestro degli Imperatori Romani che fu ripresa anche nel tondo del *Mausoleo Martinengo*.

Le invenzioni del nostro Maestro, oltre a essere citate (*Faustina e Antonino Pio*<sup>54</sup>; Fig. 23) nel *Mausoleo Martinengo* a Brescia, sembrano avere un certo successo testimoniato dalla riproposizione in altre fabbriche. Nei rilievi già nel castello di Gaillou alcune maestranze lombarde riprendono puntualmente la placchetta di *Diana*; mentre dal repertorio dei lapicidi di Pavia dovrebbe provenire la medaglia di *Marco Croto*<sup>55</sup>. Anche grazie quest'opera si ipotizza il rapporto tra il Maestro degli Imperatori Romani e i lombardi, seppur non vi sia documentazione che possa confermare l'origine e la formazione. L'individuazione, assai difficoltosa, del personaggio ritratto nella medaglia di *Marco Croto* potrebbe, se

---

<sup>49</sup> SEYMOUR 1973, p. 36.

<sup>50</sup> ROSSI 1977, p. 118, nota 19.

<sup>51</sup> SEYMOUR 1973, p. 47.

<sup>52</sup> Il tondo numero 3 del *Mausoleo Martinengo* deriva dalla medaglia di *Diva Faustina* di Filarete pubblicata in WALDMAN 2013, p. 758, fig. I.2.

<sup>53</sup> HILL 1930, tav. 124, n. 735.

<sup>54</sup> RIZZINI 1892, p. 20, nn. 131, 132; le due copie del Museo Cristiano di Brescia provengono dal legato Martinengo; Prospero Rizzini indica la n. 132 come un duplicato.

<sup>55</sup> HILL 1930, p. 187, tav. 124, n. 736. Per altri dettagli sul soggetto di veda VEIT 1976, pp. 97-115 e, per l'iconografia, p. 204. Nell'esemplare catalogato da ARMAND 1883, p. 129, si riportano le scritte MARCVS. CROTO. VICTORIAE. AGVSTE. C. C.

confermata, portare alla famiglia bresciana dei Croti o Crotti<sup>56</sup> che nei primi del Cinquecento deteneva un importante banco cittadino. Il labile indizio collocherebbe l'attività del Maestro degli Imperatori Romani a Brescia. Tali informazioni inducono Rossi a definirle, addirittura, “una prova della sua origine”<sup>57</sup> bresciana seppur il Maestro degli Imperatori Romani è indubbiamente imparentato con i lapicidi pavesi e rappresenterebbe un'altra personalità rispetto al panorama della bronzistica bresciana e alla corrente che fa riferimento al Maestro di Assalonne.

Tornando alla placchetta di Berlino con l'*Offerta a Minerva*, è possibile notare delle consonanze – si vedano l'individuazione della linea di esergo e il disegno degli alberi posti ai lati delle scene – con l'artista che realizza i tondi del *Mausoleo Martinengo* e sia con opere dello Pseudo Fra' Antonio da Brescia<sup>58</sup>.

#### **5.4 Maestro del 1523**

Nel ristretto e poco documentato panorama della bronzistica bresciana l'artista denominato convenzionalmente “Maestro del 1523”, oltre a non possedere una biografia, è stato causa di ulteriore confusione, tanto da far sorgere varie questioni di identificazione. Il bronzista si collocherebbe ai primi decenni del Cinquecento, ossia nel periodo in cui la produzione dei fonditori doveva far fronte a una crescente richiesta di pezzi. Sono i decenni in cui si progetta e si sta erigendo il *Mausoleo Martinengo*: è probabile che nella Brescia di questi anni non vi fosse solo Maffeo Olivieri, tant'è che la presente ricostruzione vuole dimostrare che il panorama della produzione in bronzo era composto da varie maestranze. La denominazione con “1523” deriva da una medaglia di autore

---

<sup>56</sup> HILL 1930, p. 187, era dubbioso sull'identificazione di una precisa famiglia, tanto che ipotizzava un nome di fantasia e contemporaneamente che credeva Croto, o Crotto, di Milano. Si segnala – perché non preso in considerazione da chi si è occupato della medaglia in questione – che a Cremona è documentato un erudito umanista di nome Crotti Elio Giulio: nato verso la fine del XV secolo, ebbe rapporti con la corte di Mantova e visse tra la città dei Gonzaga e la sua Cremona. Tuttavia non vi è corrispondenza con il nome “Marco” neanche nei membri della famiglia Croto di Cremona a noi noti. Il cognome doveva essere in origine Crotta o Grotta; cfr. RICCIARDI 1985, p. 248-250.

<sup>57</sup> ROSSI 1977, p. 122, nota 24.

<sup>58</sup> Tuttavia, per le implicazioni analizzate sopra, il maestro della placchetta ha sicuri rimandi alla cultura milanese. Ci si troverebbe di fronte a un artista prettamente lombardo quindi, ma con varianti che, di volta in volta, si avvicinano a esempi meneghini e a modelli bresciani.

ignoto. Jean de Foville tentava di associare<sup>59</sup> il Maestro del 1523 a un'altra personalità bresciana – attiva tra XV e XVI secolo, ma assai dubbiosa e di cui si parlerà in seguito –, Antonio da Brescia, ma tale supposizione era smentita da Marco Chiarini<sup>60</sup>. L'ignoto maestro del 1523 fu identificato con Maffeo Olivieri<sup>61</sup>; Leo Planiscig (1924) era avverso all'attribuzione basata sulle presunte affinità stilistiche, pensava che si trattasse di due distinte personalità. Hill, movendosi prettamente su dati stilistici e rifacendosi allo spunto di Rosenheim, proponeva di ricondurre una piccola serie di medaglie, già assegnate all'anonimo del 1523, all'Olivieri così da far coincidere le due figure in un unico scultore<sup>62</sup>. In tutto Hill assegnava a Olivieri 11 medaglie. Adriano Peroni confermava la tesi di Hill definendola la più accettabile<sup>63</sup>. Per ultimo Francesco Rossi respingeva la tesi dell'unica personalità proposta dai precedenti studiosi in quanto sostenuta da spiegazioni poco efficaci “tutte ‘esterne’ alla fisionomia stilistica dei due artisti”<sup>64</sup>. Continuando, il Rossi era convinto che il Maestro del 1523 fosse di origine bresciana e precisava che la sua produzione nota si collocava attorno al terzo decennio del Cinquecento. A sostegno di due distinte personalità erano chiamate in causa alcune peculiarità della cifra stilistica dell'Olivieri come la costruzione, spesso affollata, su più piani così da modellare figure plastiche, più o meno aggettanti, ottenendo diversità di luci: tutto ciò sembrava essere un linguaggio non affine al Maestro del 1523 che, invece, dimostra un senso “gracile della plasticità dei volumi”, una costruzione priva di bruschi contrasti da uno spessore all'altro preferendo passaggi morbidi, nonché una compostezza nelle membra lontana da qualsiasi gestualità esasperata.

Il Maestro del 1523 sembra possedere una predilezione per le superfici tenui, spesso appena accennate e stagliate su sfondi essenziali, realizzati in modo veloce così da ottenere una trama poco levigata. Ciò è riscontrabile, in parte, pure nella medaglia di

---

<sup>59</sup> DE FOVILLE 1912, pp. 419-428. La questione fu trattata anche in un testo di Hill, meno noto e poco indagato, di un decennio anteriore rispetto all'opera dello stesso sulle medaglie del 1930 (HILL 1920, p. 60): lo studioso, pur elogiando de Foville per il valore nel campo della medaglistica, è costretto a non accettare le proposte di scioglimento delle abbreviazioni, dallo stesso avanzate, con cui arriverebbe alla indicazione del nome dell'artista della moneta.

<sup>60</sup> CHIARINI 1961, pp. 540-541.

<sup>61</sup> Per la ricostruzione e bibliografia di riferimento si rinvia a Rossi 1977, p. 122, nota 25.

<sup>62</sup> HILL 1930, p. 126.

<sup>63</sup> PERONI 1963, p. 818.

<sup>64</sup> ROSSI 1977, p. 122.

*Roberto Maggi*, in cui il nudo femminile, ritratto sul verso, sembra avanzare da un piano impalpabile non tanto perché privo di qualsivoglia immagine, ma perché la stessa figura non è dotata di consistenza<sup>65</sup>. Il tentativo di profondità è accennato dalla posizione sui due piani, seppur con un minimo scarto, degli arti inferiori. Il corpo presenta una resa plastica<sup>66</sup> priva di incisività tanto da risultare quasi del tutto assente la linea del disegno, lo stesso dicasi per lo scudo, definito con “un profilo incerto e vacillante”<sup>67</sup>. Il soldato romano, probabilmente Muzio Scevola, sul verso della medaglia di *Jacopo Loredano* è pure uscente da uno sfondo privo di profondità e si possono individuare elementi costruttivi analoghi alla moneta del Maggi; in questo caso si aggiunge la porzione di una struttura architettonica, posta però allo stesso livello di profondità del personaggio. Questa riduzione ai minimi termini della figura umana spogliata di profondità, sia per l'esiguità del rilievo sia per la mancanza di sfondi, era per Hill e Peroni un motivo di accostamento alla medaglia dell'Averoldi; Hill individuava un'analogia anche con i candelabri<sup>68</sup> marciani. Peroni, confermando la vicinanza tra il nudo della medaglia Maggi e i candelabri veneziani, vi vedeva nella porzione di tempietto classico del verso della medaglia Loredano un tratto del fondale della *Flagellazione* del *Mausoleo Martinengo*. Dubbi erano tuttavia espressi sui ritratti in quanto sembravano tendere a una redazione veloce e sommaria paragonabile a un bozzetto, così da scorgervi una “sensibilità da ‘statuario’ e da fonditore tipico” che negava l'abilità delle rifiniture da maestro orafo<sup>69</sup>. Per la verità quanto notato in questi corpi, approssimati e stagliati nel vuoto, è quanto di più distante si possa intravedere nei fisici, specie quelli nudi muscolosi seppur nella resa abbreviata<sup>70</sup>, di Maffeo Olivieri, perlomeno nelle opere certe realizzate in legno. È quindi probabile che il

---

<sup>65</sup> La medaglia è attribuita da Hill (1930, p. 127, n. 481) e da Peroni all'Olivieri per la somiglianza, nel fronte, con la medaglia di *Altobello Averoldi* nonché con i candelabri di Venezia, ma che Rossi pensava di togliere dal catalogo olivieriano.

<sup>66</sup> Il corpo della donna pare un poco goffo, forse ciò è dovuto allo scudo poggiato a terra ma retto dal braccio così da obbligare a una leggera flessione del busto. L'altro braccio, invece, si apre per sorreggere una lancia da giostra, con l'impugnatura appoggiata a terra e con la punta stretta dalla mano. Sotto il piano di calpestio della scena, ma seguendo un andamento circolare che prosegue nella scritta vi è la data MDXX (.)I; l'iscrizione è LABORE INGENIO ET PROBIT.

<sup>67</sup> PERONI 1963, p. 818.

<sup>68</sup> Per i candelabri si rinvia alla scheda, con nota critica e bibliografica precedente, di Domizio CATTOI, scheda n. 82, in *Rinascimento e passione* 2008, pp. 410-415. L'autore non fa alcun riferimento al *Mausoleo Martinengo*.

<sup>69</sup> PERONI 1963, p. 818.

<sup>70</sup> ROSSI 1977, p. 123.

Maestro del 1523, pur ammettendo la sua presenza nel panorama dei bronzisti bresciani, sia da ritenere un'altra figura rispetto a Olivieri; resta aperta la discussione sulle affinità e discontinuità tra le opere dei due maestri.

È doveroso sottolineare che lo scarto tra un corpo scolpito per un monumento, quindi a tuttotondo o a bassorilievo, e quello realizzato per una medaglia, oltre a essere evidente, diviene necessario perché le monete necessitano di oggetto minore. La considerazione è forse stata in parte trascurata in sede di giudizio per il confronto delle opere che si stanno analizzando. Pare inoltre evidente, e già indicato da Andrea Bacchi<sup>71</sup>, come le opere lignee di Olivieri e bottega siano assai lontane dal registro utilizzato per le fusioni in bronzo attribuite con certezza al maestro: sembra di assistere alla convivenza nello stesso laboratorio di una componente più devozionale-popolare e una meno spontanea, più ricercata. Tale doppio registro esecutivo potrebbe trovare, a nostro parere, una spiegazione anche nella diversa destinazione delle opere.

Nel tentativo di individuare una personalità già nota da far coincidere con l'anonimo Maestro del 1523 sono stati proposti alcuni nomi di scultori bresciani: per la resa gracile delle figure sul verso delle monete e per la raffinatezza formale, si è pensato al bresciano, e compagno di imprese dell'Olivieri, Stefano Lamberti, intagliatore, ma forse anch'egli bronzista; un'altra figura anonima è il cosiddetto Falsario di Tubalcain che in passato fu confuso con l'Olivieri<sup>72</sup>. Queste proposte sembrano complicare<sup>73</sup> ulteriormente lo studio della bronzistica bresciana tanto che Rossi, in disaccordo con varie precedenti attribuzioni, argomenta che l'unico contatto stilistico accettabile tra i due scultori si trova “nelle figurette” del candelabro marciano e nella medaglia di Altobello Averoldi, dando così ad intendere che la medaglia sia del Maestro del 1523<sup>74</sup>. La similitudine tra la dedica nel candelabro marciano e quella sulla medaglia *Altobello Averoldi* è liquidata come un

---

<sup>71</sup> Andrea BACCHI, scheda n. 51, in *Imago lignea* 1989, p. 247.

<sup>72</sup> ROSSI 1977, p. 123; si vedano le affinità con la *Danzatrice*.

<sup>73</sup> AGOSTI 1991, p. 78, nota 36.

<sup>74</sup> “L'unico rapporto stilistico di una certa consistenza è quello tra la medaglia di *Altobello Averoldi* [...] e le figurette dell'Olivieri nel candelabro di S. Marco: ma andrà osservato che, se effettivamente una qualche somiglianza si avverte nel modellato granuloso e nella forzatura dei movimenti, affatto diversa è la concezione spaziale, che nella medaglia – come sempre nel Maestro del 1523 – tende a far riassorbire le figure nella opacità del fondo, annullando il rilievo, mentre l'Olivieri colloca le sue immagini in uno spazio aperto e profondo, suggerito dalla circolarità dei moti” (ROSSI 1977, p. 122, nota 26).

argomento “poco probante” in quanto le indicazioni potevano essere dettate dai committenti<sup>75</sup>.

### **5.5 Fra' Antonio da Brescia**

Tra gli artisti operanti nel campo della bronzistica e aventi dei legami con Brescia, vi è un'altra personalità che presenta alcune problematiche di ordine stilistico tanto che se non fosse per il fatto che accanto al nome 'Fra Antonio' si firmi con regolarità aggiungendo *brixianensis*, difficilmente lo si potrebbe agganciare alla città lombarda.

Questo dato permette di avanzare delle riflessioni riguardo i problemi attributivi registrati per la bronzistica bresciana. La critica ha sempre cercato nelle maestranze bresciane l'autore delle componenti bronzee del mausoleo come se la città avesse prodotto una scuola omogenea e facilmente riconoscibile. Pare invece che anche gli autori bresciani, come il caso che si presenta, mostrino sfaccettature che testimoniano personalità assai complesse.

Fra' Antonio da Brescia è stato analizzato da Hill nel 1930, il quale ne ha tracciato un profilo con i termini cronologici della sua attività, indicando una serie di opere che potrebbero essere attribuite allo stesso<sup>76</sup>. Si veda l'aggiornamento nella voce del *Dizionario Biografico* curata da Marco Chiarini<sup>77</sup>, che riprende e conferma il giudizio già espresso da Hill. Fra' Antonio è documentato tra la fine del XV e gli inizi del XVI<sup>78</sup> secolo e quindi in attività nel periodo di interesse per il nostro studio. Vari indizi sembrano collocare l'artista, sia per committenze sia per stile, fuori provincia. Sul nome vi furono alcune perplessità generate dalla firma posta sulle monete, ma al contempo è da sottolineare che

---

<sup>75</sup> La questione dell'individuazione del Maestro del 1523 e del rapporto stilistico con Olivieri offre una visione non unanime così da essere per la ricostruzione della bronzistica bresciana anche in rapporto al *Mausoleo Martinengo* un tassello assai rischioso cui muovere dei confronti stilistici.

<sup>76</sup> HILL 1930, p. 126. Si veda anche MOLINIER 1886, pp. 80-85; voce *Meister F.A.B.* in THIEME, BECKER 1950, XXXVII, pp. 391-392.

<sup>77</sup> CHIARINI 1961, p. 540: si tratta di un aggiornamento bibliografico degli studi, ma per quanto riguarda attribuzioni delle medaglie, datazione delle stesse e i rapporti con la bronzistica vi è la riproposizione delle osservazioni di Hill. Si consideri che FENAROLI 1877, nel suo dizionario degli artisti bresciani non fa menzione del maestro; mentre più recente è la breve nota biografica in HILL, POLLARD 1967, pp. 32-33.

<sup>78</sup> RIZZINI 1892, p. 20, riporta le due monete conservate al Museo Cristiano – *Michieli Niccolò* e *Saormiano Girolamo* (nn. 133, 134) – indicando gli anni di attività di Fra' Antonio da Brescia compresi tra il 1487 e il 1500.

di questa quasi sconosciuta personalità nulla si sa, se non proprio dalle iscrizioni poste sulle medaglie. Il maestro si firma in vari modi: F.A.B.; OP.F.A.B.; FRA.AN.BRIX.ME FECIT; con la sola A; ma pure con A.B. Ciò ha permesso che le abbreviazioni si sciogliessero in vari modi, proponendo nomi diversi così da far sorgere dubbi se ricondurre tutte le varie ‘firme’ allo stesso individuo<sup>79</sup>.

La questione è ora accettata e risolta con la versione Fra’ Antonio da Brescia. Sulle medaglie realizzate non vi sono date. Hill propone dei termini, seppur solamente indicativi, *ante* e *post quem* grazie alle medaglie di Albertino Papafava, realizzata entro il 1487, e di Girolamo Savorgnan, fusa non prima del 1514<sup>80</sup>: da qui deriverebbe l’intervallo temporale di documentazione del Nostro. Questi e gli altri personaggi effigiati portano l’attività di Fra’ Antonio nei territori di Padova, Venezia, Treviso e Verona; non vi sono, infatti, opere note del bronzista commissionate da bresciani, anche se ciò non è una prova che escluda la fusione delle medaglie a Brescia. Una acuta osservazione di Hill suggerisce che nell’uso della lettera “O”, inclinata all’indietro, Fra’ Antonio dimostrerebbe una certa influenza dalla stampa; mentre per altri dettagli esclude la tesi (proposta dal de Foville<sup>81</sup>) che vorrebbe individuare Fra’ Antonio con il Maestro del 1523 e con il marmista Antonio di Giovanni da Brescia<sup>82</sup>. Anche la medaglia per Niccolò Michiel<sup>83</sup> e moglie, probabilmente non anteriore al 1500, considerata il vertice artistico di Fra’ Antonio, è chiamata in causa per la spiccata presenza di realismo così da sottolineare come sia “very

---

<sup>79</sup> La versione con A.B. si trova solo in CHIARINI 1961, p. 540, che riporta pure i diversi nomi (presi sempre da HILL 1930, pp. 123-124, nota 1) che si sono desunti dallo scioglimento delle sigle del mastro: Francesco Antonio da Brescia, Francesco d’Antonio da Brescia, Francia Aurifex Bononiensis. Mentre è di Hill la proposta di individuare con Fra’ Antonio da Brescia il medaglista che si firma con la sola lettera “A”. La medaglia di Nicolò Vonica, dove la firma è FRA.AN.BRIX., fa sorgere un dubbio nello scioglimento sia come Fra’ Antonio da Brescia, sia come Francesco Antonio da Brescia.

<sup>80</sup> Data della difesa da parte del condottiero della fortezza di Osoppo dall’assedio messo in opera da Cristoforo Frangipane.

<sup>81</sup> DE FOVILLE 1912; CHIARINI 1961, p. 540. Sulla questione dell’identificazione del Maestro del 1523 con Fra’ Antonio intervenne Hill escludendo che si potesse trattare di un’unica personalità in quanto riscontrò tra le opere assegnate ai due artisti differenze radicali nella concezione tra le due serie di medaglie. Tuttavia non era esclusa una vicinanza stilistica tra le due personalità; HILL 1930, p. 124, nota 1.

<sup>82</sup> “He used a characteristic lettering, with the *O* sloping backwards (in this and in the stops placed on the base line instead of in the middle he shows the influence of the printing press). But he seldom if ever on his signed medals uses the bar-less #A##, which is frequently found on the work of the ‘Medallist of 1523’, who otherwise closely resembles him in lettering” (HILL 1930, p. 124). Sempre Hill, qualche anno prima nel 1920, aveva già accennato alla questione della “O”; cfr. HILL 1920, p. 62.

<sup>83</sup> È nota un’altra medaglia ritraente il Michiel, ma assegnata più genericamente alla scuola veneziana degli anni 1500-1525, cfr. HILL, POLLARD 1967, p. 34, n. 166.

different from the swagger of the Medallist of 1523”<sup>84</sup>. Rossi, al contrario, suggeriva varie analogie – “sfaldamento del modellato, resa pittorica delle superfici, individuazione estremamente scarna dei particolari” – prettamente stilistiche tra Fra’ Antonio e il Maestro del 1523. I riscontri allontanerebbero il frate dai medaglisti veneti coevi seppur presi da Antonio come modelli di imitazione. Si ipotizza dunque una “tradizione medaglistica” bresciana non ancora autonomamente definita<sup>85</sup>, ma da cui risentirebbero, seppur con diverse modalità, sia Fra’ Antonio sia il Maestro del 1523. Peroni precisa che il medaglista tende, in alcuni casi, a impoverire la componente descrittiva così da intraprendere un diverso corso rispetto ai colleghi veneti dello stesso periodo, come Gambello e Boldù. Nel frate bresciano è ravvisata una relazione con Maffeo Olivieri, ma al contempo delle fini divergenze tra i due in particolare nei versi delle medaglie:<sup>86</sup> il divario stilistico individuabile tra i due bronzisti è forse spiegabile con la diversa formazione. Il primo è da intendersi quale scultore-medaglista, il secondo come medaglista puro. Peroni dava merito a Fra’ Antonio di aver intrapreso nuovi percorsi interpretativi riconosciuti quali premesse su cui indagare per lo studio della medaglistica di Alessandro Vittoria. Lo studioso era in disaccordo con le proposte, sostenute da argomentazioni iconografiche, di Molinier<sup>87</sup>, il quale attribuiva alcune placchette al frate bresciano. Un’altra considerazione che solleva perplessità riguardo alla collocazione geografica dell’attività del maestro sta nel fatto che,

---

<sup>84</sup> HILL 1930, p. 124

<sup>85</sup> ROSSI 1977, p. 123.

<sup>86</sup> Tale sostanziale differenza è per Peroni “soprattutto nelle figurazioni dei rovesci, nei quali il pittoricismo del secondo interviene con maggiore energia trasfigurativa, laddove nei ritratti del recto perviene a risultati meno convincenti.”. Ancora PERONI 1963, p. 826: “È caratteristica di Fra’ Antonio l’elaborazione di un linguaggio ‘pittorico’, di un modellato ‘aperto’, ma senza indulgere a virtuosismi, tanto da significare, se ci si consente l’espressione, non già lo ‘sfaldamento’ di un archetipo lucidamente definito, ma quasi, paradossalmente, la sua ‘riduzione’ o ‘semplificazione’ entro mezzi espressivi di estrema stringatezza. Si veda nella medaglia di Nicolò Michiel e di sua moglie Dea Contarini la decantazione di un intento inizialmente realistico, attraverso un procedimento che si direbbe di ‘spogliazione’ invece che di arricchimento dei particolari: pochi profili conosciamo nella medaglistica resi con dati quantitativamente così scarsi. Ed è in questo che si riconosce la più autentica vena dell’artista. Altrettanto rappresentative della sua migliore ispirazione sono le medaglie di Pietro Balanzano e di Nicolò Vonica”.

<sup>87</sup> MOLINIER 1886, pp. 80-81. La versione di Molinier è stata proposta, seppur con vari dubbi, da studi successivi, ma respinta da HILL 1930, p. 123, e da PERONI 1963, pp. 826-827, nota 1.

come accennato sopra, i personaggi effigiati<sup>88</sup> nelle opere sono veneti. A tal proposito è difficile anche solo ipotizzare quali siano stati i canali di tale committenza. Il fatto che il maestro sia legato al clero secolare potrebbe essere una via da seguire per chiarire alcune questioni biografiche. Inoltre, l'insistenza con cui il medaglista indica la propria origine sulle medaglie, si spiegherebbe, in via ipotetica, in quanto è consapevole della destinazione finale della propria produzione, ossia oltre i confini bresciani. Tuttavia le sue opere sono interessanti in quanto se non si conoscesse, grazie alla firma, l'origine bresciana, si potrebbe facilmente pensare a una maestranza veneta. Fra' Antonio sembra tuttavia avere dei labili contatti con la cultura bresciana, sebbene nelle sue medaglie si ravvisa il solco tracciato da Boldù e da Camelio, con qualche doveroso, ed esitante, omaggio a Riccio<sup>89</sup>. La personalità di Fra' Antonio da Brescia risulta ancora lontana da essere definita e chiara non solo per la mancanza di dati certi sull'origine, ma pure sul fronte del catalogo e dello stile. Esempio della complessità della personalità artistica del maestro è la considerazione esposta da Peroni che propone quanto frate Antonio è da considerarsi, per alcune istanze, anticipatore dell'Olivieri. L'Olivieri avrebbe seguito “così da vicino le orme” di Fra' Antonio tanto da suscitare dubbi nel distinguere le opere dei due maestri. Lo studioso segnala inoltre che la personalità di Fra' Antonio è sicuramente “da affiancare ai maestri delle terrecotte cremonesi come ispiratore delle più genuine conquiste stilistiche”<sup>90</sup>. Le osservazioni fin qui esposte sono un breve *excursus* delle diverse ‘visioni’ che di volta in volta sono state proposte dagli studiosi; tuttavia risulta difficile proporre un punto di vista critico esaustivo sull'attività del medaglista, non solo per l'esiguo numero di

---

<sup>88</sup> Le medaglie sono di: Albertino Papafava di Padova (Milano, Brera) realizzata entro 1487; Niccolò Michiel di Venezia (Berlino, Staatliche Museen), non prima del 1500; Girolamo Savorgnan di Venezia (Brescia, Museo Civico) entro il 1514; Niccolò Vonica di Treviso (Berlino, Staatliche Museen); Simone Michiel di Verona (ivi); Fra' Antonio Marcello (ivi); Pietro Balzano (Londra, Victoria and Albert Museum); Alvise Gallio da Treviso (ivi); Niccolò Tempe (...) da Treviso (ivi); Roberto Morosini (Londra, British Museum). Nessuna porta la data. Sono inoltre assegnate alcune placchette con soggetti allegorici in collezioni private (ma pure al Louvre e al Correr), da CHIARINI 1961, p. 540. La medaglia di Niccolò Tempesta, anch'esso di Treviso, fu attribuita su base stilistica grazie ai confronti con le opere firmate di Fra' Antonio da Brescia: HILL 1930, p. 126, n. 480, la definisce pretenziosa considerando la grossolanità stilistica tanto che l'effigiato risulta quasi per nulla caratterizzato. Mentre in HILL, POLLARD 1967, p. 33, n. 157, si legge: “in style the medal bears some resemblance to the signed work of Fra Antonio da Brescia”. HILL 1930, p. 126, accetta la medaglia *Savorgnan Girolamo* (n. 479) e riporta, sempre come attribuzioni, le medaglie *Balzano Pietro* (n. 477) e *Gallio Alvise* (n. 478) sempre di Treviso.

<sup>89</sup> ROSSI 1977, p. 123.

<sup>90</sup> PERONI 1963, p. 819.

opere a lui assegnate, ma ancor più per i diversi e spesso troppo divergenti giudizi stilistici che qui si sono riassunti.

### **5.6 Pseudo-Fra' Antonio da Brescia**

Tra gli artisti bresciani a cui la critica ha assegnato un nome convenzionale vi è lo Pseudo-Fra' Antonio da Brescia. Il maestro è da considerare della cerchia culturale di Fra' Antonio; le opere assegnategli sembrano confermare che si tratti di un professionista nella produzione di placchette da applicare sui pomi delle spade. Sull'artista, oltre alla mancanza di un nome anagrafico, vi sono pareri diversi sia per la collocazione geografica sia per la corrente culturale di riferimento. Hill<sup>91</sup> non prevedeva una netta distinzione tra Fra' Antonio e lo "Pseudo"; Pope-Hennessy stilava una scheda a parte per lo Pseudo-Fra' Antonio segnalando che era attivo a Venezia<sup>92</sup>. Rossi precisava varie questioni sull'artista tanto da collocarlo con buone probabilità a Brescia e nello specifico tra quei cavedonari di cui si è detto in precedenza, sottolineando che le botteghe di questi fonditori si trovavano nei pressi dei quartieri degli spadari, così da collegare l'attività di 'placchettista' dello Pseudo-Fra' Antonio in stretta connessione con la produzione di spade su cui le placchette erano collocate. Proprio da questa provenienza lo Pseudo troverebbe una spiegazione in "certe sue indulgenze per la mollezza di modellato, per le descrizioni paesistiche, per i particolari decorativi"<sup>93</sup>: tutti dettagli che giustificherebbero lo scarto individuabile con il modello di Fra' Antonio.

Lo Pseudo-Fra' Antonio si comporta da artigiano anche nel *modus operandi* tanto che nei suoi prodotti si notano varie diversificazioni degli stessi soggetti o, ancora, la riproposizione di modelli di altri maestri. Questa personalità lavora come un fonditore-artigiano che realizza opere per altri maestri da cui trae modelli d'ispirazione. È un bronzista non dotato di grande creatività, lo dimostrano le opere che mette in commercio

---

<sup>91</sup> HILL 1930, pp. 123-124

<sup>92</sup> POPE-HENNESSY 1965, p. 56. Lo studioso individuava una corrispondenza grafica tra una placchetta e il rovescio di una medaglia, quest'ultima firmata da Fra' Antonio con FRA. AN. DRIX. ME. FECIT. La placchetta è *Apollo and the serpent pythou* (n. 187), la medaglia è di *Niccolò Vonica* di Treviso: il soggetto in comune sta nella figura di Apollo che però risulta senza serpente nella medaglia. Altre opere dello Pseudo-Fra' Antonio sono *Sleeping Cupid* (n. 188) e *Abundant and a satyr* (n. 189).

<sup>93</sup> ROSSI 1977, p. 124.

– alcune “stanche e illeggibili”, altre, come le placchette, “iconograficamente inconcludenti”<sup>94</sup> – che sembrano il prodotto per far fronte a quella richiesta crescente di bronzi di cui si accennava sopra. Tutto ciò va spesso a discapito dell’originalità e della rifinitura del pezzo. Si è naturalmente nel campo delle ipotesi desunte da opere assegnate al bronzista tanto che difficilmente si potrà delineare un profilo preciso<sup>95</sup>.

### **5.7 Fra’ Giulio da Brescia**

La figura di Fra’ Giulio da Brescia è testimoniata dalla firma individuata sulla medaglia di *Matteo Avogadro*<sup>96</sup>, opera collocabile attorno al 1532. All’unicità del caso di una singola fusione si lega quindi un nome di un frate bresciano di cui, però, gli studi si sono dovuti limitare proprio di fronte alla esiguità della produzione a lui assegnata. È tuttavia un dato per la produzione bresciana che può documentare anche solo a livello numerico la presenza di un altro medaglista. Va a Peroni il merito di aver individuato nella medaglia Avogadro affinità con lo stile del più noto Fra’ Antonio da Brescia di cui, considerata anche la datazione dell’opera, Fra’ Giulio poteva essere un seguace<sup>97</sup>. Tale dipendenza è colta nella somiglianza, per cui si presume una presa diretta sia nel verso sia nel recto, tra la medaglia *Matteo Avogadro* e quella *Simone Michie*<sup>98</sup>. Tale rapporto era accettato anche da Rossi che vedeva in Fra’ Giulio un contemporaneo meno dotato, quasi la versione popolare, di Fra’ Antonio: Fra’ Giulio rispetto ad Antonio si mostra, in effetti, arroccato su modalità e schemi già passati per cui è definito “notevolmente ritardatario”. È di Rossi l’attribuzione a Fra’ Giulio di una seconda e di una terza moneta, pubblicate per anni

---

<sup>94</sup> ROSSI 1977, p. 124.

<sup>95</sup> Alla Kress Collection si attribuiscono allo Pseudo Fra’ Antonio da Brescia pure una medaglia e una placchetta di bronzo. La medaglia, *Abundance and Satyr* nel diritto e una scena di allegoria nel rovescio, è datata al 1505/1506, mentre la placchetta ritrae la scena *Sleeping Cupid*; cfr. WILSON 1983, p. 65, nn. 12, 13.

<sup>96</sup> Il nobile bresciano è ritratto di profilo, nel verso si trova la scritta: FRATER / IVLIVS.BRIX / MONORIT / ME.F.M. / D.XXXIII; ai Musei Civici di Brescia si conserva la stessa versione in cera con lo stemma degli Avogadro sul verso; RIZZINI 1892, p. 28, nn. 179-180; HILL, *ad vocem* in THIEME, BECKET, XIV, 1921, p. 214. ROSSI 1977, p. 123, nota 30, segnala che la moneta dei Civici Musei è un modello in legno e cera.

<sup>97</sup> PERONI 1963, p. 827. HILL 1920, p. 61, riferisce di *Frater Iulius Brixianus* solo in merito alla discussione su Fra’ Antonio da Brescia, mentre, dieci anni più tardi, HILL 1930, p. 124, nota 1, segnala che Fra’ Giulio fu molto influenzato da Fra’ Antonio.

<sup>98</sup> HILL 1930, n. 427.

senza paternità, che andrebbero a confermare, da un lato, l'appartenenza del Nostro alla cultura bresciana e consentirebbero, dall'altro, di anticipare di poco la sua produzione. Si tratta delle fusioni di *Jacopo Negroboni* e del *Doge Andrea Gritti*, quest'ultima assegnata dal Rossi con dubbio. La medaglia di Negroboni da Valtrompia, seppur non attribuita, era stata datata da Hill<sup>99</sup> al 1512 così da collegarla ai fatti della difesa di Brescia, episodio in cui intervenne il personaggio effigiato. La datazione è forse da posticipare al 1527, ossia l'anno di morte del Negroboni<sup>100</sup>, così da giustificare la fusione come un gesto di commemorazione del nobile<sup>101</sup>. Il bresciano Pandolfo Nassino, testimone contemporaneo, descrive nella sua cronaca la sepoltura del condottiero della Valtrompia avvenuta con “*con una bandiera sua et uno armato et cum lo retratto qual pareva esser quello*”<sup>102</sup>, da qui Francesco Rossi suggeriva che il ritratto potesse essere una copia della moneta di bronzo realizzata in occasione della morte da usare per la tomba<sup>103</sup>. La copia della medaglia (legno e cera) oggi conservata al Metropolitan Museum di New York, ma proveniente dalla Collezione Henry Oppenheimer, era conosciuta da Hill che la catalogò come di anonimo; oggi è assegnata, con dubbio, a Fra' Giulio. Hill non menzionava, forse perché fuori catalogo, l'esemplare ora ai Musei Civici di Brescia: si tratta con buone probabilità di una fusione più tarda, addirittura ottocentesca. In questa redazione non è stato realizzato il verso, mentre l'effigie del condottiero è stata rifinita con una stoffa a damascato. Da questa fusione è forse lecito dedurre che in città circolasse un esemplare

---

<sup>99</sup> HILL 1930, p. 138, n. 537, segnalava la medaglia nota nell'unico esemplare in legno e cera, individuato nel 1898 grazie all'asta della collezione Oppenheimer. Nel verso si trova il leone di San Marco che regge uno stendardo con le lettere S.C., attorno la scritta VIRTUS MILITVM.

<sup>100</sup> Notizie sulla famiglia si trovano in PASERO 1944, pp. 179-203. Giacomo (noto come Giacomino da Valtrompia) nacque probabilmente attorno al 1461, svolse, come rappresentante della valle di origine, missioni per far valere i privilegi valligiani di fronte alla Serenissima. Ancor prima di trovarlo attivo come militare con il fratello Bartolomeo, Giacomo “lo vediamo ‘aggregato’ ai Padri di S. Domenico dal Vicario Generale Sebastiano Maggi nel 1469” (PASERO 1944, p. 182). Il vicario morì nello stesso anno e fu dichiarato beato. Il condottiero partecipò a varie imprese, anche esemplari, in molte località sempre al servizio della Serenissima; lo si trova spesso a Venezia, ma pure a Zara, Nona, nel Polesine, nel Cremonese. Fu fatto prigioniero dai turchi; morì il 23 aprile 1527 e fu sepolto nel Duomo Vecchio.

<sup>101</sup> Pare, infatti, che nella difesa del 1512 il condottiero valtrumplino non ebbe un grande ruolo tanto che non vi è documentazione che attesti un riconoscimento ufficiale per i servizi svolti. Al contrario la Repubblica di Venezia organizza per il Negroboni, nel 1527, funerali solenni con il vescovo Zane ed esponenti della nobiltà nonché gli viene concesso il diritto di sepoltura in duomo quale dimostrazione di riconoscenza dei servizi militari prestati per circa un quarantennio; in precedenza la Serenissima concesse diritti, esenzioni, provvisione e terreni al casato; cfr. PASERO 1944, pp. 188-189, nota 22.

<sup>102</sup> Nassino 1520.

<sup>103</sup> ROSSI 1977, p. 123, nota 31.

che fungeva da modello, ora non documentabile se non da questo indizio indiretto. Fra' Giulio, quindi, oltre alla sua firma con "da Brescia" potrebbe ricevere da questo caso, se accettato, un'ulteriore conferma della sua origine. Si aggiunga, forse più come coincidenza fortuita che non come dato probante a cui appoggiarsi, che pure della medaglia *Matteo Avogadro* di Fra' Giulio, di cui s'è detto sopra, si conoscono rarissimi esemplari tra cui uno prodotto in legno e cera<sup>104</sup>, vale a dire la stessa tecnica della medaglia *Jacopo Negroboni*. Pare, invece, assai significativa la nota – entusiasta e tutta rivolta alla tecnica artistica – che Hill esprime a favore della medaglia *Jacopo Negroboni*<sup>105</sup>, tanto che consente di aggiungere un ulteriore tassello per la comprensione del livello tecnico nei primi anni del Cinquecento dalla produzione medagliistica bresciana. Negroboni fu condottiero originario di Bovegno in Valtrompia, ebbe vari incarichi e con il ritorno della Serenissima in città, nel 1516, collaborò con il Gritti<sup>106</sup>.

Anche la medaglia *Doge Andrea Gritti*, segnalata in poche copie<sup>107</sup>, è stata ricondotta a Frate Giulio in base alla resa del broccato, pressoché identica a quella vista nella medaglia *Jacopo Negroboni*, nonché per il modo aspro nel realizzare la mano e gli occhi<sup>108</sup>.

### **5.8 Maffeo Olivieri**

È noto come Maffeo Olivieri sia stato fin dagli anni Trenta, in seguito agli studi di Morassi, il più quotato bronzista bresciano a cui la critica ha voluto assegnare le fusioni dei bronzi del *Mausoleo Martinengo*. La questione si è poi allargata anche a varie opere in marmo, come l'*Arca di Sant'Apollonio*, nel Duomo Nuovo di Brescia, l'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia, in San Francesco, e il *Monumento funebre Averoldi* -

---

<sup>104</sup> RIZZINI 1892, nn., 179-180.

<sup>105</sup> La medaglia è citata, senza indicare l'autore, e riprodotta in HILL 1920, p. 20, n. 1, dove viene chiamata in causa nel capitolo sulla tecnica delle medaglie proprio come esempio di lavorazione: "The Negroboni model, belonging to Mr. Henry Oppenheimer, shows the extraordinary care with which the lettering was executed by some artists. On this a strip of parchment has been laid down round the edge of the disk of wood. Radii have been drawn with a blind point from the centre of the disk to the circumference, in order to fix the axes of the letters accurately. Then the letters have been drawn in ink on the parchment, and the wax built up on these drawings".

<sup>106</sup> PASERO 1944, p. 182

<sup>107</sup> HILL 1930, p. 133, n. 510, pubblica l'opera come di un anonimo, mentre in HILL, POLLARD 1967, p. 32, n. 153, è ricondotta a un maestro della maniera di Camelio.

<sup>108</sup> ROSSI 1977, p. 124, nota 32.

*Riario*, nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, solo per citare alcuni imprese. Le opere citate sono state tolte dal catalogo di Olivieri; le varie attribuzioni<sup>109</sup> susseguites nei decenni, con relativo dibattito critico, e i confronti tra varie opere dell'Olivieri sono trattate sia nel capitolo primo sia nel settimo, per cui in questa sede ci si limita ad alcune considerazioni.

Nell'indefinito, e per tanti versi ancora poco chiaro, panorama della bronzistica bresciana, l'unico nome di spicco, seppur con un esiguo catalogo di pezzi bronzei certi<sup>110</sup>, degno dell'impresa Martinengo, tanto articolata quanto concordemente ben riuscita, poteva essere solo che l'Olivieri. Fatta eccezione per i *Candelabri marciati* e la medaglia commemorativa, entrambe opere commissionate dal vescovo Altobelli Averoldi<sup>111</sup>, il catalogo dell'Olivieri, per quello che è concordemente assegnato, sembra sbilanciato sul versante dell'intaglio ligneo<sup>112</sup>.

Analizzando quanto esposto da vari autori appare che spesso si è ricorso all'Olivieri quasi come scelta obbligata in mancanza di una rosa di candidati avente un bagaglio culturale e un catalogo definito che consentissero di proporre anche dei confronti stilistici. Tuttavia, a nostro giudizio, sembra di essere alquanto distanti, tanto che il confronto, se qui ben

---

<sup>109</sup> Di Olivieri si riferisce in vari capitolo di questa testi (primo, sesto e settimo), a cui si rinvia per gli aggiornamenti bibliografici. Si veda, solo i più recenti: WILSON 1983, p. 64, nn. 8-11; BERETTA 1998-1999; ZENDRI 2002-2003; CARRERA 2013; ZANI 2013a.

<sup>110</sup> Le opere certe in bronzo del maestro sono assai limitate. Si vedano i *Candelabri Marciati*, da sempre attribuiti all'Olivieri perché recanti la firma. Per un aggiornamento sugli studi si rinvia a Domizio CATTOI, scheda n. 82, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 410-415. Per la medaglia di *Altobello Averoldi*, opera dell'Olivieri, si veda AGOSTI 1991, p. 60; e scheda n. 1, in *Ivi*, pp. 81-82. Si segnala pure il tondo in bronzo con la *Fuga in Egitto* (Fig. 212) del Victoria and Albert Museum di Londra: ROBINSON 1862, p. 119, n. 4217; PERONI 1963, p. 818; POPE-HENNESSY 1964, p. 538

<sup>111</sup> AGOSTI 1991.

<sup>112</sup> A tale proposito è assai interessante quanto scrive Andrea BACCHI, scheda n. 5, in *Imago lignea* 1989, pp. 246-247: "Inoltre non si può non tenere conto della compresenza di due diversi registri stilistici (uno più colto per i bronzi, un altro più popolare per le opere in legno) che segna costantemente l'attività di Maffeo. L'ipotesi di attribuire tutta la produzione lignea al solo fratello minore, Andrea, non può però reggere, poiché in numerose occasioni Maffeo viene specificamente citato nei documenti come intagliatore e non semplicemente in qualità di scultore. È tuttavia piuttosto sconcertante constatare come nel giro di pochi anni potessero uscire da una stessa bottega opere tanto eterogenee come il *Candelabro* per San Marco a Venezia (1527) e le sculture, pur molto intense, dell'altare di Giustino" [...]. Cioè come al classicismo fortemente intellettualizzato del primo (che trova adeguati confronti nelle opere coeve del Riccio, di Severo da Ravenna, di Vittore Camelio) si potesse affiancare il linguaggio spesso icastico, a tratti semplificato, il dialetto verrebbe da dire, degli altari in legno consegnati alle chiese trentine".

condotto, pare suggerire una direzione opposta: vari riscontri<sup>113</sup>, infatti, paiono ancor più allontanare il *Mausoleo Martinengo* dalla produzione lignea dell'Olivieri.

Da quanto è oggi possibile ricostruire della bronzistica bresciana, tuttavia, sembra che i bronzi del *Mausoleo Martinengo* siano distanti dagli esempi qui portati a confronto. È quindi d'obbligo cercare in altre personalità l'ignoto maestro, o la bottega, che ha messo mano alle fusioni. Si crede che bronzi del mausoleo – specie i fregi con i Trionfi e gli episodi della Passione – presentano un livello qualitativo maggiore e delle differenze tecnico-esecutive che obbligano ad escludere l'esclusivo intervento dei bronzisti bresciani.

---

<sup>113</sup> La questione è trattata sia da vari autori sia nei capitoli sesto e settimo a cui si rinvia.

## CAPITOLO 6. LA CULTURA ARTISTICA DEL *MAUSOLEO MARTINENGO*

Quella inerente l'attribuzione del *Mausoleo Martinengo* è una questione alquanto complessa<sup>1</sup>. L'assegnazione del mausoleo a Maffeo Olivieri, accolta per quasi un secolo<sup>2</sup>, è caduta con il rinvenimento, da parte di Camillo Boselli<sup>3</sup>, del contratto, datato 1503, tra la famiglia Martinengo e l'orafo Bernardino Dalle Croci, e dalla successiva documentazione che vede sempre l'orafo protagonista.

Il nome prodotto dai documenti, quello dell'orafo bresciano-parmense Bernardino Dalle Croci, non risulta d'altra parte soddisfacente per risolvere i problemi attributivi posti da un'opera complessa e multimaterica come il *Mausoleo Martinengo*. E abbiamo poi visto nei capitoli precedenti come una spassionata analisi dimostri come le opere d'oreficeria uscite dalla bottega di Bernardino e dei suoi discendenti non mostrino nessi stilistici significativi con il monumento, nemmeno limitatamente alle parti in metallo. Rifiutarsi di accettare il riferimento a un artista in presenza di un contratto tanto esplicito potrebbe sembrare una forzatura, tuttavia i confronti condotti tra i bronzi del mausoleo e le opere della bottega dei Dalle Croci ci paiono eloquenti. Lo scarto qualitativo, tutto a favore delle formelle bronzee della tomba, è stato discusso nel capitolo quarto. La massiccia presenza nel *Mausoleo Martinengo* di porzioni litiche scolpite porterebbe comunque a ipotizzare per Bernardino Dalle Croci un ruolo di impresario e subappaltatore dell'opera. A ciò si aggiungano i dati ricavabili dalla documentazione sulla vita pubblica bresciana dell'orafo: Bernardino appare impegnato in varie fabbriche cittadine, svolge un'attività di dispensatore di commesse in qualità di figura chiave di una delle più importanti congregazioni laicali cittadine con sede al Duomo<sup>4</sup> che gli permette di entrare in contatto con gli artisti bresciani e forestieri operanti in città più importanti del tempo.

---

<sup>1</sup> Per la fortuna critica si rimanda il lettore al primo capitolo.

<sup>2</sup> Il nome dell'Olivieri, bresciano, è stato proposto soprattutto sulla base del confronto con alcune sue prestigiose opere, ossia i *Candelabri* in San Marco a Venezia, del 1527 (Domizio CATTOI, scheda n. 82, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 410-415) e le *Medaglie*, entrambe per mons. Altobello Averoldi. L'attribuzione all'Olivieri muoveva naturalmente dalla convinzione che il mausoleo fosse stato edificato attorno al 1526, anno della morte di Marcantonio Martinengo.

<sup>3</sup> BOSELLI 1977, I, p. 107.

<sup>4</sup> Per la questione del rapporto tra Bernardino Dalle Croci, le committenze delle fabbriche cittadine e i suoi contatti con gli artisti nella Brescia tra XV e XVI secolo si rinvia al capitolo quarto di questo studio.

Seguendo l'ipotesi dell'orafo in veste di gestore economico e organizzatore dell'impresa Martinengo, escludendo la presenza dell'Olivieri e degli altri 'minori' bronzisti bresciani, si è tentato di procedere nello studio vagliando l'attività di altre botteghe basandosi su confronti di ordine stilistico e iconografico. Il confronto con la scultura precedente e coeva al mausoleo, con particolare riguardo ai monumenti funebri, presenti a Brescia, sarà affrontato nel capitolo settimo.

Nel terzo capitolo si è notato come i pannelli quadrati con le scene della Passione siano, almeno dal punto di vista iconografico, meno innovativi rispetto ai *Trionfi* del fregio. Il livello creativo va ulteriormente diminuendo nei tondi in bronzo inseriti nei plinti delle colonne in quanto dovendo riprodurre delle monete, specie i profili romani, l'artista ha dovuto rinunciare al momento dell'"invenzione". Le componenti tuttora meno chiare<sup>5</sup> dal punto di vista iconografico sono i due tondi in marmo posti nelle specchiature della parete di fondo con la *Scena di sacrificio* e la *Scena di battaglia*.

Per far maggior luce sulla vicenda si è avvertita l'esigenza di un'indagine allargata al panorama artistico dei primi decenni del Cinquecento al di là delle mura cittadine, con particolare riferimento a Padova, vera capitale del bronzo rinascimentale nell'Italia di nord est.

### ***6.1 Confronti extra-bresciani***

Nei paragrafi che seguono sono considerate alcune delle maggiori figure di maestri del bronzo attivi tra Veneto e Lombardia nei decenni che ci interessano per verificare se, constatata la scarsa efficacia dei confronti limitati all'ambito della bottega dei Dalle Croci, sia possibile trovare entro altri scenari punti di riferimento più calzanti per il bronzista del mausoleo. Sia chiaro sin d'ora che non s'intende proporre l'attribuzione dei bronzi bresciani a uno dei maestri evocati qui di seguito, ma solo verificare se questi artisti possono costituire un orizzonte stilistico più adeguato alla qualità e alla modernità di cultura dell'anonimo artefice.

---

<sup>5</sup> Nel terzo capitolo di questa tesi si è esaminata l'iconografia dei due tondi proponendo alcuni possibili modelli. Non si è certi se nei due brani vi siano riferimenti al casato Martinengo oppure siano da considerare solo come decorazioni con temi all'antica.

### 6.1.1 Severo (di Domenico Calzetta) da Ravenna

Severo, figlio di Domenico Calzetta (Ferrara o Ravenna 1465/1475 - Ravenna *ante* 1538) svolse la sua attività tra Padova, Ferrara e Ravenna dove è per la prima volta ricordato, secondo Powell nel 1496<sup>6</sup>, in un documento notarile in cui è già indicato come *Magister*. La sua formazione si svolge nella bottega di Pietro Lombardo (1435 circa - 1515)<sup>7</sup>. Il maestro è attestato a Padova nel giugno del 1500. È forse grazie ai rapporti intercorsi con Tullio Lombardo che Severo è citato tra il folto gruppo di artisti chiamati a restaurare la cappella di Sant'Antonio nella Basilica a Padova. Il rinnovamento della cappella prese il via nel 1470 e pare che Tullio Lombardo ebbe un ruolo fondamentale nella progettazione dell'intervento. A Severo "*scultore de figure condotto per eccellente*", i 'massari' della basilica affidarono mediante contratto, del 19 giugno 1500, la commessa per la statua, in marmo a grandezza quasi naturale, di *San Giovanni Battista*<sup>8</sup> (Fig. 152). L'opera fu terminata un anno dopo, il 17 luglio 1501, firmata OPVS.SEVERI.RAV, periziata dopo il 1502 e collocata nella seconda nicchia da sinistra della cappella del Santo solo nel 1533. Il contenzioso sul pagamento e forse la non completa soddisfazione da parte della committenza<sup>9</sup>, furono verosimilmente le motivazioni per cui Severo non ricevette altri incarichi per la basilica. Da qui è probabile che scaturì la sua decisione di abbandonare la produzione litica per concentrarsi sull'arte del bronzo. Severo risiedette a Padova almeno fino al gennaio 1509 quando è ricordato in un atto come "*magister Severus Calzetta ravenas sculptor*"; dopodiché

---

<sup>6</sup> POWELL 1996, p. 509.

<sup>7</sup> La stessa bottega produsse varie opere tra il 1480 e il 1490 proprio a Ravenna; cfr. WARREN 2001, p. 131

<sup>8</sup> Da SARTORI 1976, p. 36, riportato in WARREN 2001, p. 131. Nell'atto si aggiunge una sorta di impegno: se il *San Giovanni* avesse riscosso il favore della committenza a Severo sarebbero state commissionate altre due statue di analoga dimensione e un episodio a bassorilievo con i miracoli di Sant'Antonio. Il documento è ricordato come il primo contratto attestante un affidamento per la componente scultorea-decorativa.

<sup>9</sup> Nel contratto non vi era indicazione dell'ammontare del compenso, ma si faceva riferimento a una perizia che i massari affidarono il 31 agosto 1502 a Mariano da Lugano; Severo indicò per la sua parte Franco da Monselice segnalando alcuni contrasti con i massari e affermando di aver subito delle calunnie. Il 9 giugno 1503 all'opera fu assegnato il valore di 70 ducati o 434 lire (WARREN 2001, p. 132).

dovette ritornare a Ravenna dove è documentato allorché gli furono pagate, nel 1511, le statue per la visita alla città di papa Giulio II<sup>10</sup>.

Oltre al *San Giovanni Battista* di marmo al Santo, è con il folto gruppo di bronzetti riferiti a Severo che tenteremo di proporre alcuni confronti stilistici con la nostra opera<sup>11</sup>. Tra quelli che gli sono concordemente attribuiti dalla critica<sup>12</sup> si contano il *Satiro inginocchiato*

---

<sup>10</sup> Alcune precisazioni biografiche sul maestro sono state avanzate, relativamente di recente, da Jeremy Warren (WARREN 2001, pp. 132, 134-143): Severo dopo aver lasciato Padova per fare rientro a Ferrara a cavallo degli anni Dieci del Cinquecento (e quindi nel periodo di costruzione del mausoleo bresciano: 1503 - 1518), intraprese un'attività di produzione in bronzo, in concorrenza con Briosco, ma di livello qualitativo inferiore rispetto agli autografi padovani. È anche probabile che la scelta dei pezzi da proporre in bottega andasse incontro al gusto di un certo mercato, forse meno colto e preparato rispetto alla città patavina o semplicemente con meno disponibilità economica. Indirettamente si potrebbe supporre che Severo non avesse avuto nella Padova dominata da Riccio la possibilità di incrementare la propria attività economica. La bottega di Ravenna fu in attività "per quasi settant'anni, prima sotto Severo e poi sotto Niccolò Calzetta", ossia il figlio di Severo. Nel giugno del 1527 Severo incassava il pagamento da Isabella d'Este per una figura di *Ercole* in bronzo; ciò è la prova che durante l'attività a Ravenna, Severo ricevette anche commesse non locali di un certo prestigio. Per Ravenna eseguì altri lavori e qui rimase fino alla morte avvenuta prima del 1538 (WARREN 2001, p. 134).

<sup>11</sup> I pezzi su cui è possibile basarsi per il confronto sono realizzati in più copie. Tuttavia nella presente ricostruzione si è tentato di vagliare il maggior numero di soggetti per valutare sia i possibili nessi con le fusioni bronzee del mausoleo, sia gli elementi di distinzione.

<sup>12</sup> Si vedano altre opere prese in esame: il *San Girolamo e il leone* dei Musei Civici di Brescia (Jeremy WARREN, scheda n. 29, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 150-151); il *San Giovanni Battista* dell'Ashmolean Museum di Oxford (Jeremy WARREN, scheda n. 26, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 144; si veda anche Katia MALATESTA, scheda n. 25, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 292-293, la scheda è riferita a *San Girolamo*: il bronzo è datato al decennio 1500-1510); il *Cristo Crocifisso (Corpus Christi)* del Cleveland Museum of Art (Jeremy WARREN, scheda n. 27, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 146-147, l'opera fusa in ottone, è stata datata attorno al 1500, prima del *San Giovanni Battista*, cfr. AVERY, RADCLIFFE 1983, pp. 116-118); il *Satiro inginocchiato con conchiglia* del Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma (Pietro CANNATA, scheda n. 55, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 356-357; lo studioso segnala che l'opera era in passato, già nel 1922 con Bode, ritenuta un ben riuscito bronzetto di Riccio e l'attribuzione rimase fino alla grande mostra sui bronzetti italiani del Rinascimento di Londra, Amsterdam e Firenze (1961-1962); si veda la scheda per le vicende critiche e bibliografia precedente).

della Galleria Estense di Modena<sup>13</sup>, il *Nettuno sul mostro marino* della National Gallery di Washington<sup>14</sup>, il *Marsia incatenato* del Museo Civico Medievale di Bologna<sup>15</sup>, la *Figura fantastica* del Staatliche Museen di Berlino<sup>16</sup> e il *Busto di San Giovanni Battista* del Museo del Bargello di Firenze<sup>17</sup>. Mentre sono stati dubitativamente attribuiti a Severo: la *Coppia di busti muliebri* della Galleria Estense di Ferrara<sup>18</sup> e il *Cofanetto* del Museo Civico Medievale di

---

<sup>13</sup> Davide GASPAROTTO, scheda n. 56, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 358-359. L'assegnazione dell'invenzione del satiro ad Andre Riccio fino al 1981 – anno in cui circolò sul mercato un'ottima versione munita della sigla “SE” sulla gamba, da cui si riconobbe la paternità a Severo (AVERY, RADCLIFFE 1983, p. 113, fig. 20a) – è assai significativa perché testimonia, da un lato, la difficoltà nel confermare una paternità certa a varie opere in bronzo del periodo, dall'altro, la vicinanza tra Riccio e Severo da Ravenna. L'opera in questione è datata tra il 1505 e il 1510 circa. Inoltre è probabile che all'origine della *Lucerna con l'acrobata*, nota in varie repliche, vi sia un prototipo di Riccio tanto che i lineamenti del volto dell'acrobata trovano un accostamento con i volti maschili del *Candelabro* della basilica del Santo e in particolare nel rilievo con il *Sacrificio dell'agnello pasquale*. Tommaso Rago formula l'ipotesi che Severo da Ravenna, e bottega, avesse partecipato alla fusione della lucerna tanto che un indizio sarebbe individuabile nella zampa di rapace che regge la lucerna del Museo Bardini di Firenze, seppur quest'ultima offra il dettaglio, riscontrato negli autografi del Riccio, della capigliatura vermicolare (per la *Lucerna con l'acrobata* si veda Tommaso RAGO, scheda n. 70, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 386-387; 1530 circa, Bologna, Museo Civico Medievale, attribuita dubitativamente ad Andrea Riccio; WARREN 2001, pp. 136-137).

Sempre un indizio della mano di Severo è da vedersi nel modo di realizzare la base dell'esemplare di Napoli (Museo di Capodimonte): vi sono foglie di acanto e peducci felini già individuati nelle opere di Severo quali la *Creatura fantastica* di Berlino.

<sup>14</sup> Katia MALATESTA, scheda n. 62, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 370-371. Dell'esemplare della National Gallery esistono varie copie; su una copia del dragone, adattato a calamaio (ora collezione viennese), Planiscig rinvenne la firma di Severo Calzetta. Per la copia di Washington sono state evidenziate caratteristiche, sia stilistiche sia tecniche, riconducibili al modo di lavorare di Calzetta. Si tratta della puntigliosa lavorazione della barba e la costruzione della spina dorsale profondamente solcata.

<sup>15</sup> Tommaso RAGO, scheda n. 52, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 350-351: datazione agli anni 1520-1550.

<sup>16</sup> Katia MALATESTA, scheda n. 63, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 372-373. Datata tra il 1500 e il 1510 circa, l'opera è riconosciuta tra i capolavori del periodo Padovano di Calzetta. L'artiglio della zampa poggia su una sorta di disco con all'interno il bassorilievo della scena di combattimento della nota placchetta, creata dalla bottega del Moderno, avente, nella versione originale, l'iscrizione DUBIA FORTUNA. Come si vedrà di seguito l'iconografia del cavaliere che colpisce i nemici schiacciati sotto il cavallo è stata scelta anche per uno dei tondi (*Scena di battaglia*) in marmo presenti del *Mausoleo Martinengo*.

<sup>17</sup> Tommaso RAGO, scheda n. 33, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 308-309.

<sup>18</sup> Tommaso RAGO, scheda n. 34, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 310-311. Lo studioso confronta con la coppia di busti il *Busto muliebre* conservato sempre al Bargello; tale esemplare, di ridotte dimensioni (12,4 cm) e già con una indicazione di attribuzione (RAGO 2006-2007, pp. 387-392), potrebbe essere una derivazione da un modello di Antonio Lombardo. Il modo di risolvere il ciuffo di capelli sulla fronte è stato avvicinato alla peluria del *Satiro* in cui “Charles Avery e Anthony Radcliffe (1983) hanno rilevato una sigla “SE” riferita a Severo”.

Bologna<sup>19</sup>. Altra opera fondamentale che è qui chiamata in esame è il *San Giovanni Battista* (Ashmolean Museum di Oxford) unanimemente ritenuta il capolavoro bronzeo di Severo; il bronzetto si colloca negli anni padovani dello scultore, 1500-1502 (Figg. 154-155). La resa delle pieghe<sup>20</sup> esibita dal bronzetto di Severo si confronta bene con la veste dell'evangelista Matteo (Fig. 45) inserito nel *Trionfo della Fede* del *Mausoleo Martinengo*. Anche in san Matteo gli arti inferiori in movimento segnano la lunga tunica specie sulle ginocchia. In entrambe le figure ritorna l'uso delle pieghe assai spigolose e nervose formanti, in alcuni punti, un andamento a 'V'. Al contrario si notano delle divergenze nella sagoma del corpo: più esile, con slancio verticale e molto elegante in Severo, più tondeggianti e caricaturali, anche per la volontà di esibire lo sforzo dell'evangelista nello spingere il carro della Fede e trascinare il piccolo angelo-bambino, nel mausoleo. Un'ulteriore considerazione è data dalla modalità di finitura della superficie: il bronzetto, con buone probabilità destinato ad uso privato e quindi per una fruizione a distanza ravvicinata, presenta la patina nera e la rifinitura, mentre gli evangelisti del mausoleo offrono una epidermide meno curata nelle rifiniture. Tale dato materico si individua peraltro in molte porzioni del mausoleo così da ritenerlo un elemento stilistico e non una deficienza tecnica del bronzista Martinengo. Il bronzetto oxoniense, realizzato negli anni appena precedenti al Mausoleo Martinengo, è stato considerato "a key work in the recent reconstruction of the artistic personality of Severo de Ravenna and one of his masterpieces"<sup>21</sup>. Il *San Giovanni Battista* di Oxford è stilisticamente vicino al *Battista* di marmo (al Santo) nella posa. I due Battista sono messi a confronto con i personaggi togati scolpiti a basso rilievo e posti a scalare in secondo piano nella formella della *Flagellazione di*

---

<sup>19</sup> Tommaso RAGO, scheda n. 72, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 390-391. La vicenda critica dell'opera è assai complessa, sia per l'attribuzione sia per collocazione cronologica, come dimostra l'ampio intervallo temporale (dal 1510 al 1545) in cui si dovrebbe collocare. Mentre sarebbe della bottega il *Cofanetto* del Museo Correr di Venezia (si veda Katia MALATESTA, scheda n. 71, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 388-389). Il manufatto si data tra il 1500 e il 1525. Vi sono di questo modello più di trenta varianti complete: la critica che si è occupata dei vari esemplari ha proposto una lunga serie di nomi – la cerchia di Donatello, Caradosso, Desiderio da Firenze, la scuola dei Grandi, solo per citarne alcuni – per cui si è più cauti nel ricondurre l'opera alla bottega di Calzetta.

<sup>20</sup> Il piccolo bronzetto offre una mirabile trattazione del pannello: vi sono vesti classicheggianti, pieghe parallele e severe, forzate dal manto stretto che si flette a contatto degli arti in movimento. Proprio nelle pieghe si è riconosciuta l'influenza dei Lombardi, da cui l'ipotesi di una formazione in questa bottega; Jereny WARREN, scheda n. 26, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 144.

<sup>21</sup> Il *Battista* fu stimato come il pezzo di più alta qualità, confrontabile con opere di Mantegna e Donatello; PENNY 1999, p. 488.

*Cristo* (Fig. 17) del *Mausoleo Martinengo*. Pur essendovi tra le opere di Severo e gli esemplari del mausoleo un simile gusto per il panneggiare e per la movimentazione degli arti inferiori i corpi del mausoleo risultano comunque più arrotondati, in particolare dalla vita in su. I corpi di Severo, al contrario, sono più slanciati in verticale<sup>22</sup>.

Un ulteriore confronto per il panneggio è possibile tra il *San Girolamo* (Fig. 153) di Severo (esemplare del museo Santa Giulia, Brescia<sup>23</sup>) e il personaggio dormiente coricato al centro del pannello dell'*Orazione nell'orto* (Fig. 33) del mausoleo. Il dormiente è con il busto frontale così da avere il ginocchio destro assai aggettante. L'espedito genera un drappeggio appoggiato sugli arti inferiori con varie linee spigolose. Un andamento quasi simile è proposto anche nella veste di *San Girolamo* di Calzetta, sebbene qui si faccia uso di più linee di costruzione, più fitte, raccolte in fasce di diversa angolatura, ma formanti tra loro dei tagli netti. Si tratta forse di una composizione simile nella concezione strutturale, ma risolta in modo diverso nelle rifiniture dei dettagli più in superficie. Ne deriva che nel mausoleo, pur non mancando scalfiture della materia bronzea, il risultato è più morbido e forse anche più riassuntivo. Nel bronzetto di Severo si insiste maggiormente sull'incisività, quasi mantegnesca, delle singole linee del panneggio<sup>24</sup>; lo stesso modo è individuabile nel modellato del dorso e del collo. Sempre ricorrendo al *San Giovanni Battista* (Figg. 154-155) bronzeo di Calzetta, constatiamo come la veste del Battista segua il modellato anatomico sottostante e risulti particolarmente pregevole la soluzione delle pieghe del manto che si avvolge attorno alle gambe formando linee in diagonale risalenti da destra verso sinistra fino al punto di attacco del braccio; il tutto denota una progettazione elaborata<sup>25</sup>. Sempre

---

<sup>22</sup> Ritorna in molti dei personaggi chiamati a confronto la medesima posa dei piedi scostati tra loro così da ottenere un ginocchio più sporgente su cui il tessuto della veste si stringe maggiormente.

<sup>23</sup> Jereny WARREN, scheda n. 29, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 150-151; Peta MOTTURE, scheda n. VII/14, in *MOTTURE* 2012, p. 284.

<sup>24</sup> Per valutare il modo di costruire le pieghe del bronzista Martinengo si considerino le figure di Cristo in preghiera e di Giuda (posto in secondo piano e reso a bassorilievo) dell'*Orazione nell'orto*. In questi casi le vesti sembrano avvolgere corpi più cilindrici i quali si svolgono più in larghezza come mostrano l'apertura esagerata delle braccia di Giuda e l'abbondante svolazzo del manto che ruota attorno alla vita di Cristo.

<sup>25</sup> Per lo studio sulle modalità di fusione di Severo Calzetta si rinvia al contributo di Dylan SMITH 2008.

meno spigoloso e tagliente rispetto ai panneggi di Severo è il personaggio<sup>26</sup> seduto di profilo (Fig. 34), ma con la schiena a tre quarti e il volto nascosto, nella porzione inferiore del riquadro dell'*Orazione nell'orto*.

Passando alla trattazione delle forme anatomiche gli esempi percorribili sono numericamente più consistenti: si è quindi messo a confronto il modo di trattare i corpi del Calzetta e del maestro del mausoleo bresciano per comprendere se vi fossero delle attinenze. I confronti privilegiano i corpi nei quali vi è una posa simile, verificando sia le figure viste frontalmente, sia i personaggi ritratti di schiena. I due *San Sebastiano* (Museo del Louvre, Parigi e Kress Collection, National Gallery, Washington) di Severo sono messi a confronto con i “condannati” (Fig. 51) posti vicino al carro dove siede l'allegoria della Giustizia nel fregio del mausoleo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Della figura sono da notare le soluzioni formali del tessuto che copre gli arti inferiori visti di profilo. Il panneggio è più sottile attorno al ginocchio e va aumentando di volume sulla coscia. Il tessuto in eccesso cade a terra formando pieghe raggruppate in quattro porzioni. La camicia è realizzata con vistose ondulazioni concentriche che proseguono anche sul braccio, all'altezza della vita. Le due opere sono piuttosto distanti per altri aspetti: nel personaggio del mausoleo sembra di scorgere una maggiore morbidezza e una generale rotondità del corpo, quasi un gusto per lo smussare ogni spigolo che, al contrario, rimane vivo nei tagli delle pieghe del Battista di Severo.

<sup>27</sup> Gli esemplari posti a confronto – Sebastiano e i condannati – sono assai vicini anche per il soggetto che offre evidenti segni di sofferenza fisica. Il primo personaggio nudo nel mausoleo, visto frontalmente ma con le gambe a tre quarti, sembra proporre una simile capigliatura del *San Sebastiano* della Kress Collection. I due pezzi offrono punti di contatto negli esili arti inferiori, nel corto collo nonché nella nuca flessa verso sinistra. Ovviamente anche le mani legate dietro alla schiena contribuiscono a fornire un elemento di contatto. Il busto non è particolarmente pronunciato. Tuttavia nel *San Sebastiano* Kress i muscoli sono più contenuti, quasi da fisico adolescenziale, lo sterno e il ventre sono convessi, caratteristiche che non si scorgono nel condannato di Brescia che mostra un torace pronunciato, il ventre segnato da una linea verticale della muscolatura e lo sterno convesso. Pare doveroso aggiungere a queste considerazioni che l'esilità riscontrabile nel corpo di Sebastiano sia, forse, dettata più da una componente agiografica, mentre il nerboruto prigioniero del mausoleo ben incarna il modello della forza bruta aggregata dalla Giustizia. I due esempi sono, inoltre, simili nella resa della nuca tondeggiante, della bocca aperta e nella disposizione dei capelli attorno al volto. Il *San Sebastiano* del Louvre (Fig. 156), databile al primo decennio del '500, presenta una corporatura minuta quanto il suo omonimo della Kress e quindi più esile rispetto ai prigionieri del mausoleo. È interessante, e in parte più stringente, il confronto con la schiena del *San Sebastiano* Kress e il secondo prigioniero del corteo nel mausoleo, visto di profilo per il volto, per gli arti inferiori e a tre quarti per la schiena, che segue il prigioniero appena descritto. In questo caso la schiena, la coscia e gli arti superiori sono accostabili alla statuetta della Kress, anche se essa denota nella curata rifinitura una maggiore lisciatura; al contrario la schiena del prigioniero pare un poco più sprezzante nei singoli dettagli e nel modo di rendere l'epidermide.

Altre opere che si possono chiamare in causa per valutare la trattazione del nudo da parte di Severo, sono il *San Girolamo*<sup>28</sup> (Fig. 153) di Brescia e il *Nettuno*<sup>29</sup> (Fig. 157), opera della bottega, della Galleria Sabauda di Torino. *Nettuno* si presta al confronto con due uomini nudi del mausoleo posti ai piedi del carro della processione con il *Trionfo della Forza*. Il personaggio, forse Davide (Fig. 47), ritratto frontalmente con uno scudo tondo fissato al braccio offre un modellato preciso e ben costruito; rispetto a *Nettuno* la definizione dei muscoli del torace<sup>30</sup>, spalle, collo e ventre, è senza dubbio più attenta e con un risultato non paragonabile alla muscolatura del dio del mare, la quale è riassuntiva e meno evidente. Lo scarto tra i due si nota ancor di più nei muscoli delle spalle e degli avambracci che sono ben costruiti e proporzionati nella figura nel mausoleo, mentre risultano piatti nel *Nettuno*. La medesima resa dei muscoli delle spalle e dei pettorali si nota pure nell'altro nudo che regge la colonna nei pressi del carro della Forza (Fig. 46). Di questo personaggio si apprezzano maggiormente i muscoli del torace e del ventre in tensione i quali conferiscono realismo alla figura sotto sforzo per il peso di cui è caricata. Sembra che in questi nudi il maestro del mausoleo abbia riservato maggiore attenzione alla costruzione anatomica, forse perché si tratta degli accoliti dell'allegoria della Forza.

---

<sup>28</sup> Il torso di Girolamo è costruito con una muscolatura esile, un poco cadente sul ventre e scavata nel trapezio del collo, tipica di un anziano penitente e quindi poco significativa per il confronto con gli ignudi del mausoleo che, eccezion fatta per alcuni, sono di giovane età. *San Girolamo*, seppur in questo caso sia considerato con una valenza inferiore, perché non trova confronti con personaggi anziani nudi nel mausoleo, è tuttavia uno degli esempi più chiari del gusto per la spigolosità, sia dei tessuti sia della muscolatura, di Severo.

<sup>29</sup> Di questo soggetto vi sono più fusioni. Per lo studio si è preso in considerazione il bronzo della Galleria Sabauda di Torino, datato tra il 1510 e il 1530, assegnato alla bottega di Severo da Ravenna, cfr. il *Nettuno* in Jereny WARREN, scheda n. 31, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 154. Il *Nettuno* presenta una maggiore corporatura rispetto ai san Sebastiano visti sopra. I muscoli sembrano resi con più immediatezza seppur nel complesso il fisico sia proporzionato. Proprio per il soggetto è probabile che Severo – e bottega in questo caso – abbia abbandonato le forme più esili e allungate in favore di una corporatura più massiccia che, in generale, si avvicina maggiormente all'idea di corpo nerboruto degli ignudi del nostro mausoleo. Bode scriveva, a proposito del *Nettuno*, per “quel modo particolare di trattare il dorso, un po' rozzo” (BODE 1899, p. 95) si escludeva la mano di Riccio; ma il modo sprezzante di rendere i dettagli anatomici visibili in molti personaggi del mausoleo può forse avvicinarsi a questo specifico bronzetto della bottega di Severo. Resta, ciò nonostante, da tenere in considerazione che il bronzetto è meglio rifinito in superficie con una patina lucida e liscia, mentre nel mausoleo tale attenzione è quasi del tutto assente.

<sup>30</sup> In *Nettuno* vi è l'aumento della dimensione degli arti, rispetto ad altre opere di Severo, ma le gambe e le braccia tendono ad avere un andamento a cilindro poco modellato.

Rispetto al *Nettuno* della Sabauda è di livello superiore il *Nettuno sul mostro marino* di Severo da Ravenna della National Gallery di Washington collocabile tra il 1500 e il 1505<sup>31</sup>. Rispetto a questo esemplare, negli ignudi<sup>32</sup> del mausoleo di Brescia sono talvolta presenti passaggi più aspri nelle finiture dei corpi che lasciano le pelli dei personaggi a un livello screpolato cosa che non avviene nell'epidermide di *Nettuno*.

Lo sviluppo più massiccio dei corpi da parte del maestro del mausoleo rispetto a Severo da Ravenna è ben visibile se si confrontano il Cristo della *Flagellazione* e i due *San Sebastiano*. Nel *San Sebastiano* del Louvre (Fig. 156) il perizoma legato al fianco con un grosso nodo può trovare una certa corrispondenza con il perizoma di *Cristo flagellato* (Martinengo) che è, però, fissato frontalmente. Quanto detto vale pure per il *Cristo Crocifisso* (Fig. 158) del Cleveland Museum of Art, databile sempre al primo decennio del '500, di Severo Calzetta. Questo è il brano di Calzetta che più si avvicina al corpo del *Cristo flagellato* del mausoleo. Tra le due opere gli elementi di contatto sono i capelli lunghi e tradotti come delle cordicelle, la nuca piuttosto grossa sebbene in proporzione con il resto del corpo, il torace definito dalla muscolatura pronunciata anche se non perfettamente di canone classico. Come per tutte le figure finora analizzate anche in questo caso si trova nel mausoleo una maggiore presenza di corpi con fattezze che tendono a espandersi di dimensione. La schiena (Fig. 159) del *Crocifisso* di Cleveland permette un raffronto con la schiena<sup>33</sup> del secondo personaggio (Fig. 41) da destra della *Andata al Calvario*. Nella figura bresciana si coglie un maggiore sprezzo della forma

---

<sup>31</sup> L'opera presenta una raffinatissima costruzione formale ispirata anche dall'incisione di Mantegna della *Zuffa degli dèi marini*.

<sup>32</sup> Sono chiamati in causa per il raffronto con il *Nettuno*: il prigioniero di profilo (e parte posto di schiena) sotto il carro della Giustizia per il confronto con glutei, coscia e polpacci; il 'porta colonna', l'ignudo con lo scudo tondo, i due personaggi nudi vicini all'elefante (tutti nel *Trionfo della Forza*) per valutare la costruzione del torace, dei pettorali e degli arti inferiori.

Riguardo al bronzetto (per la copia di Washington) la critica sottolinea come si possa individuare il *modus operandi* di Severo da Ravenna, ossia la meticolosità riservata alla folta barba e la precisa definizione della spina dorsale segnata in profondità. Proprio questi dettagli – riconoscibili “come elementi distintivi della produzione di Severo” (Katia MALATESTA, scheda n. 62, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, p. 370) –, e in particolare la struttura della schiena, possono essere in parte ravvisabili in alcuni nudi visti di schiena del nostro mausoleo. Si pensi al flagellatore sulla destra (*Flagellazione di Cristo*), l'ignudo di schiena vicino a Giuda (*Orazione nell'orto*), il nerboruto vicino all'elefante (*Trionfo della Forza*).

<sup>33</sup> Un'altra figura di schiena nuda è il personaggio, con elmo e scudo trapezoidale, posto in secondo piano e alla destra di Giuda (Fig. 35) nell'*Orazione nell'orto*. Confrontato con il *San Sebastiano* di Severo si evidenziano corrispondenze nella tensione dei polpacci, nella muscolatura della schiena, ma ancora una volta il corpo del mausoleo è più sviluppato nel torace e, seppur in maniera minore, nei fianchi.

classica, quasi una licenza espressiva anatomica che il Calzetta non osa percorrere nella schiena, proporzionata e composta, del crocifisso. Il primo personaggio (a destra nell'episodio dell'*Andata al Calvario*) visto frontalmente permette un confronto anatomico con l'esemplare di Cleveland che conferma sostanzialmente quanto esposto finora. Un analogo discorso è fattibile pure per il principale aguzzino che trascina Cristo. È una delle figure meglio riuscite del mausoleo: il corpo, saldamente fissato a terra, fa leva sulle gambe per trascinare Cristo in uno sforzo intuibile pure dalla smorfia che trapela da tutto il volto modellato nei minimi dettagli.

#### 6.1.2 Vittore Gambello detto Camelio

Vittore Gambello detto Camelio, figlio di Antonio architetto militare al servizio della Serenissima, si colloca perfettamente a cavallo dei due secoli (1455 circa - ante 1539). Il giovane Vittore è uno scultore di marmo con importanti commesse<sup>34</sup>, ma oltre a questo si possiede una buona documentazione di Camelio per la produzione di monete anche in qualità di maestro incisore alla Zecca Papale. Poco certa è l'attività come orafo, mentre lo era certamente il fratello Briamonte; Camelio ottiene inoltre la licenza di armaiolo per costruire un'armatura di sua invenzione creata grazie a una solida lega. Anche per questo poliedrico artista il catalogo è in bilico tra opere certe e dubbie attribuzioni. Nella produzione di Camelio è fondamentale l'interesse per l'antico. Tale inclinazione poté verosimilmente incrementarsi durante il soggiorno a Roma per i lavori alla Zecca<sup>35</sup>. Il gusto per l'antico non è per Camelio la mera ripresa e imitazione dei modelli classici. Il maestro, secondo Adriana Augusti, si affranca in questo aspetto dai suoi contemporanei: rispetto alla concezione archeologica di Antonio Lombardo o a quella neoclassica di Tullio Lombardo, Camelio professa una disinvoltura iconografica e formale di colui che guarda all'antico non come il punto focale di riferimento, ma quale la naturale espressione con cui cimentarsi pur mantenendo l'indipendenza dalle fonti<sup>36</sup>.

Il catalogo di Camelio annovera un discreto numero di figure maschili nude, ritratte in diversi atteggiamenti, utili per il confronto con i personaggi 'virili' del *Mausoleo Martinengo*.

---

<sup>34</sup> SCHULZ 1999. A Venezia si ricordano i lavori per il convento di San Zaccaria e il *Septo marmoreo* del coro dei Frati.

<sup>35</sup> AUGUSTI 2001, p. 190.

<sup>36</sup> AUGUSTI 2001, p. 193.

L'*Ercole*, o *Atlante* (Fig. 160), della collezione privata di Padova, è un'opera tarda, del terzo-quarto decennio del '500 e quindi successiva al mausoleo<sup>37</sup>. Il pezzo non è certo il meglio riuscito dell'artista se non altro per la corsività del modellato dei muscoli, specie nelle braccia, mentre pare accettabile nel busto. Dal confronto tra l'*Ercole* di Camelio, il Cristo flagellato (Fig. 37) e l'ignudo forzuto con scudo circolare (vicino alla Forza, Fig. 46) del mausoleo, si può cogliere una simile idea nel concepire la robustezza, anche se il maestro del mausoleo si sofferma maggiormente sul dettaglio per una più puntuale definizione dei muscoli. Si consideri che la valutazione è in parte limitata dalla diversa lucidatura tra le opere.

L'*Ercole* di Camelio (Ashmolean Museum di Oxford<sup>38</sup>), datato dopo il 1520, si avvicina ad alcuni nudi<sup>39</sup> del mausoleo di Brescia per il modo di mostrare la tensione dei muscoli del basso ventre. Nell'*Ercole* è palese la maggiore definizione, giustificata anche dalla torsione del busto in un moto di forza. Pure i fianchi, piuttosto massicci, e le poderose gambe corrispondono. Tuttavia vi sono delle divergenze rispetto al torace che risulta più espanso negli ignudi Martinengo. I pettorali dei bronzi bresciani sono più aggettanti, mentre nell'*Ercole* sono indicati da un piccolo rilievo segnato dal capezzolo. Un ulteriore elemento di distanza, quasi sempre visibile nei nudi del mausoleo, è la presenza sul torace di una linea verticale che partendo dalla porzione inferiore dello sterno scende fino all'ombelico per definire la muscolatura.

Di Vittore Camelio sono più interessanti per il nostro studio le due formelle in bronzo che il maestro aveva fuso per la propria tomba (e del fratello Briamonte) raffiguranti la *Battaglia di giganti* (e cavalieri; Fig. 161) e il *Combattimento mitico* (Fig. 162)<sup>40</sup>. Le due scene si

---

<sup>37</sup> Per altre copie di questo bronzetto e per la vicenda critica si veda Adriana AUGUSTI, scheda n. 46, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 194-195: "Il tono generale della piccola scultura rientra pienamente nei modi di quel gruppo di artisti, come Paolo Savin, Francesco da Sant'Agata, Maffeo Olivieri e lo stesso Camelio, chiamati da Planiscig «Maestri del movimento ricercato», le cui opere, caratterizzate da uno studio del movimento che reagisce alla staticità del classicismo lombardesco, prepararono i veneti all'accoglimento del manierismo".

<sup>38</sup> Si vedano l'immagine e la descrizione pubblicate da Adriana AUGUSTI, scheda n. 47, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 196-197.

<sup>39</sup> Si sono confrontati il forzuto con scudo tondo del *Trionfo della Forza* e il prigioniero del *Trionfo della Giustizia*.

<sup>40</sup> Ora alla Galleria "Giorgio Franchetti" alla Ca' d'Oro a Venezia. Per la ricostruzione storica e la datazione si rinvia ad Adriana AUGUSTI, scheda n. 48, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 198-199. La datazione è posta tra il 1522 e il 1537. Si segnala che nella scheda vi sono, forse, errori di battitura che hanno generato alcuni dati contraddittori riferiti agli anni del testamento di Briamonte.

stagliano su uno sfondo privo di qualsiasi riferimento iconografico e di profondità. Vi è un accenno al piano di calpestio grazie ad una sorta di mensola inclinata, più aggettante, dove si posizionano i combattenti in primo piano. Nella formella con il *Combattimento mitico*, invece, la profondità del piano di calpestio sembra meno sporgente e la linea è costruita con un taglio più spigoloso, così che uno dei personaggi vinti, seduto sulla destra, deborda con gli arti che risultano posti al di fuori della linea di demarcazione. Le scene sono concepite su due piani: il primo, dove gli attori sono resi ad alto rilievo, e il secondo, in cui altri personaggi risultano meno aggettanti. Per i soggetti ritratti le formelle di Camelio si prestano al confronto con gli episodi in bronzo del *Mausoleo Martinengo*: si trovano, infatti, in entrambi gli esemplari corpi nudi, seminudi, in atteggiamento di battaglia e di sforzo fisico.

Per il mausoleo, in particole, si chiamano a confronto Davide ed Ercole nel *Trionfo della Forza*, il gruppo degli aggiogati nel *Trionfo della Giustizia*, gli aguzzini e il Cristo fustigato del pannello della *Flagellazione di Cristo*. Seppur tra le formelle del Camelio e i corpi dei bronzi Martinengo non vi siano precisi riscontri nelle pose, si ritiene che vi sia un'affine impostazione nella costruzione delle proporzioni dei corpi massicci con spalle larghe e torace pronunciato. Vi è pure il medesimo gusto che porta a proporre le scene con attori in primo piano, modellati ad alto rilievo, e altri, più in profondità, resi con minor spessore. Tra i due scultori sembra, però, che non vi sia corrispondenza nella prassi di disegnare le scene poste più in profondità. Nei bronzi del mausoleo sono presenti, specie nelle formelle della Passione, sfondi con paesaggi resi sia a basso rilievo sia incidendo la materia. Gli sfondi di Camelio, invece, risultano lisci e si riducono a labili, sottili tratti di paesaggio, solo abbozzati, quasi più per un gusto riempitivo anziché per una reale valenza narrativa. Il già citato riferimento al mondo antico, sia come soggetto narrativo sia come modello di statuaria a cui guardare, sembra avvicinare le due formelle della tomba di Camelio<sup>41</sup> e i bronzi inseriti nel sarcofago Martinengo, mentre i medaglioni dei plinti non trovano la medesima corrispondenza.

---

<sup>41</sup> Per il rapporto tra Camelio e la dipendenza dai modelli classici si veda il contributo di AUGUSTI 2007; la studiosa propone, tra gli altri, un convincente confronto tra il *Torso del Belvedere* (Scultore romano del I sec. a.C, Musei Vaticani, Roma) e il personaggio inginocchiato del pannello bronzeo della *Battaglia di giganti* di Camelio.

### 6.1.3 Bartolomeo Bellano e Andrea Briosco detto Riccio

Bartolomeo Bellano era già morto almeno da sette anni quando, nel 1503, Bernardino Dalle Croci riceveva l'incarico per il *Mausoleo Martinengo*. Si ritiene, tuttavia, di prendere in considerazione l'opera dello scultore padovano per il peso e l'autorevolezza che la sua bottega ebbe nella Padova postdonatelliana, e per la profonda impronta lasciata sugli sviluppi dell'arte del bronzo in Veneto. Bartolomeo era figlio dell'orafo Bellano di Giovanni e, come testimoniato concordemente da Vasari e di Scardeone, fu a bottega da Donatello<sup>42</sup>, che seguì anche quando il maestro rientrò a Firenze, collaborando con lui dal 1463 al 1466 per lavori ai pulpiti in San Lorenzo<sup>43</sup>.

Ci pare che i modi del Bellano si riflettano in diverse porzioni bronzee del Mausoleo *Martinengo*, e in particolare negli episodi corali, ossia i pannelli in cui vi sono molti personaggi<sup>44</sup>. L'accostamento ad alcune opere dell'allievo di Donatello non significa che nel *Mausoleo Martinengo* vi sia una diretta dipendenza da Bellano; si tratta, invece, di una sorta di atmosfera comune tra le opere padovane e il mausoleo, forse mediata da un altro scultore, di cui è impossibile suggerire il nome.

Si veda, ad esempio, l'*Orazione nell'orto* (Fig. 16) Martinengo: una scena costruita su più piani narrativi con diversi livelli di profondità ma che, invece, sembra dotare tutti i personaggi grossomodo della medesima dimensione<sup>45</sup>, eccezion fatta per il corteo con Giuda. Lo stesso vale per gli alberi ai lati degli apostoli dormienti e quelli in secondo piano. La medesima disinvoltura è visibile nella costruzione del paesaggio e nella distribuzione dei personaggi collocati nelle formelle del *Sacrificio di Isacco* (Fig. 7) e delle *Storie di Mosè* del Bellano. In comune tra Bellano e il bronzista Martinengo vi sono lo stesso gusto per una narrazione semplice e l'attenzione per i dettagli. Si pensi ai vari

---

<sup>42</sup> NEGRI ARNOLDI 1985. La nascita di Bellano si dovrebbe collocare tra gli anni 1437 e 1438, mentre la morte tra il 1496 e il 1497.

<sup>43</sup> Per la ricostruzione della formazione di Bartolomeo Bellano si rinvia a KRAHN 2001, con bibliografia precedente.

<sup>44</sup> Si ritiene che il bronzetto 'da collezione' sia, invece, un oggetto con destinazione diversa e quindi dotato di rifinitura più accurata, oltre che pensato e fuso a tutto tondo.

<sup>45</sup> Si crede che i tre apostoli in primo piano semi addormentati dovrebbero essere un poco più grandi rispetto al Cristo inginocchiato posto al centro. Il corteo di Giuda che avanza dal fondo sembrerebbe posto a una distanza considerevole se non fosse per il dettaglio della roccia dietro la schiena di Cristo che, invece, pare vicina sia a Cristo sia a Giuda. Le figure del corteo sono più piccole rispetto a quelle in primo piano, ma per giustificare la distanza dovrebbero essere ulteriormente ridotte.

animaletti disseminati nell'*Orazione nell'orto* Martinengo e nel *Sacrificio di Isacco* di Bellano<sup>46</sup> o, ancora, la distribuzione nelle opere del bronzista padovano di rupi frastagliate, “che si ergono ripide e che ricordano gli affreschi di Giotto”<sup>47</sup>, costruite da lamelle di bronzo che con i colpi di luce paiono riprodurre rocce sedimentarie.

È innegabile che pure gli alberelli<sup>48</sup>, quasi da miniatura cortese e inverosimili per forma e dimensione, obbligano quantomeno a prendere in considerazione il confronto tra i due autori.

Le scene della *Passione di Cristo* (sarcofago Martinengo) trovano un certo arcaismo nella narrazione dell'evento, in particolare si vedano gli episodi dell'*Andata al Calvario* e l'*Orazione nell'orto*, un simile gusto pare trapelare anche dalle scene corali di Bellano come quella dell'episodio di *Sansone fa crollare il tempio dei Filistei* (Fig. 164).

È invece diverso il modo di riempire le porzioni alte, ossia gli sfondi, tra il bronzista del mausoleo e quanto prodotto da Bellano. Dei pannelli Martinengo si vedano le figure in primo piano dell'*Andata al Calvario* (poste alla base della formella; Fig. 41) le quali sono costruite con un rilievo assai pronunciato che raggiunge i sei centimetri di sporgenza per il corpo del primo personaggio sulla sinistra. Le sagome umane in secondo piano vanno diminuendo di spessore. Il paesaggio è reso quasi a stacciato e, in alcuni punti, il disegno è inciso nella materia (Fig. 42). La scelta di tracciare dei solchi per rendere alcune immagini dei fondali sembra tipica dell'autore dei bronzi bresciani<sup>49</sup>. Quanto detto non avviene nelle formelle del Bellano.

I panneggi dei bronzi Martinengo (compresi quelli delle figure togate del fregio) non sembrano distanti da quelli plasmati da Bellano per i suoi personaggi. Si nota che il

---

<sup>46</sup> La presenza degli animali può essere giustificata, seppur eccessiva, in varie scene di Bellano come soggetti utili alla narrazione, mentre pare essere ridondante per altri episodi come le *Storie di Giuseppe*, le *Storie di Mosè* e il *Serpente di bronzo*.

<sup>47</sup> KRAHN 2001, p. 71.

<sup>48</sup> Per il *Mausoleo Martinengo* è da considerare la vegetazione nello sfondo della *Flagellazione*; mentre di Bellano si vedano, inoltre, i pannelli con *Davide e Golia*, le *Storie di Caino e Abele*, le *Storie di Giuseppe*, le *Storie di Mosè*, il *Serpente di bronzo* e il *Passaggio del Mar Rosso*.

<sup>49</sup> Il dato è rintracciabile nelle formelle della *Passione* e nei *Trionfi*; mentre è assente nei medaglioni bronzei dei plinti.

panneggio nei due scultori è realizzato con profonde incisioni, vi è abbondanza di tessuto che va caricandosi di pieghe voluminose all'altezza delle cintole e nelle maniche<sup>50</sup>.

Un certo 'arcaismo' pare presente nel mausoleo quanto nelle formelle di Bellano, mentre si deve ritenere superato nelle opere dell'altro grande scultore padovano, il Riccio, vissuto a cavallo dei due secoli. Riccio è legato al nome di Bellano perché terminò il *Monumento funerario a Pietro Roccabonella*<sup>51</sup>, in San Francesco a Padova<sup>52</sup>, iniziato dal proprio maestro<sup>53</sup>. La maniera di costruire le chiome "spesse e ritorte come funi" nei due *Putti reggitemma* posti ai lati del monumento in San Francesco sembra avere una certa eco nel disegno dei capelli visto nei personaggi, l'ultimo e il terzultimo (Fig. 45), della processione del *Trionfo della Fede* Martinengo. I capelli dei due anziani si caratterizzano per essere formati da una parte lineare, corrispondente alla nuca, e una fascia riempita con boccoli nelle ultime ciocche che poggiano sulle spalle. Sembra che tale costruzione, vergata in modo più corsivo nel bronzo bresciano, trovi un labile esempio nei due putti di Bellano.

Andre Briosco (1470-1532), detto Riccio, nell'arco dei quindici anni che servirono per l'erezione del monumento dei Martinengo era in attività, tra le altre imprese, nella vicina Verona per il *Monumento Della Torre* in San Fermo<sup>54</sup> e per il *Candelabro pasquale* per la Basilica del Santo di Padova<sup>55</sup>. Per un confronto con i bronzi Martinengo si prendono in esame solo alcune opere dell'immenso catalogo dello scultore. In particolare si concentra

---

<sup>50</sup> A titolo d'esempio si riportano solo alcuni confronti utili alla comprensione. Il dettaglio è visibile nell'episodio di *Sansone fa crollare il tempio dei Filistei* di Bellano: nel personaggio in primo piano, vicino al bambino; nelle due donne poste all'estrema sinistra; nei personaggi che fuggono a destra; nell'uomo in secondo piano rispetto al cagnolino. Si vedano pure le figure di Abramo e le donne poste in alto a sinistra, entrambi nel pannello del *Sacrificio di Abramo*. Nel *Mausoleo Martinengo* si trovano simili costruzioni del panneggio: nella prima figura che apre il corteo e negli evangelisti (e in altri togati) del *Trionfo della Fede*; nel Cristo portacroce dell'*Andata al Calvario*; nel Cristo e negli apostoli dell'*Orazione nell'orto*. Nel *Cristo portacroce* la stola che ruota sotto il ginocchio viene tesa per generare le pieghe.

<sup>51</sup> Sul monumento e in particolare per i *Due putti reggitemma* si veda Aldo GALLI, scheda n. 12, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 262-263.

<sup>52</sup> Le più antiche informazioni sul *Monumento funerario a Pietro Roccabonella* (Chiesa di San Francesco, Padova) sono redatte nelle *Notizie* (1521-1543) di Marcantonio Michiel il quale segnala che fu Andrea Briosco a completare il monumento con i rilievi bronzi. Grazie al Michiel si è a conoscenza, perlomeno per questa impresa, che Bellano e Riccio ebbero un rapporto di collaborazione; da KRAHN 2001, pp. 72-79.

<sup>53</sup> Sulla questione dell'apprendistato si rinvia a BACCHI, GIACOMELLI 2008, pp. 23-25.

<sup>54</sup> BACCHI, GIACOMELLI 2008, pp. 44-52; Luciana GIACOMELLI, Andrea TOMEZZOLI, scheda n. 94, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 442-451. Per il confronto tipologico della struttura architettonica del *Mausoleo Martinengo* e il *Monumento Della Torre* si rinvia al capitolo terzo.

<sup>55</sup> BANZATO 2008b. Si sono citati i due pezzi più impegnativi dal punto di vista delle dimensioni, tralasciando il resto della produzione.

l'attenzione sulle scene corali. Prima di valutare alcuni confronti è bene precisare la distanza tecnico-esecutiva, ancor prima che stilistica, che si crede vi sia tra i bronzi del mausoleo bresciano e le opere del Riccio: i bronzi Martinengo sono meno rifiniti e non c'è quell'attenzione alla precisione del dettaglio vista nelle sculture di Riccio e tantomeno quella patina laccata, quasi riflettente, che conferisce vibranti effetti di luce sui corpi lisci plasmati dal bronzista padovano. Nei bronzi Martinengo, al contrario, vi sono alcuni arti che sono fusi in modo 'grossolano' tanto da risultare, in certi dettagli, con forme anatomiche errate o solo abbozzate<sup>56</sup>, così da divenire amorfe se viste a distanza ravvicinata. Pare che l'attenzione del bronzista Martinengo si concentri sulla visione generale anziché sul dettaglio. L'effetto drammatico delle scene sfrutta le ombre generate dai panneggi e dalle arcate sopraciliari; in generale si assiste a una rapida costruzione fisionomica che risulta meno idealizzata e più concreta rispetto ai volti lisciati di Riccio. In tale direzione si deve sottolineare la tecnica esecutiva, che si ritiene pure cifra stilistica del Nostro, impiegata per alcune barbe: si vedano, ad esempio, quelle dei personaggi togati nel *Trionfo della Fede*, dove vengono meno i riccioli per lasciare il posto a una trama quadrettata (Fig. 44) ottenuta, forse, con incisioni nette e perpendicolari tra loro per mezzo di una spatolina. Lo stesso modo sprezzante è adottato per la definizione delle dita, dei piedi e delle mani di molti personaggi, perlopiù concentrati nei cortei dei trionfi del fregio, mentre sembra più contenuto nelle formelle della Passione, eccezion fatta per la mano e il piede del Cristo inginocchiato (*Orazione nell'orto*; Fig. 31). L'uso della spatola a profilo tagliente per segnare la materia<sup>57</sup> è ben visibile pure nell'abbozzo di castello turrato posto a sfondo del paesaggio dinnanzi alla figura della Giustizia nell'omonimo trionfo<sup>58</sup>.

I volti esasperati sono maggiormente presenti nei trionfi: sono ridotti, in alcuni esemplari, allo stato larvale seppur drammaticamente concreti. Alcuni volti sembrano comparire dal nulla perché privati dei corpi oppure perché sono solo accennati con pochi segni nel bronzo. In altri esemplari i volti sono percepiti da chi guarda solo grazie alla bocca e alle

---

<sup>56</sup> In modo sintetico si elencano: la mano alzata della donna (Fig. 49) che apre il corteo del *Trionfo della Giustizia*, i due ignudi e bambino che la seguono; le mani dell'evangelista Luca e della Fede nel *Trionfo della Fede*.

<sup>57</sup> Tale modo di costruire le figure, specie quando è adottato per le sagome umane, sembra voglia imitare l'incisione e i trattini sottili dei colpi di pennello impiegati nella pittura per creare delle ombre.

<sup>58</sup> Anche nelle altre costruzioni collocate nel paesaggio si opera con la stessa tecnica individuabile per i dettagli delle figure umane risolte con tratti marcati.

orbite degli occhi definiti con un tratto veloce, sommario, più attento all'espressione che non al reale dato fisico. Questo gruppo di personaggi sono perlopiù posti in secondo piano e sono di spessore ridotto rispetto a quelli in primo piano<sup>59</sup>. Solo stando a distanza ravvicinata si nota che in alcuni esemplari di volti non vi sono i lineamenti, ma dei tratti sommari per definire bocca, naso e occhi. In pochi esemplari il disegno del volto è reso con delle cavità che privano l'individuo dei lineamenti conferendo solo l'effetto ombra. Quanto rilevato a livello materico non trova un corrispettivo nella produzione di Riccio anche se la cultura classica d'origine dei Trionfi Martinengo può essere la medesima<sup>60</sup> del bronzista padovano. È nelle scene affollate e con gli sfondi, come nella *Passione* Martinengo, che più si crede di ravvisare elementi di contatto con Riccio. Accostando gli sfondi posti nella fascia alta delle formelle dei due autori si notano alcuni elementi di familiarità, seppur labili, che sono anche i medesimi che permettono di avvicinare, con le dovute precauzioni, gli sfondi di Bellano ai paesaggi Martinengo. È, infatti, probabile che Riccio, per l'evidente "improbabile scala prospettica del paesaggio"<sup>61</sup> nonché per la medesima specie di alberelli, si sia rifatto alle *Scene bibliche* del 'maestro' Bellano presenti nel presbiterio della Basilica del Santo a Padova.

L'episodio della *Battaglia tra Costantino e Massenzio al ponte Milvio* (Fig. 165) di Andrea Riccio<sup>62</sup> è costruito con la medesima concezione spaziale dell'*Andata al Calvario* (Fig. 18) Martinengo<sup>63</sup>.

Se nelle formelle di Riccio non vi è, in linea generale, una marcata differenza di spessore tra le figure in primo piano e quelle appena dietro, nel mausoleo si assiste a un effetto

---

<sup>59</sup> Soluzioni analoghe non mancano anche per le sagome più aggettanti e per le stesse figure allegoriche delle virtù le quali, da personaggi principali della scena, sono trattate con una precisione da destinare ai comprimari.

<sup>60</sup> Per la tecnica raffinata che caratterizza le superfici, "animate da minutissimi dettagli finemente cesellati", e le fonti figurative di Riccio si veda quanto scritto da Davide Gasparotto nel quinto paragrafo del suo saggio (GASPAROTTO 2007, pp. 398-405).

<sup>61</sup> Anche Adriana AUGUSTI, scheda n. 89, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 430-433, è concorde nel vedere il *modus operandi* di Riccio, oltre che per alcuni dettagli del paesaggio, come una presa diretta da Bartolomeo Bellano.

<sup>62</sup> Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia. L'episodio è noto anche con il titolo *La vittoria di Costantino su Massenzio*, si veda Adriana AUGUSTI, scheda n. 13, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 106.

<sup>63</sup> Gli elementi di contatto sono: la scena in primo piano, assai affollata; i personaggi in secondo piano, dotati di minor rilievo, che si accalcano su quelli dinanzi; lo sfondo con rupi rocciose; la visione di città fortificate con monumenti di Roma per le opere di Riccio; un corteo di armati resi a bassissimo rilievo sullo sfondo.

diverso. Nella formella con l'*Andata al Calvario*, ad esempio, si passa da una scultura a tutto tondo – si vedano Cristo e il carnefice che lo strattona – a corporature con un rilievo inferiore, come i due cavalieri in seconda fila al centro della scena, fino a figure rese con qualche millimetro di spessore negli ultimi personaggi distribuiti sulla rupe del paesaggio<sup>64</sup>. Sembra quindi che tra i bronzi Martinengo e le formelle del Riccio vi siano elementi di contatto per il gusto per l'antico e per la costruzione di scene affollate, giocate su più livelli e, sostanzialmente, con fondali simili. La divergenza stilistica sta nella maniera di conferire profondità alle figure, oltre che nel diverso grado di finitura e cura del dettaglio di cui si è già detto. Confronti su questo versante sono pure possibili tra gli altri episodi della *Passione* e dei *Trionfi* del mausoleo bresciano con varie formelle di Riccio<sup>65</sup>.

Se a prima vista è palese la medesima cultura classica nei bronzi di Brescia come nelle invenzioni del Riccio, è altrettanto vero che i singoli elementi sono poi proposti diversamente. Gli abiti, lunghi togati, con manti e le armature alla 'romana' sono presenti in entrambe le produzioni. I panneggi delle toghe di Riccio, si vedano come esempio quelli de' *La lezione di medicina* (Fig. 166), oggi a Parigi<sup>66</sup>, sono però più cadenti quasi avessero una maggiore forza gravitazionale, avvolgono maggiormente il personaggio tanto da essere stretti ai corpi e trasformare anche le sagome umane in forme cilindriche. In definitiva i personaggi di Riccio – per il taglio dei capelli, il modo di disporre il panneggio e i sandali ai piedi – sono, rispetto a quelli del mausoleo bresciano, più di imitazione classica. Si aggiunga poi la caratteristica cura per la rifinitura delle singole pieghe e dei

---

<sup>64</sup> Nella formella dell'*Andata al Calvario* si trova l'oggetto maggiore del bronzo: il primo personaggio sulla sinistra, che pare entrare nel sarcofago, è in pratica a tutto tondo (Fig. 40). Se si guarda il sarcofago di lato è possibile comprendere che la figura umana fuoriesce dalla superficie della cassa di circa sei centimetri. Il corpo dell'uomo sconfinava pure e copriva parte del bordo in legno che separa il bronzo dalla cornice in marmo bianco. Il dettaglio è per la verità poco visibile da lontano, ma stando a distanza ravvicinata si nota come il bronzista abbia preso licenza di debordare sia in oggetto sia in larghezza. Il dato non si crede sia da relegare nella casualità, piuttosto è da aggiungere a quella serie di 'eccentricità' tecnico-stilistiche elencate in precedenza e definite una sorta di licenza da parte del bronzista.

<sup>65</sup> Oltre all'episodio sopra descritto si sono prese in considerazione altre scene di rispettive formelle in bronzo di Andrea Riccio: il *Trasporto del corpo di Cristo* (National Gallery of Art, Kress Collection, New York, 1515-1520 circa) non presenta personaggi nel fondale che però è costruito con rupi e alcuni alberi (Davide BANZATO, scheda n. 19, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 208-281); nel *Sogno e battesimo di Costantino* (Ca' d'Oro, Galleria Giorgio Franchetti, Venezia, 1507-1508 circa), invece, non vi sono città turrificate, seppur è riproposta la medesima impostazione con tutti i personaggi ammassati in primo piano e sullo sfondo. Vi sono le rocce con gli alberelli 'alla Bellano' e un corteo di animali e uomini che sale verso la vetta (Adriana AUGUSTI, scheda n. 89, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 430-433).

<sup>66</sup> Luciana GIACOMELLI, Andrea TOMEZZOLI, scheda n. 94, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 442-451.

dettagli più minuti. I corrispettivi personaggi togati del mausoleo, invece, sono più impediti nel muoversi dall'eccesso di stoffa che li avvolge e che tende anche a dilatarne i corpi. L'esempio più sintomatico sono i molti vecchioni paludati, ma si vedano pure la donna apri-corteo in prima posizione e la stessa Fede, tutti personaggi del *Trionfo delle Fede*. Tra i vari esemplari spicca il gruppo dei quattro anziani (Fig. 45), posti in fondo a chiusura del *Trionfo delle Fede*, di cui uno, alzando il braccio, da sfoggio alla larga manica e all'abbondante manto che lo avvolge. Sovrabbondante è pure la veste di Cristo (*Andata al Calvario*) che crea varie pieghe sul braccio e tra gli arti inferiori<sup>67</sup>. Le figure più esili sono relegate tra le paraste della *Flagellazione*; sono uomini con vesti piuttosto abbondanti definite con pieghe dalle linee profonde e large. Il modo corsivo di costruire le linee degli abiti è distante da quanto proposto dal Riccio, il quale all'interno dello stesso panneggio fa uso di pieghe di svariata grandezza.

Nel *Mausoleo Martinengo* vi è una consistente presenza di figure maschili nude, al contrario così non avviene nei pannelli di Riccio. Tuttavia si ritiene doveroso sottolineare quanto i nudi di Riccio siano, rispetto a quelli del mausoleo, sempre più aggraziati, con la muscolatura contenuta oltre che rifinita nel dettaglio. È pur vero che nel *Trionfo della Forza* Martinengo si dà per scontato che l'espansione, un poco esagerata, dei toraci degli ignudi sia funzionale alla narrazione dell'episodio. Cionondimeno il calibro massiccio è persistente anche, seppur in misura minore, nelle altre sagome umane presenti sia nei fregi, sia nelle storie della *Passione*. Anche i singoli muscoli del torace, dell'addome e delle gambe visti in Riccio sembrano ricondotti a proporzioni più contenute fino ad approdare a corpi quasi adolescenziali come quelli dell'Apollo (*Lezione di medicina*) e dell'Adamo (*Discesa al limbo*<sup>68</sup>), mentre è più definito e prestano il corpo dell'Adamo della *Discesa al limbo* del *Candelabro pasquale* della Basilica del Santo.

---

<sup>67</sup> Per un confronto si valuti anche il gruppo di personaggi anziani posto alla destra del pannello de' *La vita nei Campi Elisi* di Riccio. In questo passaggio sembra che i togati di Riccio siano più ammantati e paragonabili, forsanche perché entrambi seduti, con gli apostoli posti a terra nell'*Orazione nell'orto* Martinengo. Al contrario le svariate figure viste nel *Candelabro pasquale* di Padova sono assai distanti dai personaggi Martinengo in particolare per la differenza di forma e modo di costruire i panneggi; si vedano di Riccio le figure allegoriche della *Prudenza*, *Temperanza*, *Fortezza* e *Giustizia*.

<sup>68</sup> Gli episodi della *Resurrezione* e *Discesa al limbo* sono oggi al Museo del Louvre a Parigi e sono da datare al 1520-1530 circa; Luciana GIACOMELLI, scheda n. 98, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 458-461, scrive che nella *Discesa al limbo*, oggi a Parigi, le costruzioni anatomiche sono le stesse viste nella medesima scena sul *Candelabro pasquale*: non si concorda appieno con questa visione.

#### 6.1.4 Giammaria Mosca

Un altro autore preso in considerazione, anche se questioni biografiche ne escluderebbero a priori l'attività a Brescia prima degli anni Dieci del '500, è Giammaria Mosca detto il Padovano; il maestro è infatti documentato nell'intervallo cronologico che va dal 1495/1499 fino al 1574. Stando alla data di nascita più alta, 1495, all'atto della commissione del *Mausoleo Martinengo* Giammaria avrebbe avuto solo otto anni e quindi non è da considerare in attività. Nel quindicennio in cui si svolgono i lavori di erezione dell'opera, sempre per questioni cronologiche, si può ipotizzare la presenza del giovane artista solo nelle fasi finali di produzione dei bronzi di cui, per la verità, non si è certi della data di consegna sebbene, si presume, siano state le ultime porzioni ad essere collocate. Lo scultore, molto probabilmente padovano di nascita, era figlio di “*Mathio Moscha burchiero*”; si è a conoscenza che il suo apprendistato nella bottega di Giovanni e Antonio Minello ebbe inizio nel 1507; stando agli accordi intercorsi tra i due, il tirocinio durò per sei anni. Il praticantato portò il giovane Mosca nel cantiere della Basilica del Santo, dove i due Minello erano alle prese con la decorazione della Cappella dell'Arca. Il dato è fondamentale per ipotizzare i contatti con vari maestri che in quegli anni erano presenti in basilica e per l'elaborazione del futuro linguaggio artistico del giovane scultore. In questo straordinario cantiere la crescita professionale di Mosca poteva essere influenzata dai brani dei capolavori di Donatello e Bellano, dai rilievi delle opere classiciste di Antonio e Tullio Lombardo, dal *Giovanni Battista* di Severo da Ravenna nonché da Riccio il quale per il coro della basilica aveva terminato nel 1507 i due pannelli del ciclo del Vecchio Testamento, iniziato da Bellano, e da lì a poco avrebbe intrapreso i lavori per il *Candelabro pasquale*<sup>69</sup>. Dal primo settembre del 1512 Giammaria era al lavoro nella bottega dell'orefice Bartolomeo di Giacomo Mantello<sup>70</sup>, il che spiega forse l'avvicinamento dello scultore alla

---

<sup>69</sup> DE VINCENTI 2001, p. 223. La commissione a Riccio del *Candelabro pasquale* fu sponsorizzata da Giambattista de Leone, che sarà il committente anche di Mosca.

<sup>70</sup> L'orefice Mantello si accordava con Mosca il quale riceveva in cambio vitto e alloggio; era precisato che il giovane doveva scolpire opere “di marmoro et de ogni altra pedra se possa lavorar, de figure come de cera, creda et zessi, secondo acadera al dicto maistro Bortholamio circa quelle cosse che sia de magisterio del dicto Zuanmaria, cum ogni dilligentia, studio et sollicitudine” (da SCHULZ 1998, p. 191).

lavorazione dei materiali metallici<sup>71</sup>. Da questi anni sembra che il Nostro vada gradualmente sdoganandosi dai primi maestri e, poco dopo, segue “un’autonomia dal classicismo corrente della scultura padovana e veneziana dei primi due decenni del XVI secolo”<sup>72</sup> che lo porta, come suggerisce Markham Schulz, al gusto anticlassico della scultura di Bartolomeo Bergamasco e Pietro Paolo Stella<sup>73</sup>, fino a divenire egli stesso in Veneto una sorta di riferimento per tale corrente.

La breve nota biografica dello scultore consente di comprendere il clima culturale e le esperienze formative dell’artista; il catalogo oggi condiviso si apre con un’opera bronzea datata al 1516. L’anno corrisponde all’ultimo contratto tra Antonio Martinengo e Bernardino Dalle Croci, da lì a diciotto mesi il mausoleo doveva essere completato per cui si presume che fosse già edificata la struttura portante e mancassero gli inseriti delle componenti figurative in bronzo e in marmo.

La prima opera di Mosca nota è quindi la *Decollazione del Battista* (Fig. 167): lo scultore fornì il modello poi fuso da Guido Aspetti detto Lizzaro, padre di Tiziano Aspetti Minio<sup>74</sup>. Come per altri autori citati in questo capitolo il confronto con alcuni brani di Mosca e i bronzi Martinengo è teso a valutare i possibili elementi di contatto e di distinzione tra la cultura dello scultore che opera a Brescia e quella del maestro padovano. L’altorilievo con la decapitazione del Battista presenta una superficie alquanto scabra, distante da quel gusto liscio e patinato di Riccio. Si passa dalla figura del carnefice resa

---

<sup>71</sup> Il lavoro come scultore di pietra, gessi e cera richiesto a Mosca da Mantello consente di dedurre che la bottega orafa sia alle prese con commesse che necessitano di parti in pietra per cui si rende necessario avere uno scultore in pianta stabile all’interno dell’atelier. La mansione di modellatore di cera richiesta a Mosca suggerirebbe per il maestro un’attività come sculture di bronzo. Il dato è interessante anche per l’altezza cronologica (1512) e proverebbe che la commissione ad un orafo di opere con porzioni in pietra non è un evento insolito. L’allogazione dei Martinengo all’orafo Dalle Croci sembra, perlomeno per questo singolo episodio, in linea con l’organizzazione della bottega del Mantello.

<sup>72</sup> DE VINCENTI 2001, p. 223.

<sup>73</sup> Il rapporto tra Mosca e Lizzaro fu fondamentale e documentato per varie imprese. Il figlio del fonditore, Tiziano Aspetti detto Minio, continuò, molto probabilmente, il lavoro del padre imparando anche l’arte della scultura dal Mosca. Lizzaro e Mosca furono impegnati nel 1524 per nove figure in terracotta per la Chiesa di Santa Maria del Carmine di Padova; le opere erano forse facenti parte di un *Compianto*. È altresì probabile che inizialmente le opere siano state commissionate a Mosca da parte di tale Bartolomeo abitante in contrada della Ca’ di Dio, orafo che la critica pensa d’identificare con Mantello. Le statue furono poi modellate da un socio e coinquilino di Mosca, tale Nicolò da Corte, scultore di origine milanese. Per le fonti e la ricostruzione si veda DE VINCENTI 2001, p. 224.

<sup>74</sup> L’opera è conservata nella sacrestia dei Prebendati nel Duomo di Padova. Per l’attribuzione, vicenda critica e bibliografia precedente si rinvia a Monica DE VINCENTI, scheda n. 62, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 230.

quasi a tutto tondo, al drappo retrostante a stacciato. Quasi indefinito è il paesaggio. Si crede che tali elementi siano presenti in modo più evidente anche nei trionfi Martinengo. Lo stesso vale per la corporatura concreta del Battista confrontabile con alcuni ignudi dei trionfi Martinengo nonché, per il torace e per le larghe spalle, con l'eleganza formale che definisce il *Cristo flagellato*. In Mosca è pure presente, ma in misura assai più contenuta, quel modo di non curare la finitura di certe porzioni già evidenziato nei trionfi del Mausoleo: si pensi ai livelli raggiunti in alcuni esemplari dove la sprezzatura è tale che una mano diventa una paletta priva delle falangi (prima figura che apre il corteo del *Trionfo della Giustizia*). Questa licenza è appena accennata nelle mani giunte e nei capelli del Battista di Mosca. È nel carnefice<sup>75</sup>, sagoma debitrice al classicismo dei Lombardo, che si nota una precisione maggiore, seppur nel gonnellino non si raggiungano quell'incisività e quella meticolosa definizione di ogni singola linea del panneggio che si può trovare in Riccio.

Come esempio di scarna ambientazione e per la presenza di certe porzioni risolte in modo rapido con alcuni passaggi un poco disinvolti nella resa dei dettagli<sup>76</sup>, si veda il rilievo bronzeo de' il *Suicidio di Didone* (Fig. 168), attribuito a Mosca, databile a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del XVI secolo<sup>77</sup>. Monica De Vincenti avvicina a questo pezzo, per varie questioni stilistiche, anche l'*Artemide*<sup>78</sup> e la *Satiresa*<sup>79</sup> (Fig. 169, 170) entrambe di Mosca. Vi sono molte corrispondenze che confermano la cifra stilistica dell'autore. È l'aspetto

---

<sup>75</sup> È stato notato dalla Schulz come il forte aggetto del corpo del soldato sia da giustificarsi con la posizione della formella che doveva essere vista dal basso verso l'alto (cfr. SCHULZ 1998, p. 40); la questione è ripresa e confermata anche da Monica De Vincenti.

<sup>76</sup> Si vedano le incisioni con cui sono disegnate le venature della corteccia dell'albero, la resa della pelle che restituisce quasi una superficie porosa, la cornice e i nastri del cartiglio, l'insegna dello scudo sulla sinistra, i piedi e le caviglie e, in parte, pure il palmo della mano dove le quattro dita sono della medesima lunghezza.

<sup>77</sup> Per le divergenze attributive, datazione e la bibliografia di riferimento si veda il contributo inerente l'opera *Suicidio di Didone* scritto da Monica DE VINCENTI, scheda n. 63, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 232-233.

<sup>78</sup> Il rilievo in bronzo dell'*Artemide*, databile tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo, è conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna; Monica DE VINCENTI, scheda n. 64, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 234-235.

<sup>79</sup> Il rilievo in bronzo ritraente la *Satiresa*, databile tra il terzo e il quarto decennio del XVI secolo, è conservato ai National Museums of Scotland di Edimburgo; Monica DE VINCENTI, scheda n. 65, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 236-237. La scheda precisa che l'opera presa in esame è una variante della *Satiresa* del Museum of Art di Cleveland.

materico<sup>80</sup>, ottenuto a livello superficiale, che forse più avvicina i brani di Mosca con i medaglioni bronzei Martinengo. Non si individuano tuttavia delle precise corrispondenze tali da valutare la presenza di un unico scultore. Si notano piuttosto affinità a livello della trattazione materica del bronzo e nella costruzione delle figure a rilievo, le quali tendono a staccarsi dal fondo piatto privo di costruzioni prospettiche<sup>81</sup>.

L'assenza di un'epidermide perfettamente liscia pare sia un punto di contatto tra i due bronzisti i quali lasciano a vista alcune ruvidità della materia che conserva i segni della lavorazione<sup>82</sup>.

Tuttavia il volto della *Satiressa* di Mosca si allontana dai visi dei Trionfi Martinengo che sono spesso ridotti all'essenziale, risolti con colpi di spatola di cui, in alcuni casi si legge, ancora la traccia. Al contrario si crede che la satiresa di Mosca sembri – per il profilo del mento, per le guance piene, per la netta linea a “T” che si forma dall'incrocio del naso e delle arcate sopraciliari<sup>83</sup> – più vicina ad *Arianna a Nasso* (Fig. 22) del medaglione Martinengo<sup>84</sup>. Pure la forma dei seni, posti in alto e stretti l'uno all'altro, è un dato in comune alle due donne.

---

<sup>80</sup> Il modo di incidere i capelli della donna nel medaglione di *Arianna a Nasso* del mausoleo sembra corrispondere a quello dell'*Artemide* di Mosca. Inoltre i volti delle due donne hanno punti di contatto. Le ciocche dei capelli di Artemide sono ottenute mediante l'incisione di linee parallele come si nota per i due drappi del satiro vicino ad Arianna. Il panneggio di Artemide è decisamente più elaborato nelle pieghe sovrapposte, cosa che non avviene in Arianna che, invece, mostra un panneggio solcato da spesse pieghe parallele. L'esile alberello con oggetti appesi nel *Memento mori* (medaglione Martinengo), seppur con fattezze diverse, pare avere dei punti in contatto con il rilievo della *Satiressa* di Mosca.

<sup>81</sup> Per ultimo anche la *Famiglia di satiri* di Mosca, databile al decennio 1515-1525, offre qualche spunto di affinità con i bronzi Martinengo. La superficie sembra ricordare nei modi di abbozzare la vegetazione i medaglioni dei plinti Martinengo. L'esemplare della *Famiglia di satiri* (National Gallery of Art di Washington) è derivato da un'incisione di Dürer, ma diffuso anche da altre incisioni. Davide Gasparotto riconduce alla mano di Mosca questo bronzo e precisa che “la tradizionale attribuzione al Riccio debba valere soltanto come una indicazione di una probabile manifattura padovana del rilievo, il quale, nonostante la raffinatezza e l'incisività del modellato, non mi sembra avere molto in comune con le opere autenticamente autografe del bronzista padovano” (Davide GASPAROTTO, scheda n. 54, in *Rinascimento e Passione per l'antico* 2008, pp. 354-355).

<sup>82</sup> Il dettaglio tecnico è forse da ricondurre nel caso di Mosca al fonditore padovano Guido Aspetti detto Lizzaro.

<sup>83</sup> Vi sono tuttavia delle differenze in quanto Arianna porta i capelli sciolti e meno ricci.

<sup>84</sup> Il satiro di Mosca, visto di profilo, risulta della medesima costituzione del personaggio maschile posto a fianco dell'Arianna del tondo Martinengo. Ciò che si crede definisca una certa vicinanza tra i due corpi maschili è la maniera con cui il perimetro dei corpi si stacca dalla superficie piatta dello sfondo, specie nel profilo della schiena. In comune vi è inoltre la scelta di dotare di maggior rilievo il braccio e la gamba destri, che nel caso Martinengo divengono a tutto tondo (Fig. 22).

### 6.1.5 Maffeo Olivieri

Per molti decenni<sup>85</sup> attorno al *Mausoleo Martinengo* è aleggiato il nome dello scultore bresciano Maffeo Olivieri. Il maestro, come si è visto nei capitoli primo e quinto, era chiamato in causa quale nome autorevole su cui far convergere le attribuzioni anche per l'assenza nel panorama cittadino di altri scultori che potessero giustificare il livello individuato nell'impresa Martinengo. Il *Crocifisso* di Sarezzo<sup>86</sup> (Fig. 171), opera di Maffeo Olivieri, diventa un confronto assai utile, anche se si tratta di un'opera lignea, perché realizzato nel 1517, ossia nel periodo in cui si stava terminando il mausoleo. Il corpo di Cristo ligneo è posto a confronto con il corpo fustigato del pannello della *Flagellazione di Cristo* (Fig. 37) del sarcofago Martinengo. Le due figure scontano una differenza sostanziale per le diverse pose. Oltre a ciò si ritiene che il raffronto con il *Crocifisso* ligneo dimostri la distanza stilistica tra Olivieri e il bronzista Martinengo. Il corpo in croce è redatto con una muscolatura esile, il torace è sì proporzionato, ma non ha nulla a che vedere con il Cristo fustigato, il quale, oltre alle spalle assai più larghe, è dotato di una muscolatura più aggettante e segnata in rilievo. Diversi e inconciliabili sono a nostro parere pure i capelli e la forma del volto, che nell'esemplare in bronzo pare una sagoma quasi rettangolare con mascella e naso pronunciati, mentre nella versione lignea il mento si affusola e termina a punta mostrando una costruzione cranica decisamente più esile e contenuta. Evidente è inoltre la divergenza tra i due perizomi. Si ritiene che le distanze stilistiche individuate siano ancor più pregnanti se si considera che il *Crocifisso* ligneo è di maggiori dimensioni se paragonato al corpo del Cristo in bronzo. L'attenzione rivolta alla muscolatura nell'opera bronzea sembra confermare che il bronzista Martinengo sia dotato di una maggiore conoscenza, in senso classico, dell'anatomia. Non importa se poi il gusto per le corporature massicce e talune declinazioni anatomiche portino l'ignoto Maestro a

---

<sup>85</sup> Anche dopo il 1977, data di scoperta del contratto Martinengo - Dalle Croci, alcuni autori continuarono ad attribuire l'impresa all'Olivieri. Nello stesso anno Francesco Rossi escludeva la paternità dell'Olivieri, il quale era, erroneamente, ritenuto lo scultore anche dell'*Arca di Sant'Apollonio*: Olivieri "ha una educazione lombarda, ma non sembra abbia mai avuto a che fare con il cantiere della Certosa; ha rapporti con i Lombardo, evidenti già nel 1510 nell'arca di S. Apollonio: e qui questi rapporti, se pur esistono, sono del tutto superficiali; della bronzistica veneta, sembra interessarsi soprattutto al Camelio, non certo al Bellano e tanto meno al Riccio, la cui conoscenza è, invece, determinante nelle Storie di Cristo" (ROSSI 1977, p. 131).

<sup>86</sup> BEGNI REDONA 1985.

proporre risultati in alcuni casi ‘poco classici’; è evidente che le soluzioni ‘sprezzanti’ dei canoni siano volute e non una caduta di livello.

Un labile punto di contatto tra i due corpi può, forse, trovarsi nelle esili gambe e nelle ginocchia, ma ciò non è sufficiente per avvalorare un’unica personalità. Si crede che la differenza tra la visione dei due corpi qui individuata si possa cogliere pure nel fisico dei personaggi che popolano i *Candelabri marciiani* di Maffeo Olivieri, datati al 1527 e dono del vescovo Altobello Averoldi per la Basilica di San Marco a Venezia<sup>87</sup>. Osservando i sei personaggi (Fig. 172) che marciano attorno al fusto del registro superiore del candelabro si nota quanto i corpi di Olivieri, posti sotto sforzo dall’azione di reggere la struttura, non siano pervasi da quella tensione muscolare e del volto, che invece si ritiene di cogliere in molti personaggi<sup>88</sup> dei bronzi Martinengo. Olivieri mostra corpi in torsione, ma gli arti sono affusolati e pare che le ginocchia vengano smussate così che le gambe siano formate da un andamento snello che si stringe dall’alto verso il basso. Sul versante iconografico non torna nel mausoleo quella ridondanza di figure umane, antropozoomorfe, animali e varie decorazioni che caricano i candelabri marciiani. È forse nella resa materica, ad esempio nei volti delle virtù<sup>89</sup> (Fig. 173) del candelabro, che pare di scorgere in Olivieri quel gusto di risolvere i lineamenti con tratti poco rifiniti, se non scabri, tipico dei bronzi Martinengo; ma tale corrispondenza è forse da imputarsi anche al fonditore. A tal proposito pare ragionevole l’ipotesi proposta da Laura Zendri<sup>90</sup> la quale riteneva che l’Olivieri affidasse ad altri artigiani il compito di fondere i bronzi per i suoi progetti. Sarebbe fondamentale poter intercettare con sicurezza i fonditori a cui Maffeo affidò i propri lavori così da comprendere quanto la bottega fusoria abbia influito sul risultato finale. Nel quinto capitolo sono menzionate alcune botteghe di fonditori operanti in Brescia ma, visti gli scarsissimi dati a tal proposito, non si è neppure in grado di formulare

---

<sup>87</sup> Per le notizie e l’aggiornamento bibliografico sui candelabri si rinvia a Domizio CATTOI, scheda n. 82, in *Rinascimento e Passione per l’antico* 2008, pp. 410-415.

<sup>88</sup> Si vedano, ad esempio, i carnefici che fustigano il Salvatore nella formella della *Flagellazione di Cristo*;  *Davide*,  *Ercole*, il personaggio che regge la colonna e i due figuranti che portano i vasi nel *Trionfo della Fortezza*; i condannati posti sotto la *Giustizia* nell’omonimo trionfo.

<sup>89</sup> Le *Virtù* dei *Candelabri* non trovano una precisa corrispondenza iconografica con le virtù del *Mausoleo Martinengo*; tale distanza può forse essere giustificata dalla diversa costruzione delle opere. Nel mausoleo si tratta di processioni con le virtù in trionfo, mentre nei candelabri le figure allegoriche sono poste in trono, rese a tutt’orlo, all’interno di una nicchia ricavata nel fusto del candelabro.

<sup>90</sup> ZENDRI 2002-2003.

delle ipotesi di collaborazione tra i 'cavedonari' e gli scultori. Ciò non toglie che pure uno scultore come Olivieri si sia servito, invece, di fonditori padovani certamente più impegnati in una febbrile attività visti i numeri della produzione bronzea locale. In conclusione si crede che i punti di contatto tra i bronzi Martinengo e i *Candelabri marciiani* non siano maggiori rispetto a quelli individuati in altri bronzisti veneti operanti nello stesso periodo<sup>91</sup>.

## **6.2 Alcune osservazioni sui modi del 'Bronzista Martinengo'**

A conclusione dell'esame dei bronzi del mausoleo, seguono ora alcune riflessioni scaturite da un'indagine ravvicinata dell'opera resa possibile dalla disponibilità della direzione del Museo di Santa Giulia<sup>92</sup>.

Il corpo di Cristo nella *Flagellazione* (Fig. 17) Martinengo esibisce una posa tanto aggraziata quanto solida data dal volto chinato sulla sinistra e dal torace assai espanso che tuttavia ben si armonizza con le dimensioni e la costruzione anatomica del basso ventre e delle gambe.

Dal confronto tra il *Cristo flagellato* e altre sagome nude del mausoleo pare emergere che il nostro bronzista abbia in parte variato il registro stilistico: il dato è dedotto dalla cura e dalla definizione rivolte ai tratti somatici, ai capelli e alla bocca di Cristo. L'analisi della fusione di Cristo ci consegna una scultura di alto livello che non trova eguali a Brescia. Il

---

<sup>91</sup> La medaglia di *Altobello Averoldi*, opera dell'Olivieri (datata 1517-1523), confrontata con i medaglioni inseriti nei plinti del mausoleo sembra restituire, come per i candelabri, una distanza difficilmente colmabile. La medaglia per sua natura si presterebbe meglio a un confronto con i tondi bronzei del mausoleo, sia per l'area circolare sia per il minor oggetto delle figure. Il profilo di Altobello è reso con impeccabile tratto a rilievo, rifinito e lucidato. Meno puntuale e più corsivo è il verso della medaglia con tre figure nude (la Verità nuda, stante, si difende da due uomini nudi che tentano di coprirlo con un velo; cfr. AGOSTI 1991, p. 60; e scheda n. 1, in *Inv*, pp. 81-82; Pierfabio PANAZZA, scheda n. V/16, in PANAZZA 2012, pp. 226-227). I corpi nudi sono redatti con una muscolatura piuttosto sommaria, poco da statuaria classica, vi è una modica attenzione ai singoli muscoli seppur i tre personaggi si stiano dimenando. I corpi non trovano quindi corrispondenza nei bronzi Martinengo e neanche nei due tondi in marmo nei quali si è visto che le figure umane offrono soluzioni formali attente alla costruzione anatomica risultando ben curate.

<sup>92</sup> È stato possibile raccogliere alcuni dati materici grazie alla disponibilità della direzione del Museo di Santa Giulia, a cui va la nostra gratitudine. Il mausoleo trovandosi all'interno del percorso di visita ed essendo di notevole altezza non è facilmente ispezionabile specie nelle porzioni interne nelle parti più alte. La direzione del museo ha quindi consentito di montare una scala per raggiungere anche l'interno del sarcofago e per visionare le fusioni in bronzo da una distanza ravvicinata.

corpo e il volto di Cristo, forse per la distanza dal suolo e a causa della mancanza di documentazione fotografica dettagliata, non hanno mai ricevuto la giusta considerazione critica.

Analizzando i volti dei vari personaggi è evidente quanto nel mausoleo si costruiscano tratti somatici concreti per nulla stereotipati, quasi ‘veristi’, seppur alcuni esemplari siano resi all’essenziale, in modo sprezzante, con colpi riassuntivi che definiscono velocemente le sopracciglia, il mento e le orbite oculari. Si osservi in particolare l’*Orazione nell’orto*. Nel Cristo inginocchiato si nota come l’autore sembra procedere su due livelli di definizione. Il panneggio e il bel profilo del volto (Fig. 31) presentano un buon livello di definizione. Di tutt’altro tenore, condotta con una approssimazione quasi brutale, è l’esecuzione della mano e del piede di Cristo. Il dato è ancor più difficilmente comprensibile se si considerano le mani e i piedi di Giuda (Fig. 35) che sono meglio realizzati pur essendo il traditore collocato in secondo piano e poco pronunciato nel rilievo; si veda, inoltre, la compressa costruzione della disposizione dei piedi<sup>93</sup> di Giuda. Il dettaglio, quasi impercettibile a distanza, sembra proporre, almeno nell’ideazione, le pose auliche in movimento dei due *Battista* di Severo Calzetta. Inoltre la soluzione degli arti inferiori incrociati tra loro è indice di uno studio compositivo tutt’altro che banale. Siamo in presenza di un personaggio in movimento, con il busto perfettamente frontale, la gamba sinistra rivolta verso lo spettatore e con il piede scorciato, mentre la gamba destra ruota dietro. L’insieme della torsione di busto e di arti inferiori consente di ritrarre Giuda in movimento, con un panneggio dinamico che segue la posa degli arti. La soluzione trova, in effetti, una giustificazione nella volontà di rendere al meglio una figura che avanza dal

---

<sup>93</sup> Anche in questa sagoma si scorge una cura minuziosa nel rendere le pieghe dei panneggi della lunga veste e del manto che si avvolgono attorno agli arti inferiori. La figura sembra perfettamente frontale; in realtà analizzando la posa dei piedi si comprende il complesso gioco della disposizione. Il piede che si vede al centro dell’asse della sagoma umana è quello sinistro e così pure il ginocchio posto frontalmente all’osservatore da cui si generano sia la tensione del manto, sia le pieghe che corrono in senso orizzontale creando un contrasto con le linee parallele e verticali della veste sottostante, ma che si scorgono appena sopra i piedi e nella porzione destra dove il manto si apre un poco. La gamba più in vista è quindi quella mancina così che il piede sulla sinistra (per chi guarda) debba essere quello destro. Proprio questo arto pareva del soldato di sinistra di cui la gamba sembra finire dietro a Giuda; vista la vicinanza del piede con l’arto del soldato si è pensato a un errore di posizionamento. Si è invece ora dell’idea, anche in considerazione della piega della sopravveste di Giuda che da questa caviglia si stacca per salire quasi fino al polso sinistro, che il piede stia a indicare che il personaggio è in movimento tanto da essere rappresentato solo con la punta posta a terra e il tallone sollevato.

fondo. Una simile idea è impiegata, con qualche variante, in uno dei personaggi togati (Fig. 45) che seguono il corteo del *Trionfo della Fede*: presenta il piede sinistro puntato a terra con il tallone sollevato e la gamba destra tesa in avanti, la tunica è coperta dal manto che avvolge gli arti inferiori. Pure nel Cristo dell'*Andata al Calvario* si ripete, in parte, l'analogo modo di costruire il panneggio. Il *Cristo portacroce* (Fig. 40) sembra offrire la gamba sinistra di profilo poggiata a terra, mentre la destra è aperta verso lo spettatore con il solito modo di creare le pieghe che si dipartono dal ginocchio. Ciò che risulta difficile da comprendere e giustificare è la presenza negli stessi bronzi Martinengo di diversi registri stilistici. Si va dalla perfetta definizione del volto di Cristo e dei due carnefici ai lati (nella *Flagellazione* Fig. 36), ad esempio, fino alla sommaria definizione dei visi della Giustizia e dei tre personaggi appiedati che la precedono. Da una macrofotografia si comprende quanto il volto del terzultimo togato (Fig. 45) del *Trionfo della Fede* sia modellato con colpi orizzontali nella materia per definire la fronte, l'arcata sopraciliare e la guancia. Il resto del viso è redatto in modo grossolano mediante una sporgenza per il naso e una fossetta, priva di bulbo oculare, per riassumere l'occhio, pure la bocca pare non esistere. La barba è poi segnata con tocchi di punta di spatola formanti un reticolo di linee tra loro perpendicolari, il tutto privo di rifinitura. La mancanza di dettagli è visibile solo da una distanza ravvicina. Rimanendo a terra, quindi a distanza di circa tre-quattro metri, il volto appare ben costruito tanto che la totale assenza del bulbo oculare è supplita, e quindi non rilevata da chi guarda, dalla piccola ombra generata dall'arcata sopraciliare. È forse in questo dettaglio, ma è solo un esempio tra i vari che si potrebbero elencare, che si comprende e si giustifica il senso di 'sprezzatura' (se non addirittura di abbozzo per alcuni punti) impiegato dal nostro bronzista. È ipotizzabile che l'artista fosse conscio che a una sommaria, ma oculata, definizione del dettaglio visibile solo da vicino sarebbe corrisposto, grazie a una visione da terra, un effetto di completezza anche delle parti solo genericamente abbozzate.

Il dato si piega, probabilmente, con la volontà di dedicare ad alcune figure una maggiore attenzione nella formulazione dei dettagli e riservare ad altre un'esecuzione non tanto meno curata, ma ideologicamente più rapida e sprezzante della tecnica e del risultato, il che è quanto mai lontano da quelle epidermidi, lisce e lucenti, di cui il Riccio dava prova

nella Padova dei medesimi decenni. Si tratterebbe quindi di una scelta anziché di una involuzione. Anche per queste considerazioni è oggi complesso definire in modo certo le varie maestranze alle prese con i bronzi del monumento di Martinengo.

### ***6.3 La componente litica***

Nel capitolo terzo si è visto come il *Mausoleo Martinengo* abbia i suoi modelli più diretti, quanto al disegno architettonico, in alcuni monumenti funebri milanesi. È quindi evidente che alcune scelte strutturali siano dipese da una elaborata progettazione. Per quanto concerne l'imponente apparato litico si ritiene di dover suddividere le componenti strutturali, con decorazioni scolpite a rilievo, dalle porzioni che si sono definitive 'narrative', ossia i due tondi nelle specchiature di fondo e le due statue dei santi alla sommità.

Le componenti con funzione portante dell'opera, con i relativi motivi decorativi, sono più o meno corrispondenti a quanto visibile nella produzione litica bresciana coeva e precedente. Si ricorda, ad esempio, che un pezzo di cornice litica dei pannelli bronzei del sarcofago è simile ad una parte di decorazione del Palazzo della Loggia (Fig. 124); si tratta del fregio con motivi militari, oggi difficilmente visibile, collocato in un salone al piano terra del palazzo cittadino. Vi sono corrispondenze pure tra il disegno di colonne e paraste del mausoleo con diversi pezzi di scultura monumentale rintracciabili in cantieri bresciani<sup>94</sup>. È quindi ragionevole ipotizzare che le maestranze che si sono fatte carico dell'allestimento del grande apparato litico e delle relative decorazioni, come colonne, paraste, capitelli, la cassa del sarcofago e le specchiature di fondo, siano le medesime che avevano lavorato nei vari cantieri bresciani tra cui, si ricordano i due più importanti, quello della Loggia e quello dei Miracoli. I decenni in cui si è edificato il mausoleo potrebbero corrispondere in Brescia a un periodo con una certa disponibilità di manodopera con funzione di 'picapedra' da assorbire dopo che i due grandi cantieri cittadini erano giunti al traguardo.

---

<sup>94</sup> L'individuazione delle corrispondenze è di chi scrive; la questione è stata trattata nel capitolo terzo. Alcuni pezzi sono conservati nel Museo di Santa Giulia, ma non si è certi del luogo di provenienza.

Oltre alle strutture portanti e alle cornici il mausoleo propone quattro opere in marmo: i *Santi Pietro e Paolo*, realizzati a tutto tondo e posti sopra al sarcofago, e i due tondi a rilievo inseriti nelle due specchiature della parete di fondo. La questione è stata affrontata da Vito Zani che ha individuato, e ribadito in più articoli, in Gaspare Cairano l'artefice delle componenti litiche del mausoleo<sup>95</sup> e quindi anche dei quattro soggetti elencati. Lo studioso individua pure due compianti litici e li candida ad essere i resti della presunta cimasa che si sarebbe posta alla sommità del sarcofago: si ritiene la ricostruzione difficile da confermare anche in considerazione della verifica strutturale condotta da chi scrive sul sarcofago che ha dimostrato che la cassa non è chiusa alla sommità, ma è priva del coperchio che sarebbe servito come base di appoggio delle sculture. A tal proposito si precisa che i *Santi Pietro e Paolo* poggiano sugli angoli del sarcofago (Fig. 6) così da avere una solida base<sup>96</sup>.

Zani scriveva come avesse “tenuto in forte considerazione” per l'attribuzione di tutta la parte marmorea del mausoleo a Cairano<sup>97</sup> proprio le due statue alla sommità, le uniche in pratica a tutto tondo della tomba. Come già indicato in precedenza lo studioso procedeva per confronti stilistici indicando solo le opere che sarebbero da accostare al mausoleo. L'attribuzione si basava quindi sul confronto tra i *Santi Pietro e Paolo* (Figg. 9-10) Martinengo, i *Santi Pietro e Giovanni Battista* (Figg. 176 -177) del portale del Duomo di Salò e gli *Apostoli* in San Pietro in Oliveto. Lo studioso estendeva l'attribuzione anche ai due tondi in marmo del mausoleo<sup>98</sup>. Si ritiene che la vicinanza suggerita da Zani tra le statue a coronamento del sarcofago Martinengo e le statue del portale di Salò, opere attribuite con il sostegno di documentazione d'archivio a Cairano, sia da condividere. Il portale di Salò

---

<sup>95</sup> Si veda ZANI 2010a, dove è affrontata la questione in modo più esaustivo; le varie pubblicazioni dello studioso sono esaminate nel dettaglio nel primo capitolo a cui si rinvia.

<sup>96</sup> La proposta di Zani, come esposto nel capitolo secondo, può forse trovare una soluzione ed essere accettata solo se si ipotizza che il gruppo marmoreo della Pietà fosse collocato sul cornicione del sarcofago. L'osservazione qui proposta appoggia solo l'aspetto strutturale senza entrare, invece, in merito all'attribuzione dei due compianti che lo Zani riconduce al mausoleo.

<sup>97</sup> ZANI 2010a, p. 137.

<sup>98</sup> Le due statue, scrive Zani, “dipendono dagli stessi modelli usati da Gasparo Cairano nei busti degli *Apostoli* in S. Pietro in Oliveto e in quelli dei *Santi Pietro e Giovanni Battista* del portale di Salò [...], e rivelano i segni di una prima adozione, ancora marginale, di nuove formule di maniera, ancora più esplicita nei due tondi marmorei all'antica entro le specchiature di fondo, nei quali Meyer riconobbe la mano di Gasparo Cairano” (ZANI 2010a, pp. 137-138. Lo studioso aggiungeva, sempre attribuito a Cairano (e collaboratori), l'*Apostolo* (busto) nella Chiesa San Pietro in Oliveto a Brescia, databile al 1507-1510 circa.

fu messo in opera entro il 1508 e quindi anche a livello cronologico le statue sono da considerare coeve al mausoleo. Al contrario alcune opere assai precoci di Cairano in Santa Maria dei Miracoli, si vedano gli *Apostoli* pagati nel dicembre 1489, scontano una distanza cronologica notevole ed è forse questa la ragione per cui si nota uno scarto stilistico<sup>99</sup>. L'accostamento ai mezzi busti del portale di Salò è quindi da condividere. Zani porta come argomentazione della propria visione il modo in cui è costruito il taglio della veste e in particolare il colletto delle statue, che è considerato l'elemento in comune ai due gruppi litici. Per scrupolo si è cercato di approfondire il raffronto per apportare ulteriori prove a sostegno di tale ipotesi. In aggiunta a quanto affermato dallo studioso si crede inoltre che i due *San Pietro* (Martinengo e del Duomo di Salò, Figg. 11, 176) siano accomunati dai medesimi tratti somatici. La stuta del mausoleo possiede un maggiore slancio verticale conferitogli anche da un corpo più assottigliato. Si crede che tra i due *San Pietro* sia assai corrispondente la fattura della barba (Fig. 176) e i singoli riccioli costruiti con l'ausilio del trapano di cui, in entrambi gli esemplari, si vedono i segni posti quasi nei medesimi punti. Lo stato di conservazione dell'esemplare salodiano non è buono, sono malgrado ciò visibili i dettagli delle mani<sup>100</sup> con le vene carnose e ampie quanto quelle del *San Pietro* Martinengo. Diversità si nota, invece, nel collo più rugato del *San Pietro* salodiano, che pare un uomo di qualche anno più anziano, segnato forse anche dallo sguardo più stanco e sofferente. Anche il panneggio attorno alla vita è diverso, ma ciò è forse giustificabile dal fatto che a Salò la statua è tagliata all'altezza della vita.

Meno evidenti sono i punti di contatto con il *San Paolo* (Fig. 10) Martinengo e le altre statue del portale di Salò, forse anche perché si tratta di soggetti diversi. Il *Padre Eterno* (Fig. 175) e il *San Giovanni Battista* salodiani sono comunque vicini al *San Paolo* Martinengo per come è definita la lunga e folta barba con l'eccezione che negli esemplari del lago si fa uso di perforazione dei riccioli, mentre in quello bresciano i peli formano una superficie compatta. Si noti, tuttavia, nell'esemplare bresciano il medesimo motivo dell'ovale<sup>101</sup> nella

---

<sup>99</sup> Gli apostoli sono inseriti nel catalogo di Cairano, e collaboratori, da ZANI 2010a, p. 115, n. 1.

<sup>100</sup> La mano che regge il libro mette in luce lo stesso modello plastico. Si vedano i dettagli del pollice divaricato, l'indice e il medio tra loro accostati e quasi uniti, lo stacco dell'anulare e del mignolo che va curvandosi maggiormente per sostenere il libro. Si crede che questo dettaglio possa essere un dato assai stringente.

<sup>101</sup> È una sorta di ricciolo a mandorla verticale posto tra i peli della barba sotto il labbro.

barba, inserito al centro sotto il mento, visto negli altri due. Anche l'attaccatura della barba sopra le labbra e nella porzione alta della guancia pare essere un ragionevole fattore di contatto. Eppure i capelli sono assi diversi così pure la resa del panneggio; si consideri però che il Battista è in parte coperto dalla pelle di animale e da un drappo.

Sempre Zani, dal 2001 in poi, ha proposto l'attribuzione a Cairano anche per l'*Arca di Sant'Apollonio* (1508-1510, Fig. 203) del Duomo Nuovo<sup>102</sup>: se si accetta tale versione si devono chiamare in causa le figure a tutto tondo distribuite sulla cimasa della tomba e i pannelli con le storie del santo vescovo che coprono i lati del sarcofago per confrontali con i marmi del *Mausoleo Martinengo*. La verifica è da condursi certamente tra il personaggio seminudo inginocchiato di schiena del tondo *Scena di sacrificio* (Fig. 7) Martinengo e i due neofiti<sup>103</sup> (Fig. 206), anch'essi seminudi, inginocchiati per ricevere il battesimo del riquadro in marmo dell'arca del Duomo Nuovo.

La posa gioca a favore di una redazione piuttosto simile anche se le gambe, la forma del perizoma, i capelli e gli arti superiori non offrono il medesimo disegno. Nel confronto si procede quindi valutando le opere in termini stilistici. La costruzione dei corpi degli inginocchiati trova una corrispondenza soprattutto nella struttura delle masse muscolari della schiena, dotate di rigonfiamenti: nel tondo Martinengo si nota tuttavia un sviluppo maggiore della corporatura. I due personaggi dell'arca del Duomo sono più esili nelle membra e plasmati con un ridotto spessore materico se confrontati con l'uomo l'inginocchiato del tondo Martinengo che è quasi a tutto tondo. Ciononostante vi è una somiglianza nel modo di concepire la figura umana, per esempio nei tipicissimi piedi, lunghi e sottili col calcagno proiettato verso l'alto, come pure simile è il modo in cui le

---

<sup>102</sup> L'arca con la disamina delle versioni attributive è trattata nel capitolo sette. Si veda la scheda, con riferimenti bibliografici, di ZANI 2010a, pp. 130-132, n. 23. Per le conclusioni che ci si appresta a svolgere si ricorda che l'*Arca di Sant'Apollonio* è stata assegnata a Gaspare per via stilistica; si ricorda, invece, che le statue del portale del Duomo di Salò sono documentate da pagamenti e terminate entro il 1508. Il catalogo prodotto da Vito Zani è stato in parte messo in dubbio da alcuni autori. Zani riconduce alla bottega di Gaspare Cairano anche il *Protiro d'altare* e le *Zuffe degli Dei marini* dell'altare dei Santi Margherita d'Antiochia in San Francesco e l'*Adorazione Caprioli*, sempre in San Francesco. Non è qui la sede per prendere in esame il catalogo di Cairano anche se alcune sagome inserite nel volume edito nel 2010 presentano delle tipologie piuttosto varie; tuttavia tale osservazione non vuole inficiare il prezioso e valido lavoro dello Zani, a cui va il merito di aver prodotto una ricostruzione anche sul fonte documentario mai vista prima per la scultura bresciana.

<sup>103</sup> I personaggi sono inseriti nel primo pannello sulla destra della fronte principale del sarcofago nell'episodio del *Battesimo di Calocero*.

pieghe dei perizomi si strizzano in creste sottili. Esempio è inoltre l'uomo stante e visto di schiena del tondo Martinengo, il quale esibisce una rotondezza degli arti maggiore rispetto ai pannelli dell'arca del Duomo che pare trattare la profondità grazie a figure che misurano di un oggetto minore.

Si crede che vi siano altri punti in comune anche tra le porzioni decorativo-strutturali del *Mausoleo Martinengo* e i pannelli marmorei che rivestono il sarcofago dell'arca in Duomo Nuovo. Ci si riferisce alle lesene di separazione dei pannelli e al medesimo modo di suddividere i riquadri con gli episodi narrativi<sup>104</sup>.

È probabile che Cairano nell'esecuzione dei tondi in marmo per il mausoleo abbia in qualche modo adattato il proprio *modus operandi* anche in base agli oggetti delle componenti in bronzo della tomba. Forse sta nella presente ipotesi la giustificazione di alcune piccole divergenze che sono rilevabili tra i due tondi Martinengo e le altre formelle dei monumenti bresciani già attribuite a Gaspare.

Si è precisato quanto il tondo con la *Scena di battaglia* (Fig. 8) abbia in comune e quanto differisca dal tondo di analogo soggetto (Fig. 117) posto nel portico della Loggia e assegnato sempre a Cairano: dal confronto ciò che più si discosta tra i due esemplari è il modo di concepire la profondità della scena nonché l'assottigliamento delle figure. Il tondo della Loggia presenta alcune linee di costruzione quasi spigolose, i corpi sono meno aggettanti se confrontati con quelli del tondo Martinengo i quali assumono una maggiore rotondità. Se si vuole confermare la vicinanza tra i due tondi, Mausoleo e Loggia, si deve necessariamente ipotizzare che la diversità nella costruzione dei corpi sia da ricercare in due fattori. Il tondo della Loggia, oltre a condividere il medesimo spessore con gli altri esemplari della decorazione del monumento in cui è inserito, sembra essere concepito come una moneta antica. Il dato è tratto dalla linea orizzontale di demarcazione che diviene il piano di calpestio della scena. La costruzione prevede quindi uno spessore ridotto e un minor affollamento di figure. Tutto ciò non si verifica nel tondo Martinengo che, evidentemente, per la destinazione e per l'accostamento con la *Scena di sacrificio* fu trattato in altro modo.

---

<sup>104</sup> *L'Arca di Sant'Apollonio* – per la costruzione delle scene, per l'uso dello stacciato, per l'abilità di assottigliare e appiattare le figure, anche quelle scolpite quasi a tutto tondo – trova maggiori elementi di contatto con l'*Adorazione* Caprioli (ora paliotto in San Francesco; Fig. 180) forse perché le due opere sono cronologicamente più vicine tra loro.

I tondi in marmo del monumento Martinengo suggeriscono che qualcosa, rispetto alla produzione nota del Cairano, si sia modificato. Non si è in grado di comprendere appieno<sup>105</sup> tale presunto colpo di assestamento del maestro che dovrebbe corrispondere, vista la datazione bassa dei marmi Martinengo, all'ultimo decennio di vita di Cairano il quale, si ricorda, era già morto nel 1517, mentre il mausoleo doveva essere consegnato nel 1518. È difficile confermare quindi quanto Gaspare abbia contribuito per questa impresa e quanto sia da assegnare alla sua bottega.

I confronti qui presentati sembrano confermare la mano del Cairano per i marmi Martinengo. I due tondi<sup>106</sup> posti nelle specchiature della tomba sono da considerarsi, se paragonati alla produzione di Cairano, di un livello alto. La costruzione della scena su più piani è l'elemento che accomuna le due scene in marmo del Mausoleo alle formelle dell'*Adorazione* Caprioli e dell'*Arca di Sant'Apollonio*. L'incerta data dell'inserimento dei marmi figurativi nel mausoleo lascia aperta, come già accennato, l'ipotesi del subentro nell'impresa Martinengo di Simone, figlio di Gaspare. Tuttavia per lo stato attuale della conoscenza sul giovane erede Cairano e sulla sua attività è cauto fermarsi solo alla menzione.

Vi è un limite oggettivo nel confronto tra le due statue del *Mausoleo Martinengo* e quelle dell'arca del Duomo Nuovo generato dalla diversità di atteggiamento e abbigliamento dei personaggi. Il vescovo Apollonio è in abiti vescovili e i patroni bresciani Faustino e Giovita sono ritratti in uniformi romane, con sembianze poco più che da adolescenti; sono assenti quindi i panneggi degli apostoli Martinengo<sup>107</sup>. È impossibile uno stringente

---

<sup>105</sup> A tal proposito forse è da accettare quanto suggerito da Vito Zan in merito ai cambiamenti stilistici che si possono notare nell'arte di Gaspare sul finire della propria vita: "gli ultimi anni della sua vita si presentano a noi come una fase assai oscura della sua attività artistica, che forse si perpetuò senza soluzione di continuità nell'immediato seguito dell'impresa ereditata dal figlio Simone. Un segno di questa situazione è negli scompensi qualitativi della tarda produzione della sua bottega". [...] "Una serie di altre sculture erratiche lascia supporre una probabile appartenenza originaria al mausoleo Martinengo. Esse si pongono ad un punto di stile, forse intorno al 1515, in cui non è chiaro se prevalga l'estrema maturità di Gaspare o l'immediato seguito dei suoi continuatori, evidenziando comunque vari tentativi di aggiornamento culturale, in cui rientrano anche le riprese da Marcantonio Raimondi in uno dei tondi all'antica del monumento" (ZANI 2010a, p. 109).

<sup>106</sup> Si ricorda che il terzo tondo del mausoleo, inserito nella specchiatura centrale, è in legno; non si è certi se in questo punto sia stato in origine inserito un tondo marmoreo con scena figurativa. Si possiede solo la testimonianza di un tondo con iscrizione della seconda metà del Settecento. Si vedano per la ricostruzione di questo dettaglio i capitoli primo e terzo.

<sup>107</sup> Di tale divergenza Zani non fa menzione.

accostamento tra gli arti inferiori perché i *Santi Pietro e Paolo* Martinengo portano una lunga veste che copre le gambe e il torace. Per sostenere l'attribuzione<sup>108</sup> si è creduto quindi di valutare la barba (Fig. 12) del *San Paolo* Martinengo – il quale si ricorda ha già trovato convincenti riscontri con due busti del portale del Duomo di Salò, esemplari da ritenere i punti fermi di riferimento per l'opera di Cairano – con quella di *Sant'Apollonio* (Fig. 205) individuando una certa corrispondenza tra le due versioni. Si vedano, in particolare, le medesime proporzioni, le linee che disegnano la forma dei riccioli nonché l'attaccatura di alcune ciocche di peli che salgono fino agli zigomi. La nuca è risolta in modo diverso per la presenza nell'esemplare del Duomo bresciano della mitra, mentre in quello Martinengo i capelli sono liberi e completamente visibili. Ciò nonostante sembrano fondamentali i raffronti fisionomici tra i volti nei quali si è convinti vi siano gli stessi dettagli come il naso stretto e poco pronunciato, la borsa sotto l'occhio che tende a socchiudersi sotto l'arcata sopracciliare, un poco cadente seppur ben disegnata dal sopracciglio, e lo zigomo che a lato dell'occhio viene evidenziato dalla fossetta un poco rugosa che si incava nella guancia. Meno convincente è la veste del santo vescovo che, rispetto a quella di san Paolo, cade con rigide linee verticali tra le quali sbucano i piedi leggermente divaricati di cui quello destro è posto in avanti per creare una piega nel piviale teso all'altezza del ginocchio. Anche la statua del *San Paolo* Martinengo offre un simile andamento della veste, specie nella porzione inferiore, ma la sopravveste che gira attorno alla vita costruisce un pannello più morbido e conferisce alla sagoma un maggiore volume così da farla lievitare in larghezza. La piega sul ginocchio leggermente proteso in avanti è risolta in modo più sapiente e naturale. Le maggiori divergenze si notano tra le statue Martinengo e i due santi patroni dell'arca i quali mostrano volti pieni e tondeggianti, quasi inespressivi se messi a confronti con i volti di Cairano qui presi in esame. Anche le mani sono prive di quella ricercatezza che dà vita a ogni singola vena e falange visibili sia nelle mani dei busti di Salò sia in quelle delle statue del *Mausoleo Martinengo*.

---

<sup>108</sup> Zani che ha proposto l'attribuzione non ha operato un'analisi dei singoli dettagli, si deduce ciò da quanto lo studioso ha pubblicato. Si è quindi proceduto analizzando ogni elemento per valutare la fondatezza dell'attribuzione. Lo studioso, ad esempio, confrontava il *San Paolo* Martinengo con il busto di *Cesare* della Loggia di Brescia, opera di Cairano documentabile tra gli anni 1501-1502 circa. Forse l'esempio non è il più adatto rispetto a quanto qui si propone.

## 6.4 Conclusioni

Ad un bilancio, riteniamo di poter affermare che l'apporto della famiglia Dalle Croci alla realizzazione dei bronzi sia da considerare minimo inesistente e che l'autore dei bronzi bresciani si esprima con una cultura decisamente più moderna, e in linea con le tendenze dominanti a Padova. Semmai a Bernardino Dalle Croci è da assegnare il ruolo di impresario che diede in subappalto le varie componenti dell'opera. Per quanto concerne i rilievi in marmo, esce confermata, con alcune precisazioni, la proposta di Vito Zani in favore di Gaspare Cairano, riconoscibile sia nei raffinati tondi della parete di fondo sia nelle due statue apicali.

Per la terza componente, quella architettonica, si sono notati vari riscontri con i monumenti milanesi seppur non si è in grado di fornire il nome di un architetto a cui assegnare il progetto. Si è messo in evidenza che l'impostazione architettonica del monumento dei Martinengo non trova stringenti confronti in Brescia e, seppur si è certamente guardato ai monumenti milanesi Brivio, Longhignana e Della Torre, si è convinti che nella redazione finale si siano introdotti notevoli cambiamenti strutturali, cromatici e materici, forse in ciò suggestionati da esempi piuttosto veneti che lombardi, su tutti il monumento Della Torre in San Fermo a Verona, col suo sontuoso apparato di bronzi del Riccio. In assenza di documentazione d'archivio è ragionevole cercare i lapicidi che affiancarono il Dalle Croci tra le varie maestranze in attività nei cantieri bresciani della Loggia e dei Miracoli<sup>109</sup>.

Sul versante delle fusioni bronzee non è stato possibile stringere il campo attorno a un'unica personalità, ma si è visto quanto l'impresa Martinengo sia affine ai bronzi degli

---

<sup>109</sup> Alle prese con la facciata dei Miracoli sono ipotizzati i Sanmicheli negli stessi anni in cui anche Gaspare Cairano lavora per la medesima fabbrica. È forse ipotizzabile che Bernardino Dalle Croci, per il quale si è documentata una indubbia dimestichezza nel muoversi tra le committenze delle fabbriche cittadine più illustri, abbia attinto da questo cantiere i propri collaboratori per la scultura litica e per il progetto generale del mausoleo: la ricostruzione è solo congetturabile, basata su corrispondenze temporali. Se si prende come data di riferimento per il progetto del mausoleo l'anno 1503, si deve tener conto che a Brescia è documentato, almeno dal 1501 al 1503, Bartolomeo Sanmicheli, mentre Antonio Medaglia è presente qualche anno dopo, dal 1507 al 1510, per cui è da escludere per quest'ultimo un diretto coinvolgimento, almeno stando alle notizie finora note sulla sua permanenza in città. I dati sono troppo esigui per proporre il nome di un architetto da affiancare al Dalle Croci, ci si limita quindi a esporre la situazione; resta, inoltre, l'ipotesi – da ritenersi ragionevole – che il Cairano si sia occupato anche della progettazione della struttura architettonica del mausoleo.

artistisi gravitanti nella città di Padova. I bronzi Martinengo hanno quindi punti di contatto con la produzione di Severo da Ravenna<sup>110</sup> seppur nelle opere bresciane si nota un maggiore arcaismo, una specie di riflesso dell'espressionismo donatelliano più che negli affusolati corpi di Calzetta. Nelle scene corali del mausoleo, dotate di quel gusto narrativo assai raffinato, pare di individuare la maniera di Bartolomeo Bellano: il modo di rendere il paesaggio, ancora quattrocentesco, con piccole sagome di castelli che sbucano a bassissimo rilievo distribuite nello sfondo, e l'uso di soggetti da miniatura appena percepibili (incisi nella materia plastica) ben si allineano a una sensibilità portatrice di maggiore arcaismo sempre compatibile con Bellano. La predilezione per l'effetto 'non finito' che s'incontra in vari passaggi dei bronzi bresciani consente di ipotizzare la presenza di una cultura poco precedente rispetto a quella di Riccio.

I fregi del bronzista Martinengo e i pannelli bronzei creati da Vittore Gambello per la propria tomba<sup>111</sup>, presentano anch'essi alcuni labili elementi di contatto. Ciò che differenzia il Nostro da Camelio è una produzione meno curata dei fisici e, in particolare, delle espressioni dei volti<sup>112</sup>. Un'altra personalità per vari aspetti affine al nostro bronzista potrebbe essere l'altro padovano, Giammaria Mosca. Le superfici irregolari diverse dal bronzo liscio e patinato di Riccio, una certa autonomia dal classicismo della scultura padovana e qualche approssimazione dei dettagli individuati nei bronzi di Mosca impongono perlomeno un accostamento dello scultore con le fusioni del *Mausoleo*

---

<sup>110</sup> Si è messo in luce come, in alcuni casi, il modo di rendere il panneggio, anche per le sagome poste di schiena, pare avere un certo riscontro con i modi di Severo seppur il bronzista Martinengo prediliga delle linee di costruzione meno spigolose e rigide a favore di solchi più abbondanti e dai profili smussati. Il *Cristo crocifisso* (Fig. 158) di Severo regge in parte il confronto, specie per i tratti del volto, con il viso del Cristo fustigato della *Flagellazione* Martinengo. Tuttavia la somiglianza non è completamente soddisfacente, i due esemplari differiscono per il torace e per il perizoma.

<sup>111</sup> *Battaglia di giganti* (Fig. 161) e *Combattimento mitico* (Fig. 162). I pannelli di Camelio sono meglio confrontabili con gli ignudi dei fregi Martinengo, in particolare con quelli del *Trionfo della Forza* perché vi è un catalogo di corpi nudi, o seminudi, in atteggiamento di sforzo fisico come i presunti Davide e Ercole. Per i confronti si veda il paragrafo precedente in questo capitolo.

<sup>112</sup> I visi sono ridotti, in alcuni esemplari, a tratti approssimati redatti con colpi di spatola. Confrontando i bronzi dei due scultori sembra di cogliere una condivisa cultura che si ritiene sia da giustificare, oltre che per le vicinanze geografiche, per i riferimenti ai sarcofagi romani da cui i due bronzisti hanno tratto alcune sagome. La differenza emerge nei particolari epidermici delle finiture che mostrano una maggiore cura in Camelio, seppur di un registro inferiore rispetto alle patinature di Riccio, alquanto distanti dalla concretezza espressiva e dal forte calligrafismo dei bronzi nel fregio Martinengo.

*Martinengo*<sup>113</sup>. Si conclude che il bronzista Martinengo, anche se più approssimativo ed espressivo rispetto ai bronzisti veneti, parla lo stesso linguaggio degli scultori padovani seppur con alcune inflessioni.

La disamina delle fonti, spesso contraddittorie e in taluni casi errate, è stata utile per tentare di fare chiarezza rispetto alle versioni discordanti prodotte negli ultimi secoli così da riordinare i dati utili su cui fondare lo studio.

Quanto proposto mette in luce le problematiche affrontate nello studio del *Mausoleo Martinengo*. Un singolo monumento che si colloca geograficamente a cavallo tra la Lombardia e il Veneto e pare da entrambe le direttrici essere influenzato: il risultato è la fusione di più elementi che vanno dai modelli architettonici portati dalle maestranze dei lapicidi dei cantieri milanesi, forse suggestionati dal gusto cromatico-materico veneto, agli influssi stilistici e materici dei bronzisti veneti.

---

<sup>113</sup> I punti di contatto tra Mosca e il bronzista Martinengo sono da ritenersi maggiormente indicativi nel modo di lavorare le superfici dei medaglioni posti nei plinti delle colonne.

## **CAPITOLO 7. IL MAUSOLEO MARTINENGO E LA SCULTURA A BRESCIA TRA XV E XVI SECOLO**

Per fornire un profilo della scultura funeraria bresciana a cavallo tra XV e XVI secolo è d'obbligo doversi confrontare con le molte fabbriche cittadine, sia pubbliche sia private, che sorgevano in questi decenni in città per la maggior parte, ma pure nello sterminato contado. In questa sede si farà riferimento ad alcuni esempi che si ritengono strettamente necessari alla finalità dello studio, tralasciando, per questioni di spazio e opportunità, altri cantieri. Si prenderanno in esame alcune opere che sono state, a ragione o a torto, avvicinate per stile, datazione, cultura artistica o autore al Mausoleo Martinengo nel tentativo di valutare per ciascun caso le effettive affinità. La presente digressione vuole valutare, perlomeno per quanto è oggi conservato, il gusto diffuso in città in questi decenni in generale per la scultura, in particolare per i monumenti funebri, così da valutare se il nostro mausoleo segua il corso della tradizione oppure sia il veicolo per un gusto figurativo di importazione. L'intervallo cronologico preso in esame sono gli ultimi due decenni del Quattrocento e i primi tre del Cinquecento. La scelta di un cinquantennio è dovuta a ragioni di ordine cronologico. Considerato che il sepolcro Martinengo è ufficialmente commissionato nel 1503 si pensa che i mausolei posizionati a Brescia nei decenni precedenti al contratto con Bernardino Dalle Croci rappresentino i naturali e immediati modelli cui la committenza poteva confrontarsi; al contempo questi monumenti sono rappresentativi, seppur giunti integri fino a noi in numero esiguo, del gusto corrente in città. Il *Mausoleo Martinengo* si può ritenere l'opera conclusiva e al contempo più complessa e articolata dei fermenti culturali che si verificarono tra le arti plastiche a Brescia a cavallo tra i due secoli. È forse un compendio, da un lato, di tutte le esperienze precedenti, e dall'altro, un'opera che tende sia a confrontarsi con la produzione interna cittadina sia con esperienze extrabresciane. Da qui la difficoltà, verificatasi nel corso dei decenni, nel trovare un punto d'appoggio certo e univoco in una cultura di riferimento. Lo smarrimento della critica fu forse provocato, inoltre, dalla constatazione di una mancanza di prodotti che in qualche modo avessero imitato, o si fossero ispirati, al monumento funebre più importate della città. La effettiva mancanza negli anni immediati al 1518 di opere, anche non prettamente funebri, che si potessero ricondurre per qualche

elemento al *Mausoleo Martinengo*, depone a favore del clima di ‘depressione’ culturale che il sacco di Brescia del 1512 contribuì a generare in città. Dopo il sacco di Brescia, pare non vi sia a Brescia una scuola scultorea<sup>1</sup> neanche di importazione: si assiste a varie piccole imprese, ma nessuna si può definire di portata monumentale, i discendenti di tutta la miriade di lapicidi distribuiti nei cantieri cittadini sembrano dissolti o indaffarati a far fronte alle richieste dell’indotto edilizio come marmorai. L’unica impresa notevole, seppur oggi assai mutila, è il doppio *Monumento funebre Averoldi-Riario* nella Chiesa di San Nazaro e Celso, *post* 1522, ma per cui si dovrà cercare l’autore e il modello di riferimento<sup>2</sup> al di fuori, rispetto a quello che era stato prodotto a Brescia.

Questi cinquant’anni coincidono con i decenni che Valerio Terraroli indica tra i più fiorenti per i maggiori cantieri pubblici e privati dove la nobiltà bresciana andava abbellendo le facciate dei propri palazzi con decorazioni capillari, mentre all’interno venivano realizzati soffitti lignei intagliati e dipinti con volti di profilo all’antica dove, in alcuni casi, vi erano i riferimenti ai busti dei *Cesari* della Loggia<sup>3</sup>.

Sono anche anni forieri di avvenimenti tragici che certamente, seppur non è possibile valutarne la effettiva portata sulle vicende artistiche cittadine, dovettero influenzare i cantieri bresciani. Si tralascia in questa sede una ricostruzione storica dettagliata degli avvenimenti e le relative implicazioni politiche che coinvolsero la città, gli uomini, le chiese, le fabbriche civili e le famiglie. È tuttavia doveroso ricordare alcuni avvenimenti che si ritengono indispensabili per la comprensione del contesto storico in cui ci si sta muovendo<sup>4</sup>. Brescia subì un attacco dalle truppe francesi nel 1509; gli anni successivi non furono per nulla facili, il culmine dei tragici eventi avvenne nel 1512 quando la città fu lo scenario di quello che fu definito il ‘Sacco di Brescia’, un momento sinistro per la cittadinanza che dovette contare oltre alle perdite materiali anche molti morti<sup>5</sup>. Sono gli anni in cui il *Mausoleo Martinengo* era in costruzione: ci si limita a registrare il dato oggettivo, in quanto non è possibile confermare se i ritardi nell’erezione del monumento

---

<sup>1</sup> Da lì a pochi anni morirà Gaspare Cairano. Pur avendo dei figli in attività pare che per la bottega non vi furono gli stessi successi riscossi dal capostipite.

<sup>2</sup> Per il *Monumento Averoldi-Riario* si veda il paragrafo specifico sulla Chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

<sup>3</sup> TERRAROLI 2010, p. 16.

<sup>4</sup> TERRAROLI 2003, p. 273.

<sup>5</sup> Per la ricostruzione storica si rinvia ai due contributi di PASERO 1958; 1963.

siano da imputarsi anche alla situazione politica<sup>6</sup>. I Martinengo erano spesso sul fronte delle dispute politiche e delle contese belliche: diedero in molte occasioni prova di valore militare. Si ricordi che, ad esempio, Marcantonio Martinengo<sup>7</sup>, coraggioso e abile combattente, fu elogiato per le imprese belliche e dopo la sua morte, avvenuta nel 1526 a seguito delle ferite subite in battaglia, fu da tutti creduto sepolto nel nostro mausoleo, il che fece pensare che ne fosse il committente. È quindi possibile solo avanzare un nesso tra la situazione politica bresciana, le vicende del casato e il ritardo dei lavori sulla tomba.

Con il 1516 la Serenissima tornava a Brescia e con essa riprendeva l'attività dei cantieri che, tuttavia, non ebbero più quello slancio che si era verificato nei tre-quattro decenni precedenti. Il 1516 coincide con l'anno in cui i Martinengo chiamano al dovere, mediante il terzo contratto, che è poi da intendersi un richiamo scritto alla prosecuzione e consegna dei lavori della prima scrittura del 1503, Bernardino Dalle Croci affinché proceda con i lavori al proprio mausoleo che dovrà essere terminato entro 18 mesi<sup>8</sup>.

È probabile che i Martinengo prima di firmare il contratto del 1503 si siano confrontati con i sepolcri più illustri delle altre famiglie posti, come si vedrà, in varie chiese bresciane. Se questa pare la via più diretta e scontata che mosse la scelta della committenza, è altrettanto probabile che le varie maestranze presenti in città, specie quelle forestiere, avessero portato con sé disegni di monumenti funebri; lo stesso Bernardino Dalle Croci, che si ricorda di origini parmensi, potrebbe aver presentato un progetto, o più, agli eredi di Bernardino Martinengo.

Dall'ultimo contratto del 1516 si sa che il mausoleo non è ultimato, purtroppo non si comprende a che punto sia la costruzione. Si ricordi che la scoperta dei documenti attestanti la committenza del Mausoleo Martinengo, quindi la datazione anticipata prima del 1526, come, invece, in precedenza si ipotizzava, ha permesso alla critica di accomodare la questione stilistica che non si confaceva con la datazione al terzo decennio del Cinquecento. Partendo dalla conoscenza che l'*iter* edificatorio del Mausoleo

---

<sup>6</sup> Si conosce, invece, che per il portale del Duomo di Chiari, ora nei Musei Civici di Santa Giulia a Brescia, un primo compromesso fu stipulato con Gaspare Cairano nel 1511, ma venne meno per gli scontri bellici di cui fu teatro il Bresciano. Cairano dovette attendere il 1513, in pratica dopo i sanguinosi avvenimenti cittadini, per firmare il contratto per il portale di Chiari. Per la questione si veda, con trascrizione del contratto e bibliografia precedente, ZANI 2010a, pp. 134-135, 154.

<sup>7</sup> Per il nome di Martinengo è chiamato in causa il dio Marte che compare nei marmi del mausoleo.

<sup>8</sup> Si veda la trascrizione nell'appendice documentaria.

Martinengo si collocava nei primi due decenni del XVI secolo, Pier Viriglio Begni Redona assimilava la notizia, precisando che tale datazione offriva il vantaggio di mostrare una “migliore omologazione di questo monumento con la scultura bresciana”<sup>9</sup> del primo ventennio del 1500, anche in considerazione delle coeve arche cittadine, ossia quella di Sant’Apollonio e San Tiziano.

Nei decenni precedenti e nei due contemporanei in cui il Mausoleo Martinengo è in corso di costruzione si assiste a un fermento edilizio da parte di varie famiglie bresciane per la costruzione *ex novo* delle dimore cittadine. Per la verità un impulso edilizio, sia sul fronte decorativo sia su quello tipologico, fu registrato già tra gli anni 1450 e 1480 in particolare nei vari conventi cittadini<sup>10</sup>, compresi i chiostri, nonché nelle chiese annesse, dove si assistette a una fiorente edificazione di cappelle gentilizie delle famiglie, legate politicamente alla Dominante, che preferirono nel gusto i modelli e le forme provenienti dalla Laguna. Tale ‘sintonia’ con Venezia era così mostrata anche nei nuovi spazi privati, creati per le sepolture dei propri cari e le celebrazioni del casato.

In altri casi si trattava di un *restyling* delle vecchie dimore per aggiornarle, perlomeno in facciata, al corrente gusto. Anche i vari rami dei Martinengo si davano un gran da fare, sia in città sia nelle dimore *extra moenia*. Come già ebbe modo di sottolineare Valerio Terraroli è cosa ardua poter delineare in modo preciso ed esaustivo le vicende architettoniche e scultoree, arti tra loro a Brescia strettamente dipendenti l’una dall’altra, nella “lunga e non omogenea” stagione del primo Rinascimento Bresciano. Impresa che presuppone innanzitutto difficilmente colmabile anche per i molti casi irrisolti che abbisognerebbero di una serie di studi e verifiche sui fronti documentari, sulle verifiche tecniche e sulla storiografica critica precedente<sup>11</sup>.

È tuttora visibile, ad esempio, la serie di palazzi di via Cairoli (ex via Sant’Antonio) dove le eleganti facciate sono dotate di portali, più o meno importanti, che sembrano riprodurre in piccolo gli ordini del Palazzo della Loggia. Sono tuttavia limitate le sculture figurative, si tratta perlopiù di elementi decorativi come capitelli e paraste. Di questi cantieri, dove trovava verosimilmente impiego un grande numero di scalpellini, spesso

---

<sup>9</sup> BEGNI REDONA 1994, p. 113.

<sup>10</sup> TERRAROLI 2003, p. 283.

<sup>11</sup> TERRAROLI 2003, p. 273.

non si conoscono appieno le maestranze. Sta di fatto che molteplici circostanze – la richiesta di manodopera per la lavorazione della pietra, le vicine cave di Botticino e Rezzato e le fabbriche religiose e civili – dovettero attrarre in città svariati lavoratori che finirono in subappalto a botteghe più note, le quali potevano ricevere direttamente una commessa. Di queste botteghe si cercherà nel presente capitolo di fornire qualche dato tratto dagli sporadici resti di archivi, in parte non originali ma giunti a noi per mezzo di trascrizioni.

Una maggiore presenza di scultura figurativa è, invece, registrata nelle varie cappelle di famiglia, spesso nobiliari, ma non solo, che erano in costruzione all'interno di chiese parrocchiali, ma soprattutto in quelle annesse ai molti conventi bresciani. Del patrimonio scultoreo di queste cappelle, come già segnalato da Vito Zani, è oggi difficoltoso ricostruirne, in alcuni casi, non solo la vicenda storico artistica, ma pure l'originaria collocazione. Molto materiale è stato, infatti, disperso a causa delle soppressioni napoleoniche, ma si è visto come già dalla seconda metà del XVI secolo sono documentati smembramenti di altari, rifacimenti di cappelle, sfondamenti di pareti che portarono in molti casi a coinvolgere anche le tombe di famiglia, le quali, nella migliore delle ipotesi, furono smontate e ricostruite in altra sede che poteva essere all'interno del medesimo edificio ove erano state pensate o in altro luogo. Si vedano le vicende del *Mausoleo Martinengo* trasferito al Museo Cristiano nel 1881. Ne consegue che i monumenti funebri cittadini, giunti fino a noi perfettamente integri, sono un numero assai esiguo. Fanno eccezione le tombe formate dalla sola lastra sepolcrale, certamente più semplici da conservare, che tuttavia subiscono gravi decurtazioni in quanto facilmente asportabili e comodissime, proprio per la loro forma e dimensione, da reimpiegare come materiale da costruzione o per pavimentazione; cosa avvenuta, purtroppo, anche in tempo recente con le lastre tombali della Chiesa di San Cristo per cui, se anche vi fosse stata la lastra riferita al mausoleo, questa non è più oggi rintracciabile.

Qualche dato per la ricostruzione del panorama della scultura funebre in città potrebbe venire dallo studio dei testamenti custoditi, ma non ancora indagati con questo scopo, in vari archivi.

Il riflesso del gusto, ma ancor più della volontà e consuetudine bresciane diffuse nei primi del Cinquecento, infatti, sono comprensibili dai vari testamenti di illustri, o anche solo facoltosi, personaggi i quali non si limitavano a indicare la somma messa a disposizione e il genere di sepolcro, ma, entrando nello specifico, disponevano, ad esempio, “*monumento novo constructo è [...] cum una pulcra cassa in laudabile forma*”, o “*una arca lapida conficienda de novo in forma laudabile*”, o, ancora, un “*sepulcrum marmoreum honorificum*”<sup>12</sup>. Dagli atti notarili, anche solo tra quelli conservati e noti, è possibile farsi un’idea dell’ordine di grandezza e ricercatezza di molti sepolcri di famiglia: si pensi solo alle sculture, oggi mancanti, nelle chiese di San Domenico e di Sant’Alessandro. Del resto si ricordi che pure per il *Mausoleo Martinengo* si fece riferimento a una volontà testamentaria di Bernardino e, solo grazie a un contratto redatto da un notaio, siamo a conoscenza della committenza all’orafo Bernardino Dalle Croci. Anche questo dato sembra confermare che il Martinengo seguì la tradizione di dare precise indicazioni per la propria sepoltura.

È ora difficile produrre un compendio sulla scultura bresciana a cavallo tra XV e XVI secolo e più in generale delle arti plastiche lungo i secoli. Dagli storici studi di Adriano Peroni nella *Storia di Brescia* fino al recente catalogo su Gaspare Cairano proposto da Vito Zani si è fatto molto, tuttavia vi sono varie lacune, e visioni spesso discordanti degli studiosi, che portano a confermare che il lavoro da farsi è tuttora molto e complesso. Nella ricostruzione che segue si presenterà solo il sunto degli studi cercando di raffrontare i dati oggettivi, le vie intraprese dagli studiosi e alcuni indizi inerenti i cantieri coevi al *Mausoleo Martinengo* nel tentativo, di volta in volta, di chiarire le possibili relazioni o le divergenze con la nostra opera. Tuttavia anche durante la raccolta dei dati inerenti i singoli cantieri si è notato come vi siano carenze anche sul fronte archivistico che meriterebbero in alcuni casi verifiche, mentre in altri si auspicano approfondimenti di ricerca nel tentativo di individuare nuovi documenti<sup>13</sup>. Anche Valerio Terraroli concorda sul problema dell’indagine documentaria e delle fonti per la scultura bresciana che ha visto un certo interesse nella letteratura artistica locale, ma denuncia una mancanza sul fronte degli

---

<sup>12</sup> BOSELLI 1977, I, pp. 67, 77-78. La notizia è riportata anche da ZANI 2010a, p. 31, nota 128, il quale precisa che il termine “tomba” e “monumento” incontrati negli atti notarili vogliono indicare dei tumuli pavimentali e rinvia agli esempi cinquecenteschi nella Chiesa di San Francesco.

<sup>13</sup> Ci si riferisce alla verifica del documento, solo citato da Guerrini ma mai visto, della commissione del monumento della famiglia Brunelli (si veda il paragrafo sulla Chiesa di San Francesco d’Assisi).

archivi che potrebbero fornire molti “tasselli utili a precisare e a chiarire la geografia artistica bresciana”<sup>14</sup> in ambito scultoreo. Un altro dato, seppur a nostro sentire non sostenuto da una statistica, vorrebbe che la maggior parte degli apparati scultorei architettonici e decorativi siano stati distrutti o riutilizzati per la costruzione di altri edifici, ma raramente musealizzati<sup>15</sup>. Altre sculture sono tuttora poste nell’originaria ubicazione mentre certi esemplari sono stati trasferiti in altra sede già in epoca storica: si vedano i casi del paliotto dell’*Adorazione* nella Chiesa di San Francesco e il *Mausoleo Martinengo* ora al Museo di Santa Giulia. Si aggiunga che una disomogeneità numerica è registrabile, seppur non si possiedano dati precisi e cataloghi completi, nella produzione plastica in base alle diverse tecniche artistiche. Sul versante della scultura lignea si ripropone in modo piuttosto analogo la situazione vista per la lapidea; per i maestri d’ascia ha giocato a favore anche la capillare diffusione delle opere lignee da cui è forse scaturito un maggior interesse da parte degli studi. Diversamente avviene per la produzione fittile dove i reperti, numericamente scarsi<sup>16</sup>, se confrontati con quelli lapidei, non hanno permesso la ricostruzione esaustiva delle botteghe, e sono stati oggetti di minore attenzione da parte degli studi<sup>17</sup>. Se sul versante della scultura lapidea si può parlare di presenza costante durante i decenni con notevoli divergenze e maestranze al proprio interno che, come si

---

<sup>14</sup> TERRAROLI 2010, p. 9.

<sup>15</sup> TERRAROLI 2010, p. 9.

<sup>16</sup> Verso la metà del XV secolo è verosimile che fossero in attività due botteghe artigiane per la modellazione di terracotta e stucco a cui si dovrebbe ricondurre una serie di opere di buona fattura tra cui anche pezzi di figura. Una bottega, individuata da Aldo Galli, è produttrice di pezzi ritraenti la *Madonna col Bambino*, piuttosto ripetitivi, caratterizzati da un calligrafismo gotico, di cui l’esemplare più importante è ora al Victoria and Albert Museum di Londra; la cifra stilistica della bottega è riassumibile come “una sorta di traduttore in rilievo di Michelino da Besozzo” (GALLI 1998, pp. 15-30; Aldo GALLI, scheda n. 4, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 88-89). Un secondo e più vasto gruppo di terrecotte è ricondotto sotto il nome del Maestro degli angeli cantori. Dal rilievo della Pieve di Orzivecchi, nel Bresciano, Aldo Galli riconosce analoghi elementi in varie opere presenti in musei europei e in particolare nei Civici Musei di Brescia; le opere di Brescia, provenienti dalla provincia, sono entrate in museo nell’Ottocento. L’esempio del Maestro degli angeli cantori, seppur limitato per varie questioni legate all’incertezza della provenienza delle opere ora al museo, testimonia una precoce presenza in città e nel contado dell’uso della terracotta in una provincia tradizionalmente non associabile alla produzione fittile. Sempre Galli sottolinea come questo caso risulti interessante perché rappresenterebbe una delle prime avvisaglie lombarde dell’uso della terracotta, presenti verso gli anni Quaranta del XV secolo a Cremona. Si veda, inoltre, GALLI 2013, pp. 50-53.

<sup>17</sup> Una ricostruzione, cui si rinvia per un aggiornamento bibliografico, sul *Compianto sul Cristo morto* del Carmine è stata di recente proposta da Stefania Buganza e Marco Rossi (BUGANZA, ROSSI 2009). Si veda inoltre BUGANZA 2013.

vedrà nei paragrafi seguenti, raggiungeranno anche punte di notevole qualità; non è documentata un'analogia situazione per le fusioni in bronzo.

Analizzando le porzioni del *Mausoleo Martinengo*, pensate per ospitare elementi decorativo-figurativi, è evidente come vi sia una alta concentrazione di elementi in bronzo, di indiscussa qualità, mentre se si prendono in considerazione i monumenti funebri, ma pure le altre opere monumentali, coevi e precedenti al mausoleo, in città, il bronzo è quasi assente. Si è convinti che questo dato, da considerarsi puramente di carattere osservativo, ma al contempo oggettivo, depone a favore dell'unicità del *Mausoleo Martinengo* nel contesto tipologico e materico, sempre rapportato al cinquantennio di riferimento. Una tale quantità di bronzo, impiegata in un'unica opera, non trova eguali in Brescia. Si è già avuto modo di documentare l'attività dei cavedonari in città in particolare verso la fine del XV secolo; resta da chiarire a cosa sia da imputarsi la ridotta presenza a Brescia, fatta eccezione per la campana, di opere in bronzo. La tradizione della lavorazione della pietra e la quantità di materia prima nei pressi della città potrebbero essere fattori che hanno giocato a discapito del decollo del bronzo, ma pure il gusto per l'antico con la scoperta dei materiali lapidei della Brixia romana potrebbe essere stato un altro elemento che avrebbe generato una maggiore propensione al marmo. Una terza ragione, per la verità difficilmente documentabile, potrebbe imputarsi alla perdita delle abilità fusorie del bronzo per cui anche l'offerta si sarebbe ridotta. Tra le opzioni è d'obbligo ricordare la presenza di un polo di produzione bronzea verso Venezia, che avrebbe potuto contribuire a comprimere fino all'osso la già di per sé piccola produzione bresciana. Sta di fatto che i bronzi delle componenti superiori del *Mausoleo Martinengo* sembrano parlare veneto più che bresciano. Anche la cifra stilistica extracittadina dei bronzi ben si confà con le considerazioni qui esposte, ossia con la carente produzione bronzea di carattere monumentale a Brescia, per cui ci si sarebbe dovuti rivolgere al di fuori della città per intercettare scultori del bronzo degni dell'impresa Martinengo. È pure probabile che la bottega di Bernardino Dalle Croci, della quale si ricorda l'elevato livello qualitativo raggiunto in particolare nella *Croce* prodotta dal figlio Giovan Francesco nel 1501, non trovò in città artisti abili nell'arte della scultura in bronzo. L'orafo Bernardino avrebbe quindi valutato più degni di invenzione e con maggiore abilità tecniche i bronzisti

padovani eredi della tradizione donatelliana. È un dato di fatto che l'orafo Bernardino era per così dire messo da parte rispetto ai grandi cantieri di pietra che vedevano in questi decenni, e in quelli precedenti, le molte botteghe di lapicidi incrementare i propri incarichi. La bottega dei Dalle Croci era sì in attività per pezzi di oreficeria per chiese e privati, ma non poteva di certo intercettare la committenza delle grandi imprese architettoniche e le decorazioni dei lapicidi al di fuori della propria arte. Risulta così alquanto anomalo che Bernardino si fosse aggiudicato la fabbrica del sepolcro Martinengo: una commessa assai diversa rispetto al catalogo della bottega dell'orafo parmense, quanto anomala per la sua dimensione. A Bernardino sarà apparsa una richiesta tanto eccezionale quanto complessa, nonché reputata insolita anche ai suoi contemporanei. In queste considerazioni potrebbe risiedere lo spunto che mosse il Dalle Croci a cercare altrove una bottega che potesse realizzare le fusioni del mausoleo.

### ***7.1 I due grandi cantieri rinascimentali a Brescia: il Palazzo della Loggia e la Chiesa di Santa Maria dei Miracoli***

I due grandi cantieri, a cui si fa spesso riferimento per giustificare la numerosa presenza di artisti del marmo forestieri in città, sono la Chiesa di Santa Maria dei Miracoli e il Palazzo della Loggia; il primo è da ricondursi agli anni 1488-1500, il secondo agli anni 1492-1509. La Chiesa di San Pietro in Oliveto può essere considerata, per dimensione, tipologia edilizia e decorativa, la terza fabbrica rinascimentale cittadina. Il committente fu Gerolamo Cavalli. L'organizzazione architettonica e la suddivisione degli spazi delle cappelle laterali che scandiscono la navata della Chiesa di San Pietro potrebbero essere ricondotte al gruppo dei Sanmicheli. Tuttavia il progetto è affidato ad Antonio Medaglia, documentato tra il 1507 e il 1510 al lavoro sulla chiesa<sup>18</sup>.

Nella Cappella Cavalli si è a conoscenza che, nel 1508, vi era un'arca di cui non vi è più traccia. I busti dei 12 *Apostoli*, che si affacciano sulla navata, inseriti in clipei all'antica, sono stati attribuiti a Gaspare Cairano e ai suoi collaboratori, in base a considerazioni stilistiche per la presunta vicinanza di questi con i busti dei *Cesari* del Palazzo della Loggia.

---

<sup>18</sup> SAVA 2010, p. 127.

Prima dell'avvio di questi cantieri le opere scultoree in Brescia, databili dalla fine degli anni Settanta e per quasi tutti gli anni Ottanta del Quattrocento, di una certa rilevanza artistica sono da addebitare non tanto a una scuola locale, ma piuttosto a sporadici arrivi di maestranze perlopiù da ricondurre al territorio veneziano; gli indizi sono ravvisabili nel gusto antiquario, lapidario (come si vedrà per il *Monumento De Dominici*) e nell'attenzione rivolta agli elementi decorativi che non trovano così precisi riferimenti nella scultura coeva sul versante del territorio sforzesco. La grande stagione scultorea in Brescia prende proprio il via sullo scorcio del finire del secolo; è indubbio che l'apertura delle fabbriche di committenza pubblica generò un effetto a catena che coinvolse anche le private imprese, contribuendo a cambiare il volto della città<sup>19</sup>.

#### 7.1.1 Il cantiere della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli

La Chiesa di Santa Maria dei Miracoli si imposta su un precedente luogo di culto, in borgo San Nazaro, in particolare attorno a una immagine mariana, la *Madonna del latte*, venerata dal popolo perché miracolosa. Dalla spontanea venerazione dei fedeli, culminata attorno agli anni '80 del Quattrocento con pellegrinaggi e offerte di elemosine, all'intervento dell'autorità il passo fu breve; il Municipio acquistò l'edificio ove la Vergine era affrescata e dotò l'immagine di una cornice. Il Consiglio comunale cittadino deliberava il 23 maggio 1486 l'acquisto della casa Pelaboschi, in contrada San Nazaro, per far fronte a una questione di interesse pubblico sorta in seguito ai miracoli attribuiti alla immagine della Vergine posta sul fronte dello stabile. La municipalità bresciana seguiva l'esempio di quanto avvenuto a Venezia solo qualche anno prima, nel 1481, quando un luogo di culto, sempre dedicato alla Madonna dei Miracoli, richiedeva una degna struttura architettonica, in seguito alla crescente devozione popolare riversata sull'immagine posta su una parete di una precedente struttura<sup>20</sup>. I delegati del comune per l'impresa furono il nobile Giovan Pietro Averoldi, padre del vescovo Altobello, a cui si tornerà in seguito, e il dotto umanista Giovanni Maria Tiberino, appassionato antiquario e amico di Vosonio, al secolo

---

<sup>19</sup> Non mancarono anche imprese in provincia. A titolo d'esempio di vedano le fabbriche a Salò e a Chiari dove Gaspare Cairano realizzò, rispettivamente negli anni 1506 e 1511, quindi negli anni successivi all'impresa della Loggia, i portali delle chiese principali. A Salò Gaspare si consocia con Antonio Mangiacavalli il quale è da intendersi un suo, meno brillante, seguace e divulgatore.

<sup>20</sup> TERRAROLI 2003, p. 292. Il progetto veneziano fu disposto da Pietro Lombardo, con l'aiuto dei figli Tullio e Antonio, e realizzato nell'arco di otto anni (1481-1489).

Stefano Buzzoni. L'ufficialità al nascente santuario giunse da Roma con la bolla papale di Innocenzo VIII nel 1488; nello stesso anno il decreto dogale di Agostino Barbarigo assegnò la chiesa al patronato del Comune, atto che andò in contrasto con la politica accentratrice del vescovo Giovanni Ducco, prevosto della Collegiata dei Santi Nazaro e Celso.

Furono poi acquisiti gli stabili attigui aggiungendo alla parete con la Madonna l'apparato marmoreo. Questa sorta di altare aggettante sulla strada fungeva da piccola cappella tanto che vi si celebrava l'eucarestia stando all'aperto. Della facciata più spettacolare della città, tuttavia, non si ha documentazione adeguata per poter ricostruire nei dettagli le fasi edilizie e le maestranze che vi presero parte; fa eccezione qualche documento di seguito trattato. Tale situazione costringe a procedere nello studio quasi esclusivamente sul versante stilistico. Nel tardo Settecento la facciata fu ritenuta di Giovanni Gaspare Pedoni, attivo a Cremona. Tale attribuzione fu smentita dalla revisione di alcuni documenti, in precedenza ritenuti non affidabili, avvenuta piuttosto recentemente, che portò a ricondurre l'opera alla bottega dei Sanmicheli, famiglia con origini a Porlezza e veronese di adozione, da cui avrà i natali l'architetto Michele Sanmicheli<sup>21</sup>. L'erezione del complesso si svolse a più riprese. La prima fase fu terminata entro il 1500: comprendeva l'ordine inferiore della facciata munita di protiro e le prime campate della chiesa interna<sup>22</sup>. Sono andati dispersi, quasi nella loro interezza, i vari documenti inerenti il cantiere della chiesa, tuttavia non fornivano indicazioni sui disegni architettonici dell'edificio, il che fece ipotizzare che il complesso dovette crescere per aggregazioni "coerenti tra loro" e nel rispetto delle prime fasi edilizie che non furono modificate neanche per riallineare le originarie strutture con l'asse del nuovo santuario<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Per le questioni documentarie e attributive con la storia della critica e bibliografia precedente si rinvia a ZANI 2010a, pp. 92-97; 2010b, p. 59. Della bottega Sanmicheli non è possibile ricostruirne il *modus operandi* dell'organizzazione del lavoro. Si tratta di una famiglia piuttosto numerosa con una propensione a trasferte, anche di poche unità, per seguire cantieri diffusi in area padana. Proprio dalle testimonianze documentarie delle trasferte è possibile ricostruire le vicende artistiche della bottega. Moltissime opere sono scomparse, rimane come esempio del culmine della produzione la cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Mantova; quest'impresa testimonia la propensione dei Sanmicheli all'attività decorativa e architettonica che ben si confà con la facciata dei Miracoli a Brescia (ZANI 2007b).

<sup>22</sup> LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 1998, p. 52.

<sup>23</sup> TERRAROLI 2003, p. 294.

Tra i pochi documenti su cui fondare qualche punto fermo della vicenda edilizia, vi sono alcune polizze settimanali del 1493 che dovrebbero essere riconducibili alla facciata dei Miracoli; nei capitolati si trovano indicati, in base al capitolo, una decina o una dozzina di lapicidi. Colpisce che il primo nome che compare nei vari capitolati è Jacopo “*intajador*”; ne deriva che Japoco, individuato da Vito Zani<sup>24</sup> come il fratello maggiore di Michele Sanmicheli, dovrebbe essere l'affidatario dell'organizzazione dei lavori, forse il più anziano tra i lapicidi, una sorta di caposquadra, se non addirittura il progettista.

Oltre alla partecipazione e al possibile ruolo dei Sanmicheli, si verifica attorno alla Chiesa dei Miracoli un evento eccezionale, mai visto prima a Brescia, ossia la presenza stabile di una serie di professionalità esperte nella lavorazione della pietra, riunite per un'unica impresa di decorazione. È probabile che questo manipolo di lapicidi abbia collaborato, ognuno apportando la propria cifra stilistica autonoma, ma senza mancare di trovare un punto di livellamento stilistico e di contatto con gli altri colleghi; il tutto imperniato “sul solco veneziano dei Lombardo”<sup>25</sup>.

Dietro alla facciata con l'altare addossato all'immagine della Madonna fu costruita la chiesa rinascimentale; si è a conoscenza, da documenti oggi perduti, che la vigilia di Natale dell'anno 1489 furono collocate le dodici statue degli *Apostoli* nelle nicchie del tamburo della chiesa. Le opere furono realizzate da Gaspare Cairano<sup>26</sup>. Da lì a poco sarebbero stati consegnati i dodici *Angeli* di Antonio della Porta detto il Tamagnino, di cui oggi se ne conservano solo dieci. Il ciclo era quindi composto da 12 apostoli e 12 angeli e le statue erano poste nelle 24 nicchie dell'originaria cupola, poi modificata nel Settecento. Le 24 statue nel tamburo interno della cupola della Chiesa dei Miracoli dovettero essere, dalla

---

<sup>24</sup> ZANI 2010b, p. 59.

<sup>25</sup> ZANI 2010b, p. 59.

<sup>26</sup> Riguardo agli *Apostoli* Sava propone un condivisibile ragionamento: “studiata ed accresciuta notevolmente da Vito Zani, la personalità di Gaspare non è priva di aspetti problematici. Nulla è dato sapere delle sue precedenti esperienze e i ruvidi *Apostoli* dei Miracoli rappresentano anche per Gaspare l'esordio: ma queste figure, potentemente squadrate da drappaggi scavati e letteralmente pietrificati, connotate da una forza quasi barbarica, non ammettono la maturità di stile di Tamagnino; senza dubbio spingono la nostra attenzione nuovamente oltre Brescia, a Pavia, all'ombra soprattutto dell'arte dei Cazzaniga, ma nella sostanziale noncuranza rispetto al ponderato procedere di Amadeo” (SAVA 2010, p. 138).

fine del 1489<sup>27</sup>, un punto fermo di confronto per la cultura artistica bresciana degli anni Novanta. Gli *Apostoli* di Cairano, portatori della vena lombarda, sono in parte debitori, seppur meno pregevoli, delle piccole statue poste nel ciborio del Duomo di Parma, realizzate entro il 1488 da Alberto Maffioli da Carrara. Gli *Angeli* del Tamagnino sono, da un lato, confrontabili con la produzione veneta, specie per alcune novità e per gli atteggiamenti aggraziati, dall'altro sembra guardino verso la cultura milanese dove il nostro scultore fu impegnato qualche anno prima al fianco di vari maestri. Dopo aver prodotto altri manufatti per gli interni della Chiesa dei Miracoli il Tamagnino, entro il 1491, riprendeva la via del ducato per i lavori, appaltati all'Amadeo, alla Certosa di Pavia. Le sculture di figura e la miriade di decorazioni architettoniche all'interno della Chiesa dei Miracoli, escluse alcune opere documentate di Tamagnino e i lavori posti in essere nel Cinquecento inoltrato, sono da inserire nel catalogo di Cairano e della probabile folta schiera di collaboratori che dovette crearsi attorno al maestro. I lavori di Cairano si svolsero negli stessi anni in cui i Sanmicheli erano in attività per la facciata del santuario. È in questa fortuita circostanza che si può ragionevolmente ipotizzare un'osmosi culturale tra le varie maestranze. Tale incontro è da considerarsi un momento di formazione<sup>28</sup> per Cairano in particolare sul versante decorativo, proprio in considerazione dell'armamentario omnicomprensivo di soggetti 'ricamati' che lo scultore poté visionare nei marmi della facciata dei Miracoli. Valerio Terraroli riteneva che i caratteri stilistici della 'santella' monumentale che custodiva l'immagine della Vergine con funzione anche di altare 'sulla strada', fossero assai simili alle coeve scelte decorative realizzate da Gaspare Cairano nel vicino Palazzo della Loggia, ma affinità sono rintracciabili pure nel portale del Santuario di Santa Maria delle Grazie, nel paliotto dell'*Adorazione* Capriolo in San Francesco, nel portale della Chiesa parrocchiale di Chiari sempre del Cairano; lo studioso

---

<sup>27</sup> Sempre nel 1489 erano acquistati due edifici adiacenti alla primordiale casa Pelaboschi, mentre il podestà Giovanni Donà promuoveva la raccolta di fondi da destinare alla fabbrica; da questi dati TERRAROLI 2003, p. 294, deduceva che il Comune, pur con mosse oculate, stava pensando di dotare la piccola cappella sulla strada anche di un edificio più ampio, retrostante. A questo scopo si collegano sia la raccolta di offerte sia l'acquisto di terreni.

<sup>28</sup> La modalità decorativa precedente alla svolta proposta nei Miracoli potrebbe trovare un esempio sia nei pilastri del presbiterio della chiesa dove si individuano ancora moduli piuttosto arretrati, sia nelle decorazioni del portale della Chiesa di San Cristo. Un riflesso dei nuovi elementi introdotti nei Miracoli è in parte recepito nelle poche opere plastiche messe in opera durante i lavori di ricostruzione del presbiterio del Duomo Vecchio; anche per questa fabbrica intervenne la municipalità che incaricò l'architetto Bernardino da Martinengo, i lavori si svolsero negli anni 1490-1493.

si spinge, inoltre, a confrontare le soluzioni decorative dei Miracoli con le “forme lombardesche” realizzate nel 1478 nel *Monumento De Dominici* nel Duomo Vecchio<sup>29</sup>.

Sono state notate varie affinità tra il cantiere dei Miracoli e quello della Loggia. Da qui l'ipotesi di un Cairano impegnato quale coordinatore dei lapicidi, ma per una lunga serie di soluzioni architettoniche e decorative si è ipotizzato per Gaspare un ruolo non indifferente nella progettazione, ipotesi dedotta da vari contributi visti nei cantieri bresciani ma mutuati dai cantieri milanesi, patria dello scultore<sup>30</sup>. Un confronto per le decorazioni e per la soluzione architettonica è stato proposto tra il protiro<sup>31</sup> della facciata della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli e il *Mausoleo Martinengo*.

### 7.1.2 Il Palazzo della Loggia

Il Palazzo della Loggia fu una fabbrica assai vasta che vide l'attività edificatoria e di decorazione durare vari secoli; le fasi del cantiere, tralasciando i dibattiti e le sistemazioni *post* rinascimentali, sono sommariamente ricostruibili grazie alle fonti storiche da cui è possibile definire gli interventi più considerevoli<sup>32</sup>. Per avere un intervallo cronologico di riferimento per il primo ordine, quello inferiore, si prenda in considerazione il periodo che va dal marzo 1492 all'inizio dell'anno 1504, mentre le decorazioni scultoree sono da collocare tra l'estate 1493 e la primavera 1506<sup>33</sup>. Analizzando le fasi edilizie del Palazzo della Loggia durante i secoli è possibile notare come nel cinquantennio su cui si focalizza il nostro studio, i nomi dei vari deputati che si susseguono con diversi compiti sono spesso i medesimi delle famiglie che commissionarono cappelle e monumenti funerari all'interno delle chiese cittadine. Pare di cogliere, ma la questione meriterebbe di essere verificata incrociando più dati d'archivio con le strutture ancora esistenti, che il cantiere della Loggia, come pure quello dei Miracoli, fu un luogo privilegiato per l'incontro tra

---

<sup>29</sup> TERRAROLI 2003, p. 294.

<sup>30</sup> A tale proposito è interessante la nota di Valerio Terraroli, il quale precisa che “le numerosissime congruenze stilistiche e decorative con altri cantieri gestiti dallo scultore di origine milanese, l'invenzione elegantissima del protiro e il dispiegarsi della sontuosa decorazione delle lesene monumentali, il tiburio della cupola ornato da eleganti e piccole lesene con capitello in pietra, affini alla soluzione adottata da Solari per il tiburio della cappella Portinari a Milano (1462-468), sembrano poter suggerire anche per questa fabbrica comunale un'esplicita presenza progettuale di Coirano” (TERRAROLI 2003, p. 295).

<sup>31</sup> Per il confronto si rinvia ai capitoli primo e terzo.

<sup>32</sup> Il palazzo della municipalità bresciana andava a insistere su una precedente struttura, sempre adibita alle stesse funzioni, di forme gotiche costruita tra il 1435 e il 1437.

<sup>33</sup> Frati, Gianfranceschi 1995b, p. 21.

domanda e offerta di commesse tra lapicidi foresti, architetti e artisti in genere, e nobiltà cittadina. Il Consiglio degli Anziani del luglio 1467 avvertiva la necessità di dotare la città di una “sala in cui si rendesse giustizia” e decise di edificarla sopra il vaso del Garza (un corso d’acqua cittadino) inglobando la loggia. Per il progetto, nel mese di agosto, il Consiglio nominò una deputazione composta da cinque membri: Giovanni Martinengo, Francesco Castagnoli, Giovanni Antegnati, Luigi Caprioli e Carlo Averoldi<sup>34</sup>. Si tratta di un esempio che dimostra come il Caprioli, che come si vedrà è il committente del paliotto dell’*Adorazione*, ossia uno dei pezzi di scultura rinascimentale più riuscita di questi anni a Brescia, fosse presente sui cantieri cittadini più importanti del tempo. Sempre alle prese con l’erigenda Loggia sono registrati, dall’autunno del 1493, due architetti che con diversi incarichi e responsabilità furono chiamati dall’amministrazione forsanche a seguito dei risultati da questi ottenuti in due altre notevoli imprese a Brescia: si trattava di Bernardino da Martinengo, bergamasco, impegnato per il presbiterio del Duomo Vecchio, e Filippo Grassi<sup>35</sup>, milanese, soprintendente ai lavori del prospetto meridionale della *platea magna*. Bernardino da Martinengo lo si incontrerà impegnato per lavori in chiese cittadine<sup>36</sup>; alla Loggia sembra avere un ruolo meno cruciale rispetto al collega milanese. Bernardino svolgerà un viaggio per conto della fabbrica della Loggia nell’estate del 1496 a Padova e a Venezia, si presume per studiare alcune soluzioni statiche per la tenuta del terreno dove si posizionava la Loggia e per trovare spunti architettonici decorativi<sup>37</sup>. Il Grassi, da quanto emerge dalla documentazione storica, ebbe un ruolo fondamentale tanto che nei vari atti che si susseguono viene indicato, di volta in volta, con termini diversi ma che testimoniano la sua poliedricità, da un lato, e l’indiscusso valore tecnico dall’altro<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> FRATI, GIANFRANCESCHI, ROBECCHI 1993, p. 111. Per la ricostruzione documentaria delle fasi e le varie questioni della loggia si rinvia al capitolo *La “monumentalizzazione” della piazza (1465-1492)*, in FRATI, GIANFRANCESCHI, ROBECCHI 1993, pp. 109-219.

<sup>35</sup> Grassi fu pure nominato procuratore di Giovan Pietro da Rho a Cremona nel 1494, da ZANI 2010b, p. 56.

<sup>36</sup> Si veda più avanti il paragrafo sulla Chiesa di San Francesco d’Assisi.

<sup>37</sup> Nell’ottobre 1493 Bernardino da Martinengo realizza il muro verso ovest del porticato e il canale della Molinara; nel dicembre 1494 si ha un pagamento per la selciatura e nel novembre 1495 per la copertura del loggiato; per i dettagli e la documentazione si rinvia a FRATI, GIANFRANCESCHI 1995b, p. 22.

<sup>38</sup> Filippo Grassi è pagato come tagliapietre nel novembre 1493; nel luglio 1494 si occupò del trasporto della colonna della facciata; è definito ingegnere nel 1495 e architetto alla fabbrica del palazzo nell’aprile 1496. Da questo ultimo dato è possibile ipotizzare che Grassi fosse direttore del cantiere dal 1496. Successivamente il Grassi rimase in carica anche durante la presenza dei francesi, ma il suo stipendio subì una decurtazione nell’ottobre 1510 per questioni finanziarie, da FRATI, GIANFRANCESCHI 1995b, p. 23.

L'inizio dei lavori, con la posa della prima pietra nelle fondazioni del pilastro posto a sud-est, avvenne il 5 marzo 1492; dai vari resoconti del cantiere e dai pagamenti si conoscono molti dei lavoratori che con diverse professionalità vi presero parte. Da alcuni pagamenti, ad esempio, si sa dei lavori del lapicida Giovanni Menini da Calvagese per il taglio di due colonne (saldati nel maggio 1494), di Gaspare Cairano per il busto della chiave di volta con *Sant'Apollonio* (saldato nell'aprile 1497). Vari capitelli furono realizzati tra il dicembre 1495 e il giugno 1496 al costo medio di 25 ducati ciascuno; i lapicidi citati sono Giacomo da Verona e Giovanni dall'Ostello. È probabile che Giacomo (Jacopo) da Verona sia il Sanmicheli presente anche nel cantiere dei Miracoli; mentre Giovanni e Cristoforo detti "de Hostello" siano i due artisti di Osteno, documentati poco dopo a Ferrara, nonché nipoti di Andrea Bregno; i due sono all'opera sulla Loggia dal 1495 al 1497, come scultori affidatari di opere di una certa rilevanza come i già citati capitelli, compresi quelli maggiori, e in attività al fianco di Jacopo da Verona<sup>39</sup>.

Al mese di febbraio del 1495 si registrano pagamenti per Gerolamo da Canonica, lapicida collaboratore di Filippo Grassi, per l'intaglio dei pezzi del finestrone del palazzo; e nel mese di agosto dello stesso anno a Pietro da Bergamo per la lavorazione di un pilastro posto sul lato ovest dell'edificio. Questi sono alcuni esempi delle maestranze in circolazione a Brescia. Il cantiere procedeva per sezioni, ma già al 1493 risalgono i lavori per preparare il vasto apparato decorativo<sup>40</sup> per i quali in città dovettero accorrere molti scultori, intagliatori e lapicidi tra i quali vi saranno certamente stati i più esperti provenienti, con buone probabilità, dai prestigiosi cantieri delle città lombarde come quello della Certosa di Pavia, la Cappella Colleoni di Bergamo, ma pure dalla vicina Chiesa di Santa Maria dei Miracoli; maestranze e culture di diversa formazione e provenienza – lombarda, ticinese e veneta – furono quindi sul mercato bresciano. Dal cantiere della

---

<sup>39</sup> Un documento li conferma presenti a Ferrara nel 1504 e per la volta di Roma dove dovevano incamerare il lascito testamentario dello zio mancato nel settembre 1503; sulla questione documentaria si vedano ZANI 2010a, p. 97, nota 53; CERIANA 2004, pp. 62-63, 79, note 73-81.

<sup>40</sup> Si trattava di 3 capitelli per le colonne del loggiato, 15 chiavi di volta (6 per i vani interni e 9 da porre sotto il grande loggiato all'aperto), tutti i fregi per i vari pilastri, 4 capitelli per la facciata orientale e 23 capitelli di lesena, 30 busti degli imperatori romani con relativi oculi, 19 protomi virili e 84 leonine per il fregio della trabeazione.

Loggia si possono attingere vari nomi – sia della prima<sup>41</sup> parte dei lavori fino al 1500, sia con la seconda<sup>42</sup> serie dal 1500 al 1509 – di lapicidi che sarebbero stati disponibili, una volta terminata la propria attività per il municipio, a lavorare nei sepolcri privati di famiglia.

Se dai dati fin qui esposti, peraltro solo un sunto per poter inquadrare la questione delle maestranze, si è portati a pensare che gli archivi abbiano restituito precisi riferimenti a pagamenti, progetti e personalità, in realtà così non è: dei due grandi cantieri della città,

---

<sup>41</sup> Per fornire un quadro esaustivo delle presenze documentate nel cantiere fino al 1500 si riporta quanto scritto da Vasco Prati e Ida Gianfranceschi nel meticoloso studio sulla Loggia. “Fra il 1493 e il 1500 Gasparo Coirano scolpì 14 teste di imperatori, presumibilmente collocate sulle facciate est e sud; fra il 1499 ed il 1500 Antonio della Porta, detto il Tamagnino, da Porlezza, ne scolpì 6, presumibilmente collocate sulla parete ovest; il prezzo di ciascuno fu di norma fissato in 10 lire planette. Gasparo Coirano intagliò, nel 1497, per il valore di 10 lire, la chiave di volta con il busto di Sant’Apollonio (e probabilmente anche le altre due delle campate centrali del porticato); e nel 1499, per il prezzo complessivo di 84 lire, i due trofei d’armi che furono successivamente collocati sul secondo ordine, agli angoli della facciata principale. Dall’agosto 1493 al dicembre 1494 scolpirono protomi virili, al prezzo di quattro lire, Gasparo Coirano e Bernardino da Campione, e dal giugno 1499 all’agosto 1500 (con costi diminuiti dalle quattro lire iniziali alle tre finali) il Coirano, Antonio della Porta, Giovanni da Valsolle e Gasparino da Carsogna; dal novembre 1494 al giugno 1495 scolpì protomi leonine, al prezzo medio di tre lire, Gerolamo da Canonica, e dal maggio 1499 al luglio 1500 Carlo da Carsogna, il Coirano, Gasparino da Carsogna ed Antonio della Porta. Collaborarono alla decorazione dell’architrave del cornicione, per i lati est e sud, negli anni 1493-95, Luigi da Milano, Arrivabene da Gussago, Gerolamo da Canonica, Pietro da Bergamo, Andrea della Porta e Gasparo Coirano; per il lato ovest, nel 1499, Donato Antonio da Como (e da una bolletta dell’agosto 1494 risulta che il lavoro venne pagato 30 soldi al braccio per l’architrave e tre lire al braccio per il cornicione); alla decorazione del fregio dei pilastri, dall’agosto 1495 all’aprile 1499, per un compenso che variava dalle 4 lire alle 6.5 al braccio, Pietro da Bergamo, il Coirano, Cristoforo dall’Ostello e Gasparino da Carsogna. Di tre capitelli del loggiato potrebbero essere autori negli anni 1495-96, Bernardino da Bissone ed il Coirano, al costo di 23.2.1 lire planette; i quattro capitelli della facciata, costati 75 lire l’uno, furono intagliati negli stessi anni da Giacomo da Verona, Giovanni dall’Ostello e Cristoforo dall’Ostello. Altri capitelli, a coronamento delle lesene o per finestre, furono scolpiti, fra il 1496 ed il 1500, da Giovanni dall’Ostello e Gasparino da Carsogna”(FRATI, GIANFRANCESCHI 1995b, pp. 24-25, 70-71, note 67-87).

Per la questione delle commissioni si veda anche TERRAROLI 2003, p. 291, il quale scrive che negli *Istrumenta* del Comune sono riportati i contratti, appalti e pagamenti, tra gli altri, del Cairano autore, insieme al Tamagnino, di ventiquattro dei trenta busti degli imperatori romani posti negli oculi, i quali furono pagati, con varie rate, tra il 30 agosto 1493 e il 27 febbraio 1501. Mentre nel 1499 furono saldati i *Toraces*, posti negli angoli del palazzo, e tra il 1494 e il 1500 si saldarono le teste leonine.

<sup>42</sup> “All’apparato decorativo delle facciate ovest e nord lavorarono, fino al 1506, le stesse maestranze che avevano operato nel decennio precedente. Gasparo Coirano scolpì 7 teste d’imperatori; 4 protomi virili ed 11 leonine; 15 protomi leonine furono intagliate da Gasparino da Carsogna, una da Giacomo da Campione e 7 da Antonio da Mompiano; 4 teste virili da un artista di cui non è stato registrato il nome. Collaborarono alla decorazione dell’architrave e del cornicione Pietro da Mompiano, Donato Antonio da Como, Luigi da Milano, Paolo da Campione, Galvano di Valsoldo, Paolo da Campiano, Arrivabene da Gussago; del fregio dei pilastri Giovanni di Valsoldo, Gasparino da Carsogna, Gasparo Coirano; degli archi e delle basi dei pilastri Pietro da Mompiano e Donato Antonio da Como. Scolpirono capitelli Gasparo Coirano, Giacomo da Campione, Gasparino da Carsogna, Antonio Pozzo; ‘cartocci’ (probabilmente chiavi di volta) Giovanni di Valsoldo e Giacomo da Campione”, da FRATI, GIANFRANCESCHI 1995a, pp. 30, 73-74, note 21-44.

della Loggia e dei Miracoli, sono andati persi un grande numero di contratti e pagamenti, per cui la

comprensione delle fasi costruttive, delle presenze forestiere, dei ruoli e gli sviluppi delle maestranze nel cantiere è da fondarsi su documenti e fonti secondari nonché sulla ricostruzione di ordine stilistico<sup>43</sup>. Per molti dati, e conseguenti attribuzioni, ci si basa sulle memorie redatte nella seconda metà del Settecento da Baldassare Zamboni, il quale ebbe modo di trarre le informazioni dai libri contabili dei cantieri, di cui oggi non vi è traccia, quindi non è possibile condurre verifiche e cercare altre utili informazioni. Dalle memorie dello Zamboni, ad esempio, si chiarisce come Gaspare Cairano abbia avuto un ruolo fondamentale per i lavori alla Loggia specie dopo la consegna del primo gruppo<sup>44</sup> dei Cesari che gli valse la consacrazione per la opere di decorazione successive, fatta eccezione per la piccola parentesi del Tamagnino il quale, presente in città tra la fine del 1499 e la metà del 1500 proveniente dal cantiere della Certosa di Pavia, lavorò per consegnare varie decorazioni e 6 busti dei *Cesari*.

Nel *De sculptura* di Pomponio Gaurico è menzionata la Loggia di Brescia; l'autore ricorda, “prima del 1504 e forse anche prima del 1503”<sup>45</sup>, Gaspare da Milano sia per i Cesari sia per l'architettura del Pretorio di Brescia. Il Pretorio dovrebbe essere una sorta di mascheramento alla romana del Palazzo della Loggia<sup>46</sup>. Dalle righe del Gaurico sembrerebbe che a Gaspare sia da attribuire qualche ruolo anche nell'impresa architettonica; se così fosse, meglio si spiegherebbero alcune opere attribuite al Cairano, dove la componente strutturale svolge un ruolo fondamentale e non di secondo piano rispetto alla parte più propriamente scultorea. Tuttavia tale suggerimento non ha trovato né conferme né smentite a livello documentario; l'impianto architettonico della Loggia non ha avuto una precisa e condivisa paternità seppur già verso il tardo Cinquecento

---

<sup>43</sup> TERRAROLI 2010, p. 9.

<sup>44</sup> Si ricorda che oltre ai busti dei *Cesari* posti all'esterno vi è una sorta di piccolo ciclo supplementare, diremmo ridotto, anche in considerazione delle minori dimensioni delle statue, collocato nel vicino edificio dello scalone della Loggia e il relativo cavalcavia; l'esecuzione fu terminata entro il 1508 il che è giustificabile anche dai dettagli del portale che fanno trapelare un avanzamento nella direzione, del gusto antiquario veneziano, una maturazione, come si nota nella decorazione ove alcuni pezzi realizzati *ex novo* per questa impresa simulano riutilizzi di sculture antiche.

<sup>45</sup> Il volume stampato a Firenze nel 1504; per i nessi tra l'opera e la scultura bresciana si rinvia all'analisi di AGOSTI 1995, p. 91.

<sup>46</sup> AGOSTI 1995, p. 92.

circolasse il nome di Bramante. Delle trenta teste dei *Cesari* della Loggia almeno ventuno, ma forse ventiquattro, sarebbero di Gaspare. Il caso dei *Cesari* di Brescia pare stilisticamente vicino agli stilemi umanistici propugnati dai centri come Mantova, Padova e Venezia anziché dalla cultura milanese<sup>47</sup>.

Purtroppo, come si vedrà, della lunga schiera di maestri solo di pochi è stato ricostruito un catalogo ed è, a nostro avviso, assai complesso definire con certezza dove finisca l'opera dello scalpello del grande maestro e dove inizi quello del lapicida altrettanto valido quanto purtroppo sconosciuto dalla critica. Terraroli condivide che dell'immenso patrimonio plastico bresciano ancora poco si conosce<sup>48</sup>, fatta eccezione per specifiche – e diremmo pure troppo esigue – personalità, qualche fabbrica cittadina e un numero ridotto di quelli che si potrebbero definire i capolavori, imputando la mancanza a vari fattori tra cui la convergenza degli studi a favore della pittura, e nella quasi assenza di una cultura del collezionismo dei reperti plastici che non ha favorito la produzione di studi tesi alla ricostruzione dei cataloghi degli artisti.

## ***7.2 Chiesa di San Francesco d'Assisi***

È giunto a noi un congruo numero di cappelle rinascimentali conservate nella Chiesa di Francesco e in quella di San Pietro in Oliveto<sup>49</sup>. Nella Chiesa di San Francesco, in particolare, trovarono posto molti sepolcri di famiglia quattro-cinquecenteschi di cui per qualche caso vi è solo il ricordo tramandatoci dalle fonti. Come si vedrà di seguito i riallestimenti dei secoli successivi sono in molti casi la causa di distruzione e perdita di materiale scultoreo dei sepolcri. Per la Chiesa di San Francesco si è a conoscenza del sepolcro di don Tomaso Sessa, l'arca per la sepoltura del marchese Cavalcabò di Viadana

---

<sup>47</sup> ZANI 2010b, p. 68.

<sup>48</sup> TERRAROLI 2010, p. 9.

<sup>49</sup> La Chiesa dei francescani era un edificio più antico che ebbe molte aggiunte dal tardo Quattrocento con il risultato di mostrare un apparato scultoreo non unitario. Al contrario la Chiesa di San Pietro in Oliveto subì una sistemazione all'inizio del Cinquecento che portò allo stato attuale con una sequenza modulare sia delle cappelle sia dell'allestimento scultoreo. Per la chiesa di San Pietro e la presenza dell'architetto e lapicida Antonio Medaglia si veda SAVA 2010.

(1441), ma vi sono pure molte pietre sepolcrali<sup>50</sup> poste nell'andito della porta del convento e pure nel chiostro maggiore; tra queste vi sono quelle di Enrico d'Alemagna, fabbro alla Pallata, della famiglia Zambelli di Endena, il sepolcro di Aldrighino della Nozza, solo per citare alcuni casi<sup>51</sup>. Anche i Calini erano presenti nel 1486 con un'arca posizionata nella campata centrale della navatella occidentale, dedicata allo Spirito Santo, con il sepolcro per la famiglia<sup>52</sup>. Vi è poi la cappella dello Spirito Santo voluta e sponsorizzata dal testamento di Cristoforo Gandini dove compare il nome del lapicida Bernardino quondam Giovanni da Cavenago; il padre di Bernardino, proveniente da Cavenago, feudo dei Martinengo Colleoni, era documentato in città nel 1459 nel cantiere della Chiesa di San Nazaro e Celso. Purtroppo di questa famiglia di scultori non si è a conoscenza di opere e biografia<sup>53</sup>.

### 7.2.1 Monumento funebre Caprioli

Per Brescia si ha notizia di mirabili cappelle, distribuite in molte chiese, da varie guide cittadine, già dal XVII secolo, ora disperse o mutile. Ne è un esempio la descrizione dell'apparato scultoreo, tardo quattrocentesco, della cappella dei Caprioli nella Chiesa di San Giorgio. Bernardino Faino segnalava nel suo *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae...*, infatti, una immagine a rilievo della *Madonna col Bambino, san Giuseppe e santa Caterina*, nel monumento di Luigi Caprioli. Della cappella sono rimasti in sede<sup>54</sup>, secondo Zani, i pilastri dell'arco con motivi a candelabra, nei quali è ravvisabile “un primo riflesso del linguaggio ornamentale”<sup>55</sup> della Chiesa dei Miracoli. Mentre spetta a Giovanni Agosti l'individuazione nel blocco scultoreo tripartito con l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 180), ora paliotto della mensa dell'altare vecchio della cappella maggiore della Chiesa di San

---

<sup>50</sup> Si veda solo per dare l'idea della diffusione del fenomeno il rilievo delle sepolture pavimentali realizzato il 19 agosto 1949 (Ministero dei lavori pubblici, ufficio del genio civile di Brescia) durante i lavori per il ripristino dell'antica quota del pavimento della chiesa (PRESTINI 1994a, p. 249).

<sup>51</sup> VOLTA 1994, pp. 36-38.

<sup>52</sup> Per varie lastre sepolcrali in San Francesco si veda PRESTINI 1994a.

<sup>53</sup> Della cappella Gandini non si conosce l'architetto, ma si sa il nome del lapicida “da Cavenago” che ha realizzato la struttura lapidea. Il 5 ottobre 1497, regesto *ad annum*: il nome di Bernardino da Cavernago lapicida è tra i testimoni dell'atto di concessione da parte del Capitolo ai Gandini, consistente in “*ornadum dictum locum seu construendum vel construi faciendum ibi unam capellam cum columnis lapidis et aliis ornamentis...*” (VOLTA 1994, p. 77, nota 82).

<sup>54</sup> Anche il pezzo di marmo con decorazioni e lo stemma dei Caprioli, ora in sagrestia di San Giorgio, è riconducibile al monumento smembrato.

<sup>55</sup> ZANI 2010a, p. 32.

Francesco, il fronte del monumento Caprioli<sup>56</sup> proveniente dalla Chiesa di San Giorgio. Agosti esprimeva già nel 1995 dubbi in merito all'attribuzione al Tamagnino dell'*Adorazione* e riconduceva il blocco al pezzo della collezione del bresciano Paolo Brognoli inventariato nel 1823 con la scritta "esisteva in San Giorgio ed ornava il sepolcro di Alvise Caprioli morto nel 1494"<sup>57</sup>. Ancora Agosti associava a questo blocco anche la lunetta con la *Resurrezione* (Fig. 189) della Chiesa di San Nazaro e Celso (si veda più avanti) datando entrambe le opere alla fine del Quattrocento. Valerio Terraroli pensava che l'*Adorazione* fosse, con molta probabilità, parte della tomba Caprioli, la datava al 1494, e segnalava quanto l'attribuzione al Tamagnino fosse ancora da discutere a fondo<sup>58</sup>.

Della pala di marmo con la Madonna e i santi della smembrata cappella Caprioli, oggi dispersa, Vito Zani suggerisce che è possibile immaginarla delle stesse fattezze di altri tre pezzi, probabilmente di produzione bresciana, ritraenti un analogo soggetto, con tre diverse versioni, della sacra rappresentazione<sup>59</sup>. Come si è visto per la bottega dei Dalle Croci, l'incontro tra domanda e offerta artistica della Brescia di questi decenni va ricercato nella cerchia dei nobili che per qualche ragione entrarono in rapporto con le maestranze dei cantieri più importanti per numero di lapicidi e provenienza extracittadina. Anche per la famiglia Caprioli sembra riproporsi la 'casualità' degli incontri tra i pochi che gestivano il governo cittadino. Elia Caprioli, cugino di Luigi Caprioli, fu, infatti, deputato della fabbrica del presbiterio del Duomo, almeno nel 1497 e 1498, prima, e poi della Loggia, tra il 1504 e il 1506<sup>60</sup>; è quindi assai probabile che in questo ristretto ambiente le maestranze, venute in contatto con i locali deputati alle pubbliche fabbriche, siano poi passate ai lavori privati commissionati dalle stesse personalità. Pure il conte Luigi Caprioli, come già accennato in precedenza, fece parte dei membri nominati dal Consiglio degli Anziani nel luglio 1467 per soprintendere ai lavori sul vaso del Garza<sup>61</sup>. Il sepolcro Caprioli è forse il

---

<sup>56</sup> AGOSTI 1995, pp. 96-97, 104. ZANI 2010a, pp. 117-119, n. 6, assegna l'opera a Gaspare Cairano,

<sup>57</sup> AGOSTI 1995, p. 96.

<sup>58</sup> TERRAROLI 2003, p. 294.

<sup>59</sup> ZANI 2010a, p. 32, nota 130: pala Kress di Washington (cat. n. 24 in Zani); l'opera in collezione Galli a Carate Brianza; l'opera ora nella Chiesa di San Giulio (Villaggio Sereno a Brescia) resa pubblica da AGOSTI 1991, p. 68.

<sup>60</sup> FRATI, GIANFRANCESCHI 1995c, p. 64, nota 2. Elia Capriolo fu eletto il 6 marzo 1504, in questa data l'ordine inferiore della Loggia era già terminato. Elia diede le dimissioni per questioni di salute il 28 aprile 1506.

<sup>61</sup> FRATI, GIANFRANCESCHI, ROBECCHI 1993, p. 111.

caso esemplare di un monumento funebre che dopo essere stato smontato è stato in parte destinato ad altra chiesa e in parte andato perduto. Solo da alcune guide cittadine del passato si è a conoscenza della presenza di una ancona con figure di marmo; nella Chiesa di San Giorgio non resta nulla della cappella, fatta eccezione per gli stipiti dell'arco con decorazioni a candelabra e lo stemma in sagrestia.

Il paliotto della *Adorazione* fu venduto dall'antiquario Giuseppe Rovetta per 200 lire alla Chiesa di San Francesco, ove è tuttora posto, nell'anno 1841<sup>62</sup>, ma non si specificò la provenienza. Va a Vito Zani il merito di aver ricostruito mediante documenti conservati nella Biblioteca Queriniana i passaggi precedenti che qui si riassumo in modo schematico. Su una guida di Alessandro Sala (1848) conservata nel fondo della Queriniana, ma appartenuta a Stefano Fenaroli e poi a monsignor Paolo Guerrini, Zani ha individuato annotazioni a penna aggiunte dagli studiosi e riferite al monumento Caprioli:

Esisteva già nella chiesa di S. Giorgio un monumento al Conte Luigi Capriolo sopra il quale stava la seguente iscrizione: Aloysio Capreolo Patritio / Religione . Fide . Innocentia / Meritis . In. Rem. P. Spectatiss. / Summis. Honoribus. Functo. Qui / Ætatis LXXVII Theogoniae / Anno MCCCCLXXXII / F.M.I. Augustinuns. F. Patri. Optatissim / D.D. Parte del monumento ossia li stipiti si vedono ancora in detta chiesa all'altar di S. Francesco in Brescia. Certo Rettore vicario di S. Giorgio vendette porzione di detto monumento al Conte Paolo Tosio e gli eredi del Conte Tosio lo vendettero ad altro di Brescia che finalmente lo passò alla chiesa di S. Francesco<sup>63</sup>.

Considerato che la vendita fu ad opera di un rettore della chiesa è verosimile che il passaggio avvenne prima della soppressione dei beni del 1805. Nel 1879 vi è una proposta d'acquisto del paliotto da parte di un privato di Bologna che offriva setto-ottomila franchi.

La lastra è divisa in tre scomparti da due colonne al centro e due pilastri ai lati con elementi decorativi a candelabre, maschere e fogliame. I plinti delle colonne presentano scene figurative a sfondo mitologico, indice di un gusto per l'antico sia dal punto di vista culturale sia figurativo: su quello di sinistra è ritratto *Ercole che atterra Anteo*, sulla destra *Ercole che combatte a Nasso*. Anche sulla faccia interna del plinto, quindi poco visibile allo spettatore, si trovano, fortemente scorciati, tondi all'antica che iscrivono volti di profilo, simili per concezione a quelli del *Mausoleo Martinengo*. Sui plinti dei pilastri posti più in

---

<sup>62</sup> BEGNI REDONA 1994, pp. 105.

<sup>63</sup> BQ, P. VII. 35, foglio rilegato accanto alla pagina 104; riportato in ZANI 2010a, p. 117.

profondità si delineano tondi risolti in modo veloce, lasciando solo un accenno figurativo. Analizzando gli elementi collocati in secondo piano dei tre scomparti si nota come è proposta una simile citazione di elementi architettonici di gusto rinascimentale, con linee prospettiche scandite da file di pilastri, soffitti a cassettoni, serie di archi. Ancora più in profondità, resi con pochi centimetri di spessore, si trovano paesaggi con rocce, figure di vegetali, animali e uomini di gusto quasi miniaturistico. La scena centrale mostra l'*Adorazione dei pastori*, quella a sinistra un gruppo di donne e bambini, a destra l'adorazione da parte degli angeli. Le scene laterali sono, sia per narrazione sia per costruzione prospettica, convergenti in quella centrale. Malaguzzi Valeri riteneva l'opera di un autore locale<sup>64</sup>. Nonostante l'autorevolezza dello studioso, la critica del Novecento si era sempre orientata verso una attribuzione a Giovanni Antonio Amadeo: Nicodemi pensava che si trattasse di un pezzo proveniente da un'arca<sup>65</sup>. Più cauto fu Morassi<sup>66</sup> che vide nel paliotto riferimenti all'Amadeo, pensando che si trattasse dell'opera di un allievo, bresciano, dei primi anni del 1500. Adriano Peroni riconosceva similitudini tra l'architettura della facciata della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli e il gusto nel nostro scultore del paliotto nell'indugiare nella ricerca di elementi costruttivi prospettici, specie nei pilastri e nelle colonnine. Lo studioso attribuiva quindi il paliotto ad Antonio della Porta, detto il Tamagnino<sup>67</sup> (doc. 1489-1519), scultore presente a Brescia, come si è visto, nel cantiere dei Miracoli a fianco di Gaspare Cairano; per comprendere tale attribuzione è a nostro parere importante ricordare che Tamagnino partecipò nel 1491 con Amadeo e altre maestranze ai lavori per la facciata della Certosa di Pavia. Sempre Peroni sottolineava come nelle figure di queste formelle si trovava, unica in città, l'attitudine a infoltire i panneggi tanto spigolosi quanto stropicciati. L'attribuzione al Tamagnino era giudicata verosimile anche da Begni Redona, che suggeriva una datazione ai primi anni del Cinquecento<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> MALAGUZZI VALERI 1904, pp. 94, 323.

<sup>65</sup> NICODEMI 1921. Pure il GUERRINI 1926, p. 37, è propenso per un'attribuzione all'Amadeo.

<sup>66</sup> MORASSI 1939, pp. 245-246: "buona scultura, in cui è evidente l'influsso dell'Amadeo. Ma le figure non hanno quella snellezza di proporzioni, e vi manca quel senso ritmico e scattante, che è così caratteristico nelle opere sicure del Maestro. Da ascrivere ad autore bresciano dei primi anni del 1500, scolaro dell'Amadeo".

<sup>67</sup> PERONI 1963, pp. 770-771.

<sup>68</sup> BEGNI REDONA 1994, p. 107.

Il paliotto Caprioli, il “massimo esempio narrativo nella scultura bresciana del Rinascimento”, è stato recentemente assegnato da Vito Zani a Gaspare da Cairano sulla base di confronti stilistici come, ad esempio, il volto della Madonna definito “canonico” nella produzione dello scultore; lo studioso data il pezzo alla seconda metà dell’ultimo decennio del XV secolo<sup>69</sup>, l’attribuzione non è condivisa da tutta la critica. Questa sarebbe, se si accetta l’attribuzione, anche la prima opera privata eseguita a Brescia dal Cairano. Per vari elementi compositivi e stilistici l’*Adorazione* Caprioli è stata avvicinata ad alcuni rilievi, scolpiti da Amadeo e Briosco, visibili sui basamenti delle colonne giganti della porta della Certosa di Pavia<sup>70</sup>, lavori iniziati, probabilmente, nel 1492 e terminati entro il 1501. Si segnala che solo di recente, nel 2012, Francesco Rossi in una breve nota, senza argomentazioni a supporto, scriveva che il *Paliotto della Natività* era attribuito a Bernardino Dalle Croci<sup>71</sup>.

Il paliotto era in origine il fronte di un sarcofago di cui non è possibile confermare se fosse sostenuto da mensole, come il *Monumento Brunelli*<sup>72</sup> (Fig. 183), oppure retto da colonne come il *Mausoleo Martinengo*. Anche l’attuale situazione (il fronte è incassato nell’altare) non consente un’analisi visiva tesa alla verifica delle porzioni di contatto tra il sarcofago e le componenti portanti. I tre scomparti sono stati ricavati da un unico blocco di marmo con una visione prospettica unica, in modo simile al rilievo con la *Messa di San Brunone*, di Giovanni Antonio Amadeo, alla Certosa di Pavia. Pur non comprendendo, come già accennato, come era posizionato il sarcofago Caprioli, si è propensi a ritenerlo collocato in una posizione non troppo in alto, grossomodo ad altezza della vista: tale ipotesi è dedotta dalle proporzioni delle figure umane che non sono fortemente scorciate. Lo stesso vale per l’architettura, in particolare i plinti delle colonne in primo piano, i basamenti e i capitelli dei pilastri laterali che sono impostati per essere visti da una posizione frontale e non dal basso verso l’alto. Se da un lato la scansione con tre scene

---

<sup>69</sup> Si veda la scheda 6 (in ZANI 2010a, pp. 117-119) per la storia attributiva del monumento durante i secoli, con bibliografia precedente, e vari dati sui rapporti politici e culturali della famiglia Caprioli.

<sup>70</sup> ZANI 2010a, p. 118.

<sup>71</sup> ROSSI 2012, p. 39, nota 73: “Nella stessa chiesa di San Francesco è conservato il *Paliotto della Natività*, attribuito anch’esso a Bernardino delle Croci, che nei basamenti delle colonnine presenta due rilievi per i quali è assai probabile una fonte nell’ambito delle placchette: peraltro, non ancora identificate”.

<sup>72</sup> Il *Monumento Brunelli* (Fig. 183) si trova sempre nella Chiesa di San Francesco, si veda il paragrafo specifico di seguito.

può trovare un'eco anche nel *Mausoleo Martinengo*, in realtà gli scoparti di quest'ultimo, se confrontati con l'*Adorazione* di Luigi Caprioli<sup>73</sup>, non sono concepiti come una scena unitaria suddivisa in tre porzioni. La suddivisione nel sarcofago Martinengo è pensata per una visione per scene giustapposte, rigorosa, fissata da paraste che delimitano gli episodi in bronzo.

### 7.2.2 Monumento funebre di Gaspare Brunelli

Pure Gaspare Brunelli era deputato nel 1493 in una delle fabbriche più importanti della città, quella di Santa Maria dei Miracoli; il nobile ottenne, il 13 ottobre dell'anno successivo, dal padre Francesco Sanson<sup>74</sup>, il patronato sulla cappella di Santa Maria Maddalena nella Chiesa di San Francesco. L'episodio si associa alla sistemazione dell'apparato decorativo che apportò all'edificio nuovi altari in marmo<sup>75</sup>. La conseguenza fu che il Brunelli ampliò e sistemò la cappella facendo posizionare, oltre al prospetto con la trabeazione iscritta, il proprio monumento funebre, opera documentata di Gaspare Cairano del 1500<sup>76</sup>. Non si è certi dove fosse il precedente altare di famiglia, di cui si è a conoscenza grazie alla cronaca di Gaspare Brunelli. Insieme alla cappella Brunelli dovrebbe essere stata edificata, attorno al 1500, anche quella della famiglia Calzaveglia in onore di Santa Margherita d'Antiochia. Valerio Terraroli proponeva, in via ipotetica, un'ideazione a cura di Gaspare Cairano di entrambe le strutture<sup>77</sup>.

Il sarcofago di Brunelli (sesta cappella di sinistra, ora del Sacro Cuore, Fig. 183) è posto sulla parete di destra della cappella; al vano, durante i secoli, vennero aggiunte altre decorazioni, tanto che oggi il monumento è circondato da un affresco della fine del XVI,

---

<sup>73</sup> Luigi Caprioli, visse tra il 1414 e il 1492. Oltre alle varie imprese politiche il suo operato è ricordato per la nomina, con Giovanni Lana, del 1477 da parte del Consiglio generale cittadino, a deputato per vidimare il progetto di costruzione delle fondamenta sul Garza; in questo luogo si voleva edificare il nuovo palazzo di giustizia, ma vi si costruì il Palazzo della Loggia. Il dato può suggerire come anche il conte Caprioli, come il già ricordato cugino Luigi Caprioli, fosse presente nei nuovi cantieri cittadini ed è verosimile che i suoi rapporti e la sua influenza politica lo portarono a entrare in contatto con le maestranze.

<sup>74</sup> Il 7 luglio 1463 vi è una delibera del Consiglio Comunale dove si dà il via ai lavori che cambieranno il volto della chiesa, VOLTA 1994, p. 39.

<sup>75</sup> ZANI 2010a, p. 32. Il padre Sanson cercò pure di commissionare una pala a Leonardo da Vinci, poi affidata a Romanino, per l'altare maggiore dove fece predisporre nel 1502 un'ancona lignea, attribuita a Stefano Lambertini. I lavori dell'annesso convento sono ricordati da una lapide del 1497, cui Vito Zani fa afferire anche varie chiavi di volta figurate, oggi dismesse e distribuite all'interno e all'esterno delle pertinenze del convento francescano. BEGNI REDONA 1994, pp. 194, 196.

<sup>76</sup> AGOSTI 1995, p. 96; ZANI 2010a, p. 120, n. 10, fig. 64.

<sup>77</sup> TERRAROLI 2003, p. 284.

attribuito a Pietro Maria Bagnadore; è evidente che la decorazione è stata progettata per dare risalto, mediante finte architetture, alla tomba. Il sobrio mausoleo è composto da una cassa orizzontale con all'apice un plinto orizzontale, decorato con figure mitologiche<sup>78</sup>, con ai lati due volute. Il sarcofago si appoggia su due mensole con teste di delfino e zampe di felino che si reggono su una lastra di marmo sorretta da mensole doppie. Nel fronte della lastra è incisa, in oro su fondo bianco, la frase TENDIMVS HVC OMNES. Tra la lastra e il sarcofago fa mostra di sé lo scudo araldico della famiglia. Il fronte della bara presenta semplici specchiature, una tonda, al centro, e due rettangolari ai lati, a bugnato di marmo nero, mentre l'iscrizione dedicatoria è incisa in una lapide-cartiglio all'antica posta sotto il sarcofago<sup>79</sup>. Morassi assegnava l'opera allo scultore bresciano Stefano Lamberti, non recependo uno scritto di monsignor Paolo Guerrini che segnalava<sup>80</sup> il contenuto di alcuni documenti inediti, rintracciati di persona dal prelado bresciano durante le indagini condotte nell'archivio di casa Brunelli a Bassano Bresciano, dalle quali riscontrava che la tomba di famiglia doveva essere già in essere nel 1496<sup>81</sup> e realizzata da tale M.o Gaspare da Milano. Mons. Guerrini riconduceva il nome alla figura di Gaspare Pedoni. Si dovette attendere vari decenni finché Tonolini e Monegatti, notando che Pedoni era nativo di Carona nella bergamasca, suggerirono che si potesse trattare di Gaspare da Coirano anche in considerazione che lo scultore fu in attività verso la fine del XV nella fabbriche cittadine della Loggia e dei Miracoli<sup>82</sup>.

Tuttavia l'iscrizione "MD" sulla tomba non corrisponde all'anno 1496; si ricordi che Gaspare Brunelli era figlio unico di Antonio e morì il 10 aprile 1497, il che porta a ipotizzare che il documento visto da mons. Guerrini possa riferirsi al 1496, ma da leggere come data della commissione. Guerrini non dà notizia se nelle carte da lui consultate vi sia il nome del committente. Si precisa che tale documentazione non è oggi accessibile e non è possibile procedere alla doverosa verifica. Vito Zani, a ragione, ipotizza che nel clipeo centrale della cassa si sarebbe potuto trovare un tondo decorativo o figurativo se non

---

<sup>78</sup> Due personaggi mostruosi, metà uomo e metà leone, reggono uno scudo con una testa di medusa.

<sup>79</sup> GASPARI BRVNELLO / PRVDENTIA FIDE RELI / GIONE DEO PATRIAE / AMICIS SPECTATISS. / SACELLI HVIVS / CONDITORI / M.D.

<sup>80</sup> GUERRINI 1927, pp. 205-206.

<sup>81</sup> TERRAROLI 2003, p. 284, riportava la data 1494.

<sup>82</sup> Tonolini, Monegatti 1954, p. 53.

addirittura un rilievo in bronzo o pietra<sup>83</sup>. Allo stesso modo la cimasa del monumento non poteva terminare come si può vedere oggi; all'apice si sarebbe collocata una statua del Cristo morto, un piccolo compianto, delle virtù o, a nostro avviso, una imago pietatis. Terraroli definiva il monumento “elegante e colto” e notava che, come per la cappella Calzaveglia<sup>84</sup>, si era adottato il paramento esterno in marmo di Botticino, ritmato da paraste poste su un'alta zoccolatura e cornici, come negli esempi messi in opera per il *Lapidarium* di piazza della Loggia, chiara prova della maturazione rinascimentale<sup>85</sup>. È evidente la vicinanza tra i moduli della Loggia, di cui il Cairano è molto probabilmente corresponsabile, con la componente decorativa del monumento Brunelli e la struttura architettonica delle due cappelle gentilizie.

Anche per questo monumento sono assenti, a meno che non siano andati dispersi, precisi riferimenti all'immagine del defunto, vi è tuttavia l'indicazione del nome incisa nella lapide. L'omissione dell'effigie del defunto trova una certa corrispondenza, come si vedrà più avanti, sia con il *Mausoleo Martinengo* sia con il monumento funebre di Giovan Pietro Averoldi (Chiesa di Santa Maria del Carmine), grossomodo tra loro coevi. Anche la sobrietà del sepolcro Brunelli, seppur con oculati dosaggi di oro per le decorazioni, diviene un elemento caratterizzante dell'opera che non trova nella cultura figurativa bresciana uno stringente riscontro, tanto che pure Vito Zani – il quale conferma l'attribuzione senza dubbio alcuno a Gaspare Cairano – con difficoltà individua un preciso prototipo rinascimentale e indirizza la ricerca di un confronto in direzione Venezia<sup>86</sup>. La soluzione di quelle bizzarre zampe reggi cassa del *Monumento funebre Brunelli* trovano un raffronto con quelle della tomba di Melchiorre Trevisan alla Chiesa dei Frari a

---

<sup>83</sup> ZANI 2010a, p. 120.

<sup>84</sup> La cappella dei Calzaveglia è ora dedicata a Sant'Angela Merici; è solo possibile apprezzarne l'apparato architettonico in quanto non vi è il monumento funebre. È interessante la facciata della residenza del casato: vi è un piccolo balcone con lastre lavorate a traforo con disegni circolari che ricorda il gusto veneto. Pure il portale esibisce un timpano anomalo, sostenuto da lesene, e decorato con medaglioni simili a monete all'antica, il tutto rinvia al gusto umanistico e antiquario che obbliga a pensare una derivazione padovana e mantovana.

<sup>85</sup> TERRAROLI 2003, p. 284.

<sup>86</sup> L'autore suggerisce come alcuni indizi, rispetto al gusto corrente della decorazione sepolcrale, possano venire dal monumento ai Santi Giovanni e Paolo di Bartolomeo Bragadino (voluto per testamento nel 1474, ma aperto nel 1480) dove si chiedeva “una sepoltura de marmoro simile a quella che xe in la chapella de sancta lena de cha boromei [...], la qual sia de quella bonta de piera e de lavoro salvo che non voio labia indoramento alcun, salvo che le diademe di sannti” (ZANI 2010a, p. 120).

Venezia che data, nella lapide, 1500 e che è stata attribuita<sup>87</sup> alla bottega dei Bregno. Ai Bregno si farà di seguito riferimento quando si tratterà il doppio *Monumento funebre Averoldi-Riario* (Fig. 190) della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso del terzo decennio del Cinquecento.

### 7.2.3 La cappella Martinengo

In San Francesco pure i Martinengo ebbero un ruolo non secondario nel riammodernamento della fabbrica nella seconda metà del Quattrocento. Antonio I dei Martinengo di Padernello ricevette nel 1464 il diritto esclusivo di sepoltura, per sé e per il suoi discendenti, nella cappella maggiore della chiesa. Il riconoscimento dovette far seguito alle ingenti somme che Antonio impegnò per l'ampliamento della cappella maggiore nel 1464. Fu in questa data che andò perso il pontile romanico<sup>88</sup>. Il condottiero mise mano alle proprie ricchezze anche per sostenere la fabbrica della Chiesa di San Cristo<sup>89</sup> la quale fu poi scelta, non si sa per il vero quale fu la circostanza determinante, come sede per le sepolture dei Martinengo da Padernello. Tornando alla Chiesa di San Francesco è stato messo in luce come i Martinengo furono presenti<sup>90</sup> con legati e giuspatronati<sup>91</sup>. Purtroppo, rispetto alle varie attestazioni d'archivio e cronache<sup>92</sup>, non si sono conservati altrettanti resti nella chiesa che documentino in qualche modo il casato; fa

---

<sup>87</sup> SCHULZ 1996, pp. 206-209, n. 32, fig. 73.

<sup>88</sup> Questo intervento architettonico fu condotto da Cristoforo e Antonio da Zurlengo, architetti originari dalle terre degli Orzi. Valentino Volta segnala che forse i due capimastri avevano una sorta di sudditanza nei confronti dei Martinengo (vedi VOLTA 1994, p. 41). È pure da segnalare, come compare più volte nella Chiesa di San Francesco, e in altri cantieri cittadini, il nome dell'architetto Bernardino da Martinengo. Il 9 febbraio 1488 è registrato "*in loco Capituli conventus S. Francisci*" dal notaio Argino de Artusiis un atto inerente "*magister Bernardino da Martinengo quondam Antonio magister, miles*", in ASM FR, pergamene Brescia, San Francesco, cart. 723, fasc. 2 (da VOLTA 1994, p. 77, nota 81).

<sup>89</sup> La questione è trattata nel capitolo secondo.

<sup>90</sup> Nel 1484 i Martinengo delle Palle, cugini degli altri Martinengo presenti nella cappella di San Ludovico da Tolosa, ottengono di ristrutturare due antiche cappelle della chiesa (da VOLTA 1994, p. 47).

<sup>91</sup> PRESTINI 1997, pp. 19-25.

<sup>92</sup> Nella cronaca bresciana di Tomaso Mercanda (1532-1546) è riportato che nell'anno 1536 "allì 30 soprascritto passò di questa vita il Magn.co strenuo Conduttero di la Ill.ma Signoria de Venetia D. Battista de Martinengo, et lo giorno seguente fu sepulto nela giesia de S.o Francesco, come appare alli suoi insegni nella banda sinistra nel intrar dentro dela porta dela giesia, et fu sonato la campana grossa dil popolo, et compagno alla giesia cossi da granda moltitudine de gente armata come non, et com grandissima pompa di exeque". La cronaca è pubblicata da Paolo Guerrini nel 1922, il quale commenta il passo fornendo l'informazione che "Battista I Martinengo delle Palle, figlio di Leonardo II qm Leonardo I. I Martinengo avevano il sepolcro gentilizio unico in una cappella laterale della chiesa di S: Francesco" (GUERRINI 1922, p. 149, nota 1).

eccezione la cappella, ora intitolata a San Massimiliano Kolbe, ma in passato dedicata a San Ludovico da Tolosa, commissionata da Vittorio conte Martinengo di Villachiarà<sup>93</sup> e databile, probabilmente, ai primi del Cinquecento. Valentino Volta ipotizza la presenza dell'architetto Zurlengo<sup>94</sup>. L'altare era dotato di una pala, oggi perduta, di Gerolamo Romano<sup>95</sup>. La cappella ha perso tutte le decorazioni pittoriche, restano il fronte della soglia, gli interni in marmo di Botticino e la lunga iscrizione sulla trabeazione in marmo nero<sup>96</sup>; purtroppo non vi è il monumento sepolcrale. Il patronato Martinengo è testimoniato dall'iscrizione dedicatoria presente lungo il fregio di marmo nero, mentre nelle colonne e nei pregevoli capitelli si è visto un riflesso della pristina versione della Loggia<sup>97</sup>. La maestosità della cappella suggerisce che vi potesse essere collocato un monumento funebre, ma sia dal fronte documentario sia dai resti oggi pervenuti tale ipotesi non trova alcuna dato di appoggio.

A sottolineare ulteriormente la stretta cerchia di rapporti sociali ed economici della Brescia di questi anni vengono a supporto vari dati su Vittorio Martinengo di Villachiarà, appaltatore avvezzo a importanti commissioni e di gusto artistico per nulla banale<sup>98</sup>, il quale fece edificare un palazzo vicino alla Chiesa di Santa Maria dei Miracoli, dimora che forse, con la Loggia, fu il più pregevole cantiere bresciano del tempo. Purtroppo del palazzo, demolito, non si ha una precisa testimonianza, ma il dato risulta interessante per

---

<sup>93</sup> BEGNI REDONA 1994, pp. 164-167; PRESTINI 1997, pp. 21-22 (cfr. p. 19).

<sup>94</sup> VOLTA 1994, p. 45.

<sup>95</sup> La pala con *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Ludovico di Tolosa* fu distrutta a Berlino del 1945; cfr. NOVA 1994, pp. 229-231.

<sup>96</sup> Begni Redona 1994, pp. 166, 201, nota 195: deo opt max divoq lodovico caroli pannon sicil reg fil qui relig d franc ingressvs ob merita toletan episc creatvr et xxiii aet ann devnctus massil sepelitvr maximisq miracvlis claret victor martineng villae clarae com sacell p.

In onore di Dio innipotnete e di san Ludovico figlio di Carlo re di Pannonia e di Sicilia, il quale entrato nell'ordine religioso di san Francesco viene creato per i suoi meriti vescovo di Tolosa e, morto all'età di 23 anni, viene sepolto a Marsiglia e rifulge per straordinari miracoli, Vittore Martinengo, conte di Villachiarà, edifico questa cappella.

<sup>97</sup> Secondo ZANI 2010a, p. 33, infatti, la Loggia “doveva per l'appunto presentare il fregio e i pennacchi degli archi in maro nero, sostituito poi con pietra bianca di Botticino dai restauri apportati all'edificio nel 1863”. Pure la cappella, sempre in San Francesco, avente alcune deduzioni da Mantegna, presenta nei pennacchi dei busti in clipei come quelli della Loggia; inoltre vi è la presenza di bicromia con marmo grigio per fregio e pennacchi.

<sup>98</sup> GUERRINI 1930, pp. 476-481.

comprendere, o meglio ipotizzare, come Vittorio Martinengo<sup>99</sup> ebbe la possibilità di apprezzare i lapicidi e i risultati raggiunti nella Chiesa dei Miracoli così forse da alimentare il proprio gusto per l'edificazione della dimora e della cappella di famiglia. In effetti l'impianto architettonico e le decorazioni lapidee della cappella Martinengo in San Francesco rappresentano un chiaro esempio della cultura rinascimentale in città, seppur non abbiano ricevuto il giusto riscontro dalla critica. Tra i nessi possibili si consideri che il letterato Picardi, insegnante di Vittorio Martinengo, scrisse versi su Antonio Martinengo che Guerrini ipotizzava fossero stati composti per l'epitaffio della Chiesa di San Cristo<sup>100</sup>. Sempre Antonio Martinengo, scomparso nel 1473, oltre al lascito per San Cristo testò affinché fosse eretto un altare munito di ancona nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie<sup>101</sup>.

#### 7.2.4 Altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia

Pure non essendo una tomba si ritiene fondamentale per il presente studio fornire qualche dato sul primo altare a destra della Chiesa di San Francesco d'Assisi, dedicato a San Girolamo e Santa Margherita d'Antiochia. L'interesse alla monumentale ancona nasce sulla scia della storiografia che vedeva un nesso tra questo complesso scultoreo e il *Mausoleo Martinengo*. Inoltre l'altare rappresenta uno dei nodi cruciali per lo studio della scultura bresciana rinascimentale.

Nel fronte esterno del plinto della colonna di sinistra si trova, in un tondo a basso rilievo, l'immagine di profilo di papa Giulio II con iscrizione IVLIVS PP II; da qui la datazione tra 1503 e 1513. Tuttavia l'effigie del papa potrebbe essere stata scolpita anche dopo il regno di Giulio II, quindi non indicativa di un periodo preciso; sarebbe inoltre limitativo

---

<sup>99</sup> Vittorio Martinengo era figlio illegittimo, e unico, di Bartolomeo II Martinengo. Vittorio, alla morte del padre, fu erede unico e, abbandonata la carriera militare, si occupò delle sostanze della famiglia e delle lettere grazie al suo istitutore Marco Picardi, il quale gli dedicò vari epigrammi, nonché altri libri stampati a Brescia tra il 1505 e il 1525. Bartolomeo Martinengo morì nel 1471 offrendo 300 ducati al Duomo per la realizzazione di un messale. Disponeva, inoltre, in caso di morte dell'erede, che la ricchezza fossero impiegate per fondare in Brescia un collegio "*prout est Collegium Cardinalis in Terra Papiensi et eodem modo et forma ac conditione prout est Collegium Papiense, in quo Collegio construendo ponatur toto cives originarii et habitantes in Civitate Brixiae studere volentes*", da GUERRINI 1930, p. 475. In questa istituzione il donatore avrebbe collocato la propria biblioteca di cui, però, nulla si conosce.

<sup>100</sup> GUERRINI 1930, pp. 268-269.

<sup>101</sup> GUERRINI 1930, p. 269.

basare la datazione solo su questo indizio. La citazione del papa, è stato suggerito<sup>102</sup>, potrebbe essere un omaggio, in funzione commemorativa, a Giulio II per il contributo dato per la cacciata dei nemici stranieri, e quindi da datarsi dopo il 1516. Mentre il dato *post quem* 1506 è sostenuto in base al conio di una moneta che Caradosso e Gian Cristoforo Romano produssero da quell'anno in poi: il profilo sul plinto dell'altare in San Francesco sembra essere mutuato da quello del recto della moneta. I documenti di archivio finora indagati non hanno fatto luce sulla originaria committenza della cappella. Il patronato poteva essere desunto dallo stemma gentilizio, tutt'ora presente all'apice della struttura architettonica, ma la volontaria abrasione dei dettagli, avvenuta forse prima della soppressione napoleonica del 1796, non aiuta nell'indagine. Vi sono alcune testimonianze, più tarde rispetto alla presunta data di collocazione della struttura, ossia a partire dagli anni Venti del '500, che, tuttavia, trattano solo le dotazioni dell'altare, tra cui anche delle opere di alto livello. Il patronato della cappella fu acquistato da Simone Rovati il quale, pur avendo commissionato a Maffeo Olivieri il primo giugno 1521 i lavori di intaglio da posizionare sul proprio altare<sup>103</sup> presente nella Chiesa di San Francesco, dovette ricevere dal precedente, e tuttora ignoto possessore, la struttura già definitiva come oggi si vede. Da questo documento Chiara Carrera dà per certo che le colonne – e specifica il brano della *Lotta fra Tritoni* – sono dell'Olivieri e “ben raffrontabili” con i marmi del mausoleo definendoli di conseguenza un possibile lavoro lapideo dell'Olivieri; la studiosa conclude che proprio basandosi sul confronto con i marmi dell'altare dei Santi Girolamo e

---

<sup>102</sup> Tonolini, Monegatti 1954, p. 38.

<sup>103</sup> Il documento pubblicato da Boselli 1977, II, pp. 73-74, n. 67, definisce Maffeo Olivieri come *sculptor lignarius*; da ASBs, Notarile, notaio Antonio Gandino, b. 251.

Margherita si può ipotizzare Olivieri nei marmi Martinengo<sup>104</sup>. Il documento, in realtà, non specifica se Olivieri si sia occupato anche dei marmi e del protiro. Al contrario il maestro è indicato come intagliatore di legno e si specifica che il lavoro richiesto è una ancona per la pala dell'altare Rovati, per altro non sono precisate la posizione e dedizione dell'altare. Se all'Olivieri fosse stato richiesto di realizzare il protiro in marmo non si comprende perché tale specificazione è omessa dal contratto; un lavoro simile avrebbe comportato un impegno di tempo non trascurabile e quindi una spesa da chiarire negli accordi.

Nel contratto, come accennato, non si specifica la dedizione della cappella il che rende la ricostruzione della vicenda alquanto incerta per la mancanza di dati certi. L'altare dei Santi Girolamo e Margherita è stato fatto coincidere con quello che il cardinal Borromeo, durante la Visita Apostolica del 1580, diceva dedicato a San Marco, con il patronato acquisito da parte di Simone Rovati e della dotazione che il Rovati aveva disposto nel suo testamento del 1522<sup>105</sup>. Il documento Rovati permette di aggiungere altri pezzi al catalogo delle opere disperse; infatti dell'ancona commissionata all'Olivieri non si ha traccia.

---

<sup>104</sup> CARRERA 2013, pp. 100-101. La Carrera prosegue assegnando all'Olivieri anche il tondo in legno noto dalla collezione Lippmann e passato sul mercato antiquario di Berlino nel 1912 non accettando la tesi di Vito Zani che lo vorrebbe opera di Cariano. La tesista assegna il tondo di legno a Maffeo Olivieri asserendo a sostegno della propria visione che Olivieri era assai avvezzo ai lavori di legno, mentre Cairano operava solo in pietra (p. 101, nota 108). La Carrera basa la sua ipotesi di attribuzione dei marmi del *Mausoleo Martinengo* all'Olivieri per la "presenza di bozzetti in cera e terracotta a soggetto mitologico ritrovati nella bottega alla morte dell'artista". In effetti il noto documento redatto dal notaio Giacomo Roberti (e reso noto sempre da BOSELLI 1977, II, pp. 74-75, n. 68; ASBs, Notarile, Giacomo Roberti 1537/1557, b. 720) nel momento in cui lo scultore Vincenzo Rodetti prende in affitto sia la casa sia la bottega dell'Olivieri, stila una lista delle cose rimaste nella bottega, acquistate dal Rovetti. Siamo nel 1544, l'8 gennaio, e si registra in bottega una lunghissima lista di pezzi di legno, più o meno in stato avanzato di lavorazione, vari elementi di cera, di bronzo, di terra e di marmo, di gesso. La studiosa, estraendo dalla copiosissima lista di santi e pezzi vari il *Laocoonte* di cera, due corpi "che lotano", sempre di cera, la testa di un satiro e un puttino, ritiene che i "decori marmorei del mausoleo" siano di Olivieri proprio per la "presenza di bozzetti in cera e terracotta a soggetto mitologico ritrovati nella bottega" dell'artista (*Ibi*, p. 101, nota 108). La ricostruzione non è verificabile perché fondata sulla generica presenza in una bottega di uno scultore di vari lavori e bozzetti in corso d'opera. È assai probabile che pure in altre botteghe si sarebbero potuti riscontrare simili soggetti.

<sup>105</sup> La questione è piuttosto complessa e chiama in causa vari dipinti, tra cui opere di Callisto Piazza e Moretto (cfr. AGOSTI 1993, p. 52, nota 33), e documenti di archivio raccolti nella disamina svolta da Vito Zani il quale conclude "l'allestimento pittorico voluto da Simone Rovati non comprendeva alcuna immagine di San Marco, così da lasciar supporre che l'intitolazione dell'altare a questo santo, registrata nel 1580 da Carlo Borromeo, non corrispondeva a quella vigente ai tempi del Rovati. È inoltre possibile che il committente del protiro lapideo, senz'altro precedente a quelle vicende, non sia il Rovati, che più verosimilmente dovette trovarlo già installato al momento in cui acquisì il patronato dell'altare" (ZANI 2010a, p. 125).

Inoltre non è possibile immaginare cosa potesse contenere il fondo dell'altare prima che il nuovo proprietario chiedesse all'Olivieri di posizionare l'ancona lignea. Considerato il 1521 l'anno di commissione dell'ancona, tale data non doveva distare molto dalla costruzione del protiro: si ipotizza quindi che a questa altezza non vi fosse l'ancona o si asportò quella originale. Il secondo caso si sarebbe potuto verificare anche con la rimozione da parte dei primi proprietari prima dell'acquisto del patronato da parte del Rovati.

L'altare colpisce per quella sorta di arco trionfale retto da due colonne staccate dalla muratura e poggianti su due plinti. Proprio la porzione inferiore delle colonne è stata oggetto di attenzione da parte della critica: la *Lotta fra i Tritoni*, altorilievo in marmo di Botticino, è mutuata dalla fortunata incisione *Zuffa degli Dei marini* di Andrea Mantegna del 1493 circa. Due mezzi busto fortemente aggettanti sono posti nei clipei nel fronte dell'arco dell'altare, con un evidente riferimento ai *Cesari* della Loggia; in questo caso si tratta di *San Francesco d'Assisi* e *Sant'Antonio di Padova*. Per lo sviluppo architettonico e l'impianto decorativo all'antica Morassi<sup>106</sup> attribuiva il protiro d'altare a Maffeo Olivieri, basando lo studio critico proprio sulle analogie tra quest'opera e il *Mausoleo Martinengo*, ancora all'epoca di Morassi ritenuto la tomba di Marco Antonio Martinengo (morto nel 1526). Confronti tra le due opere furono proposti agli inizi del XX secolo. L'opera fu, infatti, assai apprezzata già nel 1900 da Alfred Gotthold Meyer, il quale ne esaltava l'impianto architettonico, da un lato, e al contempo la mirabile ripresa e adattamento circolare sui rocchi delle colonne del soggetto marino di Mantenga; esprimeva anche lo sconforto nell'apprendere la poca attenzione che la critica aveva riservato all'altare, reputandolo una delle opere meglio riuscite del Rinascimento cittadino. Lo studioso chiamava in causa anche il *Mausoleo Martinengo* in particolare per un confronto tra le figure

---

<sup>106</sup> MORASSI 1939, pp. 237, 339-349.

viste sui rocchi dell'altare in San Francesco e quelle scolpite nei tondi di marmo della tomba in San Cristo<sup>107</sup>.

Al seguito della versione del Morassi, i marmi dell'altare in San Francesco divennero un punto focale per la ricostruzione del catalogo di Maffeo Olivieri e un termine di paragone fondamentale della successiva critica. Se da un lato, come si è poi visto, l'Olivieri dovrà essere escluso come autore del *Mausoleo Martinengo* in base al citato documento di commissione a Bernardino Dalle Croci, Pier Virgilio Begni Redona ha comunque, a nostro avviso a ragione, evidenziato come persistano elementi stilistici condivisi sia nell'altare dei Santi Girolamo e Margherita sia nel *Mausoleo Martinengo*; l'autore si sofferma a sottolineare le similitudini tra i due apparati architettonici e, in particolare, le analogie “palmari per quanto riguarda le decorazioni della colonne”<sup>108</sup> con le creature marine assai prossime ai tritoni visti in San Francesco<sup>109</sup>.

Perplessità sul nome dello scultore sorgevano anche dal versante cronologico in quanto se si accettasse la datazione attorno al 1516, in considerazione della presenza del profilo di papa Giulio II di cui si è detto sopra<sup>110</sup>, si sarebbe costretti a ipotizzare un Olivieri forse troppo giovane, dal punto di vista artistico, per ricevere e portare a termine un incarico così elaborato. Si comprende ora quanto questo protiro abbia generato visioni discordanti

---

<sup>107</sup> MEYER 1900, riportava inoltre come confronto, seppur più debole, i fregi in terracotta del palazzo Stanga a Cremona. Mentre, a nostro avviso più stringente, è la vicinanza tra i due busti affacciati nel fronte superiore dell'altare con i *Cesari* del Palazzo della Loggia, per cui il Meyer proponeva un medesimo scultore, individuato un secolo dopo, e con certezza, in Gaspare Cairano da Vito Zani (ZANI 2010a, pp. 122, 125-126). Mentre AGOSTI 1995, p. 98, scrive che l'altare in San Francesco che “deve essere datato con molta probabilità, tra il 1503 e il 1513, è un'opera che va vista in stretto parallelo con le soluzioni della Loggia e del portale di Salò (ancora una volta le teste, di tradizione bramantesca, che si affacciano dagli oculi e gli inserti in pietra colorata), di cui successivo solo di qualche anno e solo un po' più classicheggiante”.

<sup>108</sup> BEGNI REDONA 1994, p. 113.

<sup>109</sup> Nella chiesa vi sono altri altari, posti nella stessa navata dell'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia, che si ripetono con il medesimo impianto architettonico formato da due plinti a base rettangolare che fuoriuscendo dal fondo sorreggono le colonne che portano una struttura aggettante con un arco iscritto. L'altare con le colonne decorate con i tritoni si stacca per decorazione e stile dagli altri. Altrettanto interessante è il secondo altare, dedicato a San Michele Arcangelo, datato su una faccia dei plinti 1497, avente varie decorazioni tra cui *San Francesco che riceve le stigmate*, varie figure di profilo (*Santa Caterina d'Alessandria*, *San Lorenzo*, *il Re David*). Lo scalpellino, dotato di buon gusto e altrettanta tecnica esecutiva, è da individuarsi tra i vari seguaci di Giovanni Antonio Amadeo. L'ignoto scultore, non si sa se di origine bresciana oppure arrivato con le botteghe foreste, sembra particolarmente vicino all'Amadeo; in quest'opera, prendendo spunto dal contenuto grafismo del Maestro, lo declina “secondo un vivace decorativismo di tipico gusto lombardo”, BEGNI REDONA 1994, p. 117.

<sup>110</sup> TONOLINI, MONEGATTI 1954.

nella critica cosicché ancora negli anni Ottanta del secolo scorso era assegnato<sup>111</sup> all'Olivieri, mentre si andava tracciando con Giovanni Agosti quella strada attributiva nel solco del Tamagnino e del Cairano (negli anni prossimi al portale del Duomo di Salò<sup>112</sup>) che sarebbe poi giunta alla sicura attribuzione, da parte di Vito Zani, a Gaspare Cairano. Lo studioso, come aveva già suggerito Meyer, fonda la propria convinzione sulla corrispondenza tra i due busti inseriti nel tondo del fronte del protiro con i busti dei *Cesari*, del Cairano, del Palazzo della Loggia e sulle tipologie “delle figure del fregio mantegnesco”. Continuando è segnalata un'altra corrispondenza nel fregio con il rilievo assai pronunciato del protiro di San Francesco che dovrebbe rinviare alla struttura assimilata dal Cairano già nel fregio dei piloni del vestibolo del Palazzo della Loggia, forma poi ripresa nell'*Arca di Sant'Apollonio* e proposta pure nel *Mausoleo Martinengo*<sup>113</sup>. È inaccettabile la proposta di Cecilia Gibellini la quale, piuttosto recentemente, forse prendendo le mosse dal contratto Martinengo-Dalle Croci, scriveva che a realizzare l'altare in San Francesco fu “con ogni probabilità Bernardino delle Croci” in quanto autore del monumento Martinengo<sup>114</sup>.

### ***7.3 Chiesa dei Santi Nazaro e Celso: i monumenti funebri Ducco e Averoldi-Riario***

Esemplari di come alcuni monumenti funebri bresciani a causa degli eventi di sistemazione delle chiese o, peggio, per la perdita della memoria storica, finiscano per essere smembrati e dispersi sono i tre sarcofagi della chiesa bresciana dei Santi Nazaro e Celso databili, non unanimemente come si vedrà, ai primi decenni del XVI secolo. I tre personaggi effigiati sono: il vescovo Giovanni Ducco, il vescovo Altobello Averoldi e il

---

<sup>111</sup> BAYER 1988, pp. 250-151.

<sup>112</sup> IBSEN 1999, pp. 83-87.

<sup>113</sup> ZANI 2010a, p. 126. Lo studioso, inoltre, rileva strette analogie tra l'impostazione architettonica decorativa del protiro in San Francesco e le cappelle della navata della Chiesa di San Pietro in Oliveto dove sono pure i busti, “non clipeati e di più forte aggetto”, degli apostoli nei pennacchi; l'autore conclude che per il nostro protiro la datazione potrebbe ricondursi agli anni dell'*Arca di Sant'Apollonio*, del portale del Duomo di Salò e delle sculture nella Chiesa di San Pietro in Oliveto. Corrispondenze sono state notate tra il nostro protiro e il portale della Chiesa di San Giovanni Evangelista, sempre in città, così da avanzare anche per questo “qualche responsabilità” di Gaspare da Cairano.

<sup>114</sup> GIBELLINI 2004, p. 56. La proposta non viene documentata dalla studiosa, tuttavia si pensa che sia il lavoro meramente compilativo senza aver prestato attenzione agli studi critici precedenti.

cardinale Raffaele Riario; i primi due bresciani, il terzo savonese. Attualmente vi sono vari pezzi di apparati scultorei distribuiti sia nella chiesa sia nelle pertinenze della collegiata. Gli studiosi che hanno affrontato la questione del riordino del materiale lapideo hanno proposto ricostruzione, attribuzione e datazione diverse<sup>115</sup>. L'incertezza e la varietà delle proposte cui è giunta la critica sono dipese dalla scarsità delle fonti dirette originali, che se si definiscono esigue per il monumento Averoldi-Riario, sono da registrare quasi nulle per il Ducco, tanto che il sarcofago è citato – erroneamente – solo dopo il Settecento a causa dell'apposizione dell'epigrafe. Inoltre vi erano vari frammenti, che ora si pensa perlopiù riferibili al monumento Averoldi-Riario, “incongrui e disomogenei stilisticamente”<sup>116</sup> che furono ricondotti, seguendo la storica attribuzione di Morassi<sup>117</sup>, all'opera di Maffeo Olivieri, ossia allo scultore bresciano di cui si conosceva il nome e a cui la critica tendeva ad assegnare le imprese più illustri della città. A tutti questi elementi lapidei, prettamente figurativi, Gaetano Panazza<sup>118</sup> aggiunse pure un pannello marmoreo con la *Madonna col Bambino e sue Sante* (ora nella Chiesa di San Giulio) di cui si accennerà di seguito. Nelle varie ricostruzioni un limite, ancor presente oggi, è la totale mancanza di elementi non decorativi<sup>119</sup> e portanti del monumento: tali porzioni potrebbero consentire di avanzare qualche proposta in ordine di grandezza e di tipologia costruttiva. È probabile che travi, capitelli, plinti e altri elementi costruttivi e decorativi siano andati dispersi nei rifacimenti settecenteschi dell'edificio, perché ritenuti meno interessanti rispetto a quelli figurativi; non è da escludere che siano stati impiegati come materiale edilizio<sup>120</sup>, così da essere celati sotto gli intonaci.

La Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, dove è pure conservato il polittico di Tiziano, si arricchì di varie sculture per volontà del vescovo Altobello Averoldi, illustre personaggio

---

<sup>115</sup> MORASSI 1939, pp. 442-443, 453-454; PERONI 1963, pp. 819-822; ANELLI 1977, pp. 22-23; fino ad AGOSTI 1991, pp. 63-80.

<sup>116</sup> BEGNI REDONA 1992, p. 132.

<sup>117</sup> MORASSI 1939, pp. 442-443, 453-454.

<sup>118</sup> PANAZZA 1958, p. 86; PANAZZA 1968, p. 88.

<sup>119</sup> Fa eccezione un pezzo di marmo, ora utilizzato nella chiesa invernale; si veda di seguito la descrizione.

<sup>120</sup> Nel Museo di Santa Giulia vi è molto materiale lapideo di ignota provenienza. Sarebbe utile una verifica di tutti pezzi del magazzino per tentare di dare loro una collocazione.

di origine bresciana, abile diplomatico e raffinato committente<sup>121</sup>. Il prelado è noto per la commissione dei *Candelabri marciani* a Maffeo Olivieri.

Averoldi, verso la fine del 1522, dotò la chiesa di un monumento sepolcrale composto da due sarcofagi, uno per sé e uno per il cardinale Riario, il quale era morto nel 1521 a Napoli. Il Riario era già sepolto a Roma, in San Lorenzo in Damaso<sup>122</sup> per cui quello bresciano era un cenotafio. Durante il collocamento di quello che definiremo il doppio monumento Averoldi-Riario, il vescovo Averoldi era ancora in vita, morirà a Venezia nel 1531.

Oltre al doppio monumento Averoldi-Riario è da ricordare ciò che resta del monumento di Giovanni Ducco, vescovo di Corona in Dalmazia, prevosto della Chiesa di San Nazaro a Brescia, morto il 21 febbraio 1496; il monumento secondo Pier Virgilio Begni Redona fu edificato solo nel 1527<sup>123</sup>, ma questa versione non è concordemente accettata. Infine, l'ultima scultura presa in esame è un'epigrafe sormontata da stemma pontificio, decorata con due grandi delfini scolpiti con indicati i privilegi concessi da Leone X, nel 1516, alla Chiesa di San Nazaro<sup>124</sup>.

Come è stato ricostruito da Giovanni Agosti, sulla questione dei tre monumenti in San Nazaro vi è stato nel tempo, sia per gli spostamenti degli stessi sia per le versioni fornite dalla storiografia, un certo disordine al punto che pure l'individuazione dei sarcofagi non era per nulla certa<sup>125</sup>. Il problema deve essere ricondotto ai grandi lavori eseguiti sull'edificio verso la metà del Settecento. Nella ristrutturazione si smontarono i monumenti – Riario, Averoldi-Ducco – che subirono non si conosce quali danni. Furono poi rimontati, ma solo parzialmente, in modo non corretto. Andarono persi molti pezzi, seppur era intenzione delle maestranze di ricollocarli come e dove erano prima dello

---

<sup>121</sup> Averoldi nacque a Drugolo attorno al 1468, studiò a Pavia e a Padova dove ebbe, con buone probabilità, modo di entrare in contatto con la cultura antica grazie ad artisti e letterati. Al seguito dello zio, Bartolomeo Averoldi arcivescovo di Spalato, fece vari viaggi fino ad approdare a Roma sul finire del XV secolo dove incontrò e si affiliò all'*entourage* di Raffaele Riario, cardinale savonese e di qualche anno più vecchio, dotto prelado amante e committente d'arte.

<sup>122</sup> I resti mortali del cardinale furono traslati nella Chiesa dei Santi Apostoli in un altro monumento funebre attorno al XVII secolo.

<sup>123</sup> BEGNI REDONA 1992, p. 131.

<sup>124</sup> Delfini simili sono pure presenti, seppur posti al contrario ossia con le code che si toccano, nel *Monumento di Giovanni Pietro Averoldi*, padre del vescovo Altobello, posto nella cappella Averoldi nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia. Per questo monumento si veda il paragrafo più avanti.

<sup>125</sup> AGOSTI 1991, p. 63.

smontaggio<sup>126</sup>. In seguito agli smembramenti dei monumenti è probabile che si perdesse la memoria storica delle tombe il che portò il nobile Scipione Garbelli<sup>127</sup>, il quale era intenzionato a ricomporre la tomba del suo avo, a riconoscere – erroneamente – la statua del suo antenato Ducco in una delle due commissionate dall’Averoldi. Garbelli fece disporre, sotto il presunto sarcofago Ducco, una epigrafe<sup>128</sup>, datata 1792, per tramandare la brillante carriera dell’antenato. Tale ricostruzione dei fatti permette di riconoscere correttamente ogni sarcofago: risulta quindi che si deve identificare la sagoma del Ducco nel sarcofago (oggi nel fondo della chiesa sulla parete sinistra d’ingresso, Fig. 186) che per anni la storiografia ha tramandato come di Altobello Averoldi, mentre il vero Averoldi è da identificare nella effigie del sarcofago (Figg. 192-194) scelto (quindi tramandato per secoli) dal Garbelli per rappresentare il Ducco. Guardando i tre sarcofagi, in effetti, è palese come i due con il corpo posto sul fianco sono assai vicini sia per la posa delle membra, sia per l’esecuzione scultorea. Mentre nel sarcofago considerato da sempre di Altobello Averoldi, proprio per la posa del corpo e la resa stilistica, è stato difficile per la storiografia collocarlo al 1522, o, come suggeriva Begni Redona, al 1527; si è quindi pensato che il monumento fosse stato realizzato per il Ducco attorno al 1496, anno di morte dello stesso<sup>129</sup>. Di conseguenza i due sarcofagi più simili tra loro dal punto di vista figurativo e stilistico, come già sottolineato da vari autori, sarebbero quelli dell’Averoldi e

---

<sup>126</sup> FÈ D’OSTIANI 1868, p. 16.

<sup>127</sup> Scipione Garbelli canonico discendente dal ramo familiare del vescovo Ducco ebbe il permesso, con lettera del 24 agosto 1792, dal vescovo Giovanni Nani di posizionare “*in pariete sinistro ingredientibus ianuam lateralem predictae ecclesiae ad montem sitam monumentum et inscriptionem Ill.mi et Rev.mi D. D. Episcopi Coronen. Ete dictae Ins.s Colleatae Ecclesiae Praepositi, quod olim jam inde ad anno 1527 supra ianuam sacristiae extabat, et in demolitione veteris ecclesiae caute servatum fuit*”, da ASDBs, cartella San Nazaro 1702-1796, pubblicato da PRESTINI 1992, p. 304.

<sup>128</sup> L’originaria epigrafe del Ducco, secondo quanto riportato da Peroni (1963, pp. 820-821, nota 1), dovrebbe essere conservata a Brescia in casa Catturich. Anche BEGNI REDONA 1992, p. 140, scrive che durante i lavori voluti dal canonico Garbelli l’antica lapide “posta nel 1527 ad illustrare la personalità” del vescovo fu trasferita nell’antico palazzo dei Ducco. Tale lapide visionata solo da Peroni (ora in casa Catturich Ducco), il quale non pubblica la trascrizione, riportava l’anno 1527 che Peroni usa per datare l’interno monumento Averoldi-Riario, quando invece l’Averoldi fa incidere nella lapide oggi in San Nazaro 1522. Del testo conservato nella lapide, che dovrebbe essere pure mutila di alcune parti, vi sono due trascrizioni rispettivamente nell’Archivio Storico Diocesano di Brescia (cartella San Nazaro 1702-1796) e nella Biblioteca Queriniana di Brescia (BQ, Ms. Fè 18, f. 39). La versione più esaustiva è quella del Diocesano.

<sup>129</sup> La datazione è sostenuta da Giovanni Agosti, ma non è condivisa da Begni Redona il quale precisa che pure il sarcofago con il corpo disteso sia da collocare agli anni Venti del Cinquecento; cfr. BEGNI REDONA 1992, p. 122.

del Riario, così da confermare quanto riportato da Pier Paolo Vergerio nell'orazione<sup>130</sup> per il funerale dell'Averoldi ove si menzionavano, tra i meriti del vescovo, anche l'oneroso impegno per edificare tre sepolcri ossia il proprio, quello del Riario e quello del padre. Tuttavia oggi i due sarcofagi, che si ritiene della stessa mano e della medesima cultura figurativa, presentano le sottostanti lapidi che riportano i nomi di Raffaele Riario e Giovanni Ducco: la ricostruzione porta a correggere, andando contro il dato delle iscrizioni marmoree, tali indicazioni riconoscendo, invece, i due effigiati con Riario e Averoldi. Sempre Giovanni Agosti, cui va il merito di questa ragionevole ammenda, è convinto che pure le effigi di Riario e di Averoldi siano state erroneamente scambiate. La tesi poggia su alcune considerazioni oggettive. La statua con gli occhi aperti, con un tratto del volto più giovanile, dovrebbe essere di Averoldi e non di Riario, come recita l'iscrizione sottostante che non è della stessa pietra del sarcofago. Averoldi era in vita quando fece costruire le due statue, l'epigrafe recita *sepulcrum sibi vivens posuit*. Sempre questa statua presenta una veste meno sfarzosa rispetto a quella che qui si ritiene del Riario, il che potrebbe giustificare la diversità della tenuta di un vescovo rispetto a quella di un cardinale come il Riario<sup>131</sup>. Non è dello stesso parere Pier Virgilio Begni Redona il quale accetta solo l'ipotesi dello scambio Ducco - Averoldi, senza mettere in dubbio l'iscrizione indicante Riario sotto il rispettivo sarcofago<sup>132</sup>. Dal confronto operato in occasione del presente studio con un pezzo di lapide, ora murato sulla parete sinistra del fondo della chiesa, nel quale è riportato lo stemma araldico di Averoldi (Fig. 195), si è notato che sulla mitra sono riportate le stesse decorazioni di quella posta sul capo del defunto avente la storica indicazione di "Riario", anche questo indizio, seppur labile, potrebbe suffragare un'identificazione, sostenuta da Agosti, con Averoldi. Si aggiunga, inoltre, che nel sarcofago (Figg. 187-188) Ducco (ex Averoldi) vi sono, nella parte

---

<sup>130</sup> GAETA 1959, p. 405.

<sup>131</sup> Per la questione si veda AGOSTI 1991, p. 66.

<sup>132</sup> BEGNI REDONA 1992, pp. 132-133. Lo studioso segnala che la figura che considera (quindi non accettando la versione di Agosti) il Riario indossa una cappa cardinalizia, il pallio (con due croci sul collare e una sul lembo che cade sopra al braccio) e la mitra. Questi dettagli, in effetti, se si accetta l'esatta individuazione porterebbero ad accettare la versione di Begni Redona. Il nome del cardinale è riportato sulla medesima cassa del monumento il che diventa per Begni Redona un ulteriore prova della propria tesi. È doveroso suggerire che si dovrebbe svolgere una verifica sulle due casse dei sarcofagi per valutare se i coperchi siano perfettamente corrispondenti, in caso contrario si potrebbe definire con certezza se vi sia stata la sostituzione tra le casse e i coperchi.

inferiore della bara, bassorilievi figurativi, due dei quali sono aquile rivolte verso il centro dove si trova un volto di un putto. Non si tratta di uno stemma araldico, ma in questa sede si segnala che lo stemma dei Ducco è composto dall'aquila e dal giglio fiorentino<sup>133</sup>.

I sarcofagi gemelli sono ora collocati all'ingresso laterale di sinistra della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso in un punto che non permette una comoda visione dei manufatti (Fig. 190). I due sarcofagi sono a coronamento di rispettive porte contrapposte tra loro, così che le figure umane sono rivolte l'una verso l'altra; l'altezza è di circa 4 metri. Lo stato attuale non consente una indagine più approfondita delle opere; sarebbe, ad esempio, da verificare, quanto dei corpi dei due vescovi sia stato incassato nella muratura. Sembra che i due siano, infatti, inseriti nel muro più del dovuto così da occultare parte delle componenti litiche scolpite.

Nel fondo della stessa chiesa sono stati murati, quasi in una sorta di museo lapidario (Fig. 190), altri pezzi di scultura provenienti dalla prima edificazione dell'edificio e poi qui posti a seguito dei rifacimenti settecenteschi di cui si è detto. Oltre al presunto sarcofago Averoldi, in realtà Ducco, si conservano all'interno della chiesa una lapide con stemma vescovile, una lunetta con la *Resurrezione* (Fig. 189), e due figure femminili – forse da identificarsi con l'allegoria delle Virtù *Speranza* (o Religione) e *Fede* (Figg. 197-198) – ad alto rilievo dalle cosce in su; le due sagome sono inserite in un blocco scultoreo con elementi architettonici che potevano formare in origine una cornice. I due sono forse le porzioni laterali di un complesso monumento funebre. Tuttavia dalla fattura della lavorazione delle due sculture femminili vi sono vari dubbi, in ordine stilistico, che non consentono di avvicinare le due opere al sepolcro del Ducco. Forse le due figure, a nostro parere, trovano qualche elemento di contatto con i modi di rendere il volto di una *Madonna col Bambino* (Fig. 200), ora custodita sempre nella collegiata e su cui si riferirà a seguire, con buone probabilità derivante dallo smembramento del monumento Averoldi-Riario.

---

<sup>133</sup> Si veda lo stemma dipinto sopra la lunetta affrescata della sala capitolare della Collegiata. Nella parete nord vi sono ritratti il vescovo Altobello Averoldi e Giovanni Ducco. Anche per l'Averoldi è dipinto lo stemma sopra la nuca. Nella volta della sala capitolare è inserito un tondo con scolpita l'arma araldica del Ducco.

Non vi è documentazione precisa di questo allestimento e in particolare delle motivazioni per cui si sia optato per accostare, seppur solo nella stessa parete, le due sculture femminili con il sarcofago di Ducco. È assai probabile che molti altri pezzi dei due sepolcri siano andati dispersi durante il rifacimento settecentesco per cui oggi non è possibile produrre una stima di quanto sia perduto e in quali circostanze.

La lunetta di marmo con la *Resurrezione*<sup>134</sup> (Fig. 189), ad esempio, per tipologia strutturale e per lo scorcio dell'intradosso dell'arco doveva essere posta in alto, a coronamento di una ancona verticale. Le ridotte dimensioni difficilmente si sposerebbero con un grande altare, tanto che la lunghezza della base è inferiore della lunghezza dei sarcofagi che risultano circa il doppio. Anche l'episodio dei soldati che dormono attorno al sepolcro vuoto ben si presta all'iconografia per una tomba; mentre è verosimile che a coronamento della lunetta, dove oggi si trova solo una sorta di basamento con decorazioni, vi fosse la statua del *Risorto*, ma anche questa è da ipotizzare distrutta o dispersa in altro luogo. La lunetta non corrisponde, pare, al sarcofago sottostante, ossia di Giovanni Ducco (ex Averoldi) il quale, invece, potrebbe essere avvicinato, per questioni di impostazione spaziale, iconografia e arco temporale della scomparsa dei rispettivi defunti, a quello del vescovo De Dominici<sup>135</sup> nel Duomo Vecchio di Brescia. De Dominici morì nel 1478, Ducco nel 1496. Anche la vicinanza delle date di morte dei due prelati depone a favore di una produzione cronologicamente più vicina. Tuttavia riguardo alla datazione del sarcofago Ducco, come si è già accennato, la storiografia ha avanzato pareri discordanti con divergenze anche di tre decenni. Secondo Giovanni Agosti la lunetta della *Resurrezione*, ancora quattrocentesca, potrebbe essere associata al sarcofago di Ducco il quale, a sua volta, sarebbe da confrontare con il paliotto (*Adorazione* Caprioli, Fig. 181) dell'altare maggiore della Chiesa di San Francesco, sempre a Brescia, così da poter ipotizzare un

---

<sup>134</sup> ZANI 2010a, pp. 34, 141, n. 35, nota 159. La storiografia ha offerto diversi giudizi sulla lunetta della *Resurrezione*: Malaguzzi Valeri (1904, p. 322) suggeriva la vicinanza ai modi del giovane Amadeo; Adriano Peroni (1963, pp. 819-820) la associava, per datazione e stile, all'*Arca di Sant'Apollonio* ora nel Duomo Nuovo a Brescia; Giovanni Agosti (1991, p. 67) vi vedeva un prodotto della cultura lombarda di fine XV secolo; Pier Viriglio Begni Redona (1992, pp. 137, 144) esprimeva qualche dubbio sull'appartenenza al sepolcro Ducco; Giuseppe Sava (2010, p. 139) si limitava a riportare in modo sintetico la questione propendendo di unificare la lunetta e il sarcofago Ducco "all'ombra della cultura di Gaspare" Cairano.

<sup>135</sup> Per il *Monumento De Dominici* si veda il paragrafo in questo capitolo.

unico esecutore<sup>136</sup>. Lo studioso punta l'attenzione sulla stessa modalità nell'eseguire le nuvole del cielo. Con sicurezza Pier Virgilio Begni Redona associa la lunetta della *Resurrezione* e le due *Virtù* al monumento Ducco indicando sempre uno scultore bresciano, ma del XVI secolo: la postdatazione della tomba Ducco proposta dall'autore si basa sulle notizie biografiche del committente del sepolcro, ossia Girolamo Ducco, pronipote del defunto, il quale fu primicerio in collegiata solo dal 1527, termine temporale cui, secondo Begni Redona, si deve collocare l'edificazione del monumento<sup>137</sup>. Solo come nota storica sembra tuttavia interessante aggiungere che tale Ottaviano Ducco, fino al 1512, anno della morte, è preposto della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso. Nella chiesa è documentata la cappella dei Ducco costruita dal vescovo prima del 1496; è quindi probabile che all'interno (o nei pressi?) di questa cappella (*“sacellum istud et fundat et ad metam usque perducit”*) il pronipote Girolamo avesse fatto collocare il sarcofago dello zio vescovo. È possibile immaginare una cappella di famiglia, forse con un alzata in verticale e un sacello nel pavimento, ma il tutto dovrebbe essere andato perso nei rifacimenti settecenteschi della chiesa. Nella cappella Ducco furono sepolti altri famigliari. Il dato è tratto da un testamento del 15 maggio 1543 di *Jacoba q. Thome de Potremulo ux(or) Constantini de Duchis*, la quale testa *quod cadaver spiliri debeat in sepulcro q. dni Jacobi de Duchis olim avi paterni dni Costantini posito in Capella Magna Scti Nazari Brixiae*<sup>138</sup>. Begni Redona ipotizza che il monumento fosse di notevoli dimensioni e che il posizionamento della tomba Averoldi-Riario (con inaugurazione nel 1522) abbia generato nella famiglia Ducco un fermento di orgoglio, anche in considerazione che il nuovo sepolcro, edificato da un vescovo ancora in vita, andava forse a offuscare il casato; da qui l'ipotesi che il nipote Girolamo si diede da fare per garantire anche allo zio un degno sepolcro. Tuttavia la bottega che realizzò il sarcofago del Ducco, pur secondo Begni Redona operante nei primi decenni del '500, si basava ancora su impianti figurativi tardo quattrocenteschi di cui il modello, cronologicamente e fisicamente più vicino, restava, a nostro parere, il sarcofago De Dominicis in Duomo Vecchio<sup>139</sup>. Vito Zani, pur non trattando nello specifico la questione, sembra concordare con Agosti quando scrive che il sarcofago Ducco fu mescolato “ai

---

<sup>136</sup> AGOSTI 1991, p. 67.

<sup>137</sup> BEGNI REDONA 1992, pp. 131, 137, 140.

<sup>138</sup> Da BOSELLI 1977, II, p. 76.

<sup>139</sup> BEGNI REDONA 1992, p. 144.

pezzi del più tardo monumento Averoldi-Riario”<sup>140</sup> senza fornire un anno preciso, ma indicando una generica anticipazione temporale del sarcofago Ducco rispetto all’Averoldi-Riario. In effetti, pur accettando la segnalazione di Begni Redona in riferimento a Girolamo Ducco, a prima vista il sarcofago oggi unanimemente riconosciuto come del Ducco, pare più accostabile a quello del De Dominici in Duomo Vecchio; lo stesso Begni Redona conferma che “il discorso in base a pure risultanza stilistiche regge bene”<sup>141</sup>. Anche le decorazioni, il modo di trattare la mitra, piuttosto schiacciata, la posa degli arti superiori appiattiti, il cuscino prezioso e gli elementi decorativi della cassa sono indizi che portano a collocare questa scultura alla fine del XV secolo.

Le *Virtù*, secondo Agosti, non fanno parte del doppio monumento Averoldi-Riario perché non raggiungono la qualità individuabile nei sarcofagi e nella *Madonna col Bambino benedicente*<sup>142</sup>, altro pezzo derivante dallo stesso monumento, ora in un vano nella collegiata.

La ricostruzione proposta da Agosti vede il sarcofago Ducco realizzato alla fine del Quattrocento, stilisticamente e cronologicamente vicino alla tomba De Dominici, vi associa anche la lunetta della *Resurrezione*, mentre le due *Virtù* sono considerate estranee al monumento Ducco e collocabili ai primi del Cinquecento<sup>143</sup>. Si è, al contrario, dell’idea che tra la lunetta della *Resurrezione* e il sarcofago Ducco vi siano varie divergenze di ordine stilistico. Agosti la riconduceva agli stessi anni del monumento Ducco, con affinità, come già accettano, all’*Adorazione dei pastori* ora impiegata nella Chiesa di San Francesco come paliotto dell’altare maggiore, ossia alla fine del XV secolo. Il sarcofago, a nostro avviso, sembra più rigido rispetto alla lunetta, con volumi più addensanti specie nel corpo del defunto, mentre una maggiore scioltezza si vede nella porzione inferiore, specie nei motivi di decorazione. I corpi dei soldati della lunetta presentano varie pose con scorci, ricercati dettagli nella veste e muscolatura, si coglie poi un notevole sforzo nel realizzare giochi di luce creando volumi mediante l’asportazione di materiale così da formare delle cavità.

---

<sup>140</sup> ZANI 2010a, p. 340

<sup>141</sup> BEGNI REDONA 1992, p. 137.

<sup>142</sup> AGOSTI 1991, p. 70.

<sup>143</sup> Sulle *Virtù* non concorda BEGNI REDONA 1992, p. 144 che precisa: “ben più frementi di vita nuova sono invece le due Virtù, d’un plasticismo lievitante e innovativo, sulla via di incroci culturali che non mancheranno di esplodere. Ma sono le uniche punte nel monumento mutilato complesso”.

Conferma in questa direzione viene da Vito Zani il quale esclude affinità tra la *Resurrezione* e il sarcofago Ducco, propone per la lunetta il nome di Gaspare Cairano e l'esecuzione *post* 1510, ipotesi almeno dal punto di vista cronologico qui accettata per questioni stilistiche e iconografiche.

Ancora conservate all'interno del complesso della collegiata sono altre opere scultoree che si possono ricondurre alle nostre tombe: la *Madonna col Bambino benedicente* (Fig. 200) e *Due putti con fiaccola* (Fig. 199; prima in sagrestia, ora in canonica). Le sculture sono di marmo apuano e sembra convincente la restituzione al doppio mausoleo della *Madonna col Bambino benedicente* così da giustificare le parole del Paglia<sup>144</sup>. Anche i due geni con la fiaccola, sempre in canonica, sono da aggiungersi al catalogo del monumento. Sono ancora evidenti labili tracce di policromia. I panni di Gesù e dei due bambini sono aggiunte in stucco di epoca controriformista. Mancando la precisa descrizione del monumento e il disegno di cui sopra, si può proporre un posizionamento della Madonna all'apice del complesso e i due geni ai lati, ma ad altezza non quantificabile. Restano ancora i due stemmi (Figg. 195-196) che potevano trovare spazio sempre ai lati o nella porzione inferiore di un presunto basamento. Non si conosce il complessivo ingombro di questo monumento che tuttavia doveva essere in bella vista, nel coro della chiesa quasi con dignità di cappella, anche in considerazione che i Ducco possedevano nello stesso edificio una cappella-tomba privata; l'impresa poteva avere anche un intento di contesa del prestigio tra i due casati.

È lecito pensare che se vi fossero state altre tombe di cui le cronache contemporanee non ritennero degne di nota, queste seguirono un destino ancor peggiore rispetto alle nostre sculture per cui è solo ora possibile immaginarne la presenza. Lo stesso vale per le cappelle e le tombe nel pavimento della chiesa.

Sempre Agosti chiama in causa anche un gruppo marmoreo, pure poco noto, ora finito nella Chiesa di San Giulio, parrocchia del Villaggio Sereno alla periferia sud di Brescia, ma

---

<sup>144</sup> “non men degna parmi la soavità di quella Vergine che v'aciste col suo dolce Bambino, tutto candido e lucido marmo, forse per aderire a quella suprema candidezza, in cui ogn'alma dovrebbe specchiarsi, per imitarla, almeno si dee ingegnarsi”(PAGLIA 1967, p. 248).

che in origine, almeno secondo le segnalazioni di Gaetano Panazza, era collocato nella Chiesa di San Faustino in un terreno di proprietà della collegiata di San Nazaro e Celso, il che fa sorgere l'ipotesi, per la verità priva di indizi concreti, che il gruppo provenisse sempre dalla Chiesa di San Nazaro. Giovanni Agosti valuta se tra il gruppo marmoreo del Villaggio Sereno ritraente la *Madonna col Bambino tra due Sante* e la lunetta della *Resurrezione* vi sia una qualche corrispondenza stilistica e di proporzioni; la larghezza tra le due sculture diverge di qualche centimetro, la Madonna è collocata da Agosti agli ultimi anni del Quattrocento e assegnata a uno scultore lombardo<sup>145</sup>. Vito Zani suggerisce, con dubbio, il nome di Ambrogio Mazzola per la *Madonna col Bambino tra due Sante* del Villaggio Sereno<sup>146</sup>.

In questo problematico e lacunoso quadro, bisognoso di un'indagine più approfondita quasi di natura archeologica considerata la molteplicità dei reperti presenti e mancanti, è intuibile come dalle poche testimonianze, oltre ai grandi cantieri della Loggia e dei Miracoli, la Brescia della seconda metà del Quattrocento si candidi, come ha giustamente suggerito Agosti, in quella "koinè amadeesca" che influenza varie città lombarde ad esclusione di Mantova.

Per quanto si è potuto accedere ai vani della collegiata di San Nazaro, si comprende che il patrimonio artistico in dotazione doveva essere eccezionale, per quantità e qualità. Nella cappella "iemale", una piccola chiesa usata nel periodo invernale, si è individuato un grande parallelepipedo in marmo decorato con racemi e uccelli, impiegato come basamento dell'attuale altare. Si tratta certamente di un riutilizzo di un pezzo della precedente chiesa, forse una porzione di uno dei sepolcri, più probabilmente quello Ducco (ex Averoldi). Si segnala che quella che oggi è la piccola cappella per le funzioni invernali, era, in precedenza, la cappella dei morti. Nel portico al piano terra della casa canonica della chiesa si trova, invece, lo stemma marmoreo del cardinal Riario (Fig. 196); immagine e indicazione sono fornite da Pier Virgilio Begni Redona, tuttavia si vuole far notare in questa disamina come il numero delle nappe del galero scolpito nella formella non corrisponda al titolo cardinalizio. L'arma, invece, è quella del casato savonese di cui il cardinale faceva parte.

---

<sup>145</sup> AGOSTI 1991, p. 68.

<sup>146</sup> ZANI 2010a, p. 229, fig. 186.

Dai vari indizi documentari e dalle sporadiche testimonianze scultoree è evidente che il monumento fosse unico e comprendesse i due sarcofagi così da unire nel sonno eterno i due amici e colleghi come lo furono in vita. Si tratta di un episodio eccezionale per la cultura bresciana che dovrebbe ipotizzare riferimenti compositivi extra regionali. Tale possibilità, in effetti, troverebbe ragionevole indizi nella carriera ecclesiastico-diplomatica e nelle amicali private frequentazioni di Altobello.

Tornando ai nostri due sarcofagi, accumulati dalla simile fattura, le fonti possono venire in soccorso, in particolare le descrizioni dell'edificio composte prima del grande rifacimento dell'edificio avvenuto alla metà del Settecento.

Dal manoscritto di Bernardino Faino, composto tra il 1630 e il 1669, si viene a conoscenza che “Vi è in Coro alchuni Depositi di marmo di prevosti fatti colarte et polizia”<sup>147</sup>. Dalla descrizione contenuta nel *Giardino della pittura* (1675-1714) di Francesco Paglia i nostri cofani paiono essere inseriti in un'unica struttura tanto che il visitatore, dopo aver commentato varie opere della chiesa, aggiunge:

“Ma all'occhio mio, non è disdicevole qui à destra dell'Altar grande, quel Deposito di marmo, industriosamente scolpito, con statue de Vescovi collocate à perpetuo riposo: mentre non men degna parmi la soavità di quella Vergine che v'aciste col suo dolce Bambino, tutto candido è lucido marmo, forse per aderire à quella suprema candidezza, in cui ogn'alma dovrebbe specchiarsi, per imitarla, almeno si dee ingegnarsi”<sup>148</sup>.

Lo stesso è confermato<sup>149</sup> ne' *Le scelte pitture di Brescia*, di Giulio Antonio Averoldo, del 1700:

Altobello Averoldo allora Prevosto di questa insigne Colleggiata, il cui magnifico Mausoleo tutto di marmo bianco qua dalla parte del Vangelo Voi osservate, e non contento d'aver' a se ancor vivente fabbricata la sua casa dopo morte, volle alle glorie del Cardinal Riaro suo Nume in terra, ergere qui sopra superbo Cenotafio con le iscrizioni sì per esse, sì per se sottoposte.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> L'edizione a stampa è in BOSELLI 1961, p. 240.

<sup>148</sup> PAGLIA 1660-1690, edito in BOSELLI 1967, p. 248.

<sup>149</sup> AGOSTI 1991, p. 68, nota 53.

<sup>150</sup> AVEROLDO 1700, p. 109.

Più tardi, siamo già nell'Ottocento, quindi l'opera è di fatto smembrata, è un altro manoscritto della Biblioteca Queriniana, questa volta vergato da monsignor Luigi Francesco Fè d'Ostiani<sup>151</sup>, a informarci che “ancora oggi vedesi il sepolcro di Altobello sottoposto a quello di Riario con sopra la seguente iscrizione”, la quale viene copiata. Al foglio 82 vi è scritto che:

nel 1764, ai primi di settembre, dovendosi cominciare i fondamenti della nuova nostra Basilica, in cornu evangelii dove nel vecchio muro stava affisso il magnifico deposito di M.<sup>R</sup> Altobello, fatto prima fare il disegno per essere riposto a suo tempo con lo stesso ordine e simmetria nell'atrio del nuovo Tempio, furono levati i marmi superiori e scoperto il di lui cadavere [...] fu trovato tutto spolpato disteso nell'urna con gli abiti Pontificali quasi consunti, con due anelli in dito di aurato metallo contenenti due cristalli colorati e con una medaglia di metallo dorata coniatagli dai Bolognesi. Fatte queste osservazioni, raccolte le sue ossa con tutto ciò che de' suoi ornamenti Pontificali dal tempo non era consunto, fu tutto riposto in una cassetta di larice preparata a questo effetto e posta frattanto in loco sacro e sicuro. Il sudd.<sup>to</sup> mausoleo ne formava uno solo con quello del Card.<sup>e</sup> Riario.

Già da queste note è evidente che ciò oggi appare come due sepolcri distinti, fosse alle origini un unico monumento funebre il che va a giustificare le pose simili e la fattura dei due corpi, già individuate da vari studiosi. La versione non menziona il corpo di Riario; in effetti non è in giacitura.

La collocazione più in alto del sarcofago Riario è chiara: il dato è utile per verificare la posa dei corpi dei due prelati, ipotizzando che quella del cardinale doveva essere, per logica, più aggettante e con il fianco più pronunciato così da permettere una vista migliore da parte di chi guardava il sepolcro dal basso verso l'alto ed evitare un forte scorcio. Tale versione si sposerebbe meglio con la figura umana con gli occhi aperti il che non depone a favore della tesi di Agosti che vedeva nel prelato 'sveglio' il ritratto dell'Altobelli perché più giovane e ancora in vita. Si ricorda che anche le osservazioni di Begni Redona in merito alle insegne cardinalizie di questa statua contrastano con l'identificazione proposta da Agosti. Inoltre, sempre sul filone della disamina dei due personaggi, non è mai stato tenuto in considerazione dalla critica precedente il rapporto tra il sommario resoconto della riesumazione dei resti mortali dell'Averoldi con i ritratti ufficiali dello stesso, compreso quello del sarcofago. I due anelli, trovati alle dita dell'Averoldi, sono puntualmente infilati nella mano destra del personaggio dormiente. La mano inoltre è

---

<sup>151</sup> Si tratta di un manoscritto rilegato con copertina dal titolo *Dei preposti de' SS. Nazaro e Celso*, datato al 1861 e conservato nel fondo Fe' della Biblioteca Queriniana (BQBs ms. FÈ 18, ff. 80, 82).

posta in modo che i monili siano ben in vista; gli stessi anelli sono visibili nel ritratto di *Altobello Averoldi* di Francesco Francia (Washington, National Gallery) e nel doppio ritratto, dell'Averoldi con il Ducco, affrescato nella canonica della collegiata, da datarsi, quest'ultimo, poco dopo la metà del Cinquecento. Non è possibile confermare se la "medaglia di metallo dorata coniatagli dai Bolognesi" trovata sul corpo del defunto sia da ricondursi all'oggetto tondo con decorazione interna che si trova all'altezza dello sterno della statua dormiente. Si ricorda che Averoldi possedeva medaglie autocelebrative realizzate dall'Olivieri; tuttavia non è da escludere che la moneta, trovata sul corpo, fosse un elemento di decorazione di uno dei due lembi di stola che incrociano sul petto. A tal riguardo si segnala che l'abito del personaggio dormiente non è una casula, ma pare un piviale: è possibile vedere infatti la veste sottostante perché il piviale non chiude sul davanti, ma avvolge il prelado ai lati esibendo solo un lembo decorato con figure di santi, così da lasciare il secondo lembo sotto il corpo tanto che se ne vede una parte che deborda dal coperchio del sarcofago. Il pallio di cui è invece dotata l'altra statua indicherebbe l'onorificenza, e il diritto di indossarla, che il papa poteva concedere ai cardinali che gli rendevano particolare servizi; l'Averoldi, quale regista del monumento, avrebbe ordinato di scolpire il pallio al collo del suo protettore e amico.

La versione del 1700 di Gian Antonio Averoldo dimostra che il cronista era a conoscenza che nel sarcofago del cardinale Riario non vi fosse il corpo del defunto, quindi lo definisce, a ragione, cenotafio.

Per il resto delle porzioni del monumento le fonti tacciono; fondamentale sarebbe stato il disegno eseguito prima dello smontaggio del 1764. Lo schizzo, funzionale al rimontaggio, doveva avere molti dettagli strutturali ma, a quanto pare, non fu utilizzato e rimase solo memoria tramandataci dalle fonti.

Per la ricostruzione, tuttavia, si propone il cardinal Riario, a occhi aperti (Fig. 191) posto in alto con la propria iscrizione nel fronte della sua cassa, mentre più in basso il vescovo Averoldi (Fig. 191), dormiente, e sdraiato sul suo sarcofago privo di iscrizione. Tra i due sarcofagi si sarebbe posta la lapide rettangolare con le indicazioni riferite alla vita dell'Averoldi e alla costruzione del presente sepolcro. La lapide è ora collocata sotto il sarcofago Riario e poggia sul portale.

Il Riario sveglia forse era da intendersi come l'ennesima protezione, anche durante il sonno eterno, del cardinale rispetto all'amico Altobello il quale fu posto sotto di lui in segno di abnegazione e di fiducia nella eterna amicizia.

È sempre di Giovanni Agosti la proposta di avvicinare, anche solo per concezione compositiva della doppia tomba, i resti bresciani Averoldi-Riario con il *Monumento di Giovanni Michiel e Antonio Orso*, attribuita in passato a Jacopo Sansovino nella Chiesa di San Marcello a Roma. In effetti i due prelati personaggi distesi offrono il capo rivolto nella stessa direzione e pure il corpo. Tale posa esclude che i sarcofagi in San Nazaro potessero essere posti ai lati di un elemento centrale (si veda il modello del *Monumento del cardinale Francesco Armellini*) in quanto non si sarebbe potuta creare la simmetria delle posizioni; ma a escludere tale collocazione è innanzitutto la posa dei corpi. Nella tomba romana le due bare sono costruite in modo diverso, il che avviene pure a Brescia<sup>152</sup>; i corpi di Michiel e di Orso, come quelli di Riario e Averoldi, sono diversi per posa e atteggiamento: uno sembra già essersi addormentato, l'altro un poco più sollevato. L'analogia è riscontrabile anche nei rispettivi ruoli dei defunti in entrambe le opere, ossia un cardinale e un vescovo. I due sarcofagi bresciani simili furono in passato ascritti a un generico scultore bolognese e datati al 1522<sup>153</sup>.

La Chiesa di San Nazaro e Celso fu certamente uno dei cantieri della Brescia a cavallo tra Quattro e Cinquecento più fecondi sia per la qualità delle opere conservate, sia per il livello culturale e sociale dei frequentatori. Tuttavia, come si è cercato di illustrare nella presente sintesi, raccogliendo i vari reperti distribuiti nelle pertinenze della collegiata nel tentativo di dare un ordine logico ai vari pezzi scultorei che facevano riferimento ai due monumenti, gli elementi stilistici individuabili nel doppio monumento Averoldi-Riario sembrano avere poco a che fare con quanto prodotto negli stessi decenni in città. La storiografia, perlopiù locale, aveva assegnato – forse nel tentativo di ricondurre

---

<sup>152</sup> Seppur avente una diversa composizione architettonica, si ritiene di segnalare che la posa, leggermente in fianco e con il braccio portato alla testa, scelta per la statua sdraiata del Monumento al vescovo Nicesola del Duomo di Verona, possa trovare un confronto, geograficamente più vicino, con le posture dei due corpi dei sarcofagi bresciani.

<sup>153</sup> Per la posa disinvolta degli arti e l'appoggio sui fianchi i due prelati ricordano due monumenti di Andrea Sansovino a Roma in Santa Maria del Popolo (*Monumento del cardinale Ascanio Sforza*, 1505, e *Monumento di Girolamo Basso della Rovere*, 1507) messi in opera nel primo decennio del Cinquecento.

quest'opera come pure il *Mausoleo Martinengo* – i sarcofagi a Maffeo Olivieri. L'attribuzione, suggerita da prima dal Morassi<sup>154</sup> e poi confermata con maggiore decisione da Peroni, è da escludere, sia per impostazione sia per cultura figurativa ed esecutiva, che lo stesso autore possa avere operato sia sul *Mausoleo Martinengo* sia sul *Monumento Averoldi-Riario*. Peroni affrontava la questione analizzando la *Madonna col Bambino* con le *Virtù* che dovrebbero essere del monumento Averoldi-Riario<sup>155</sup>. Esprimeva perplessità rispetto all'Olivieri per quanto riguardava la giacitura sui fianchi dei due ritratti, una monumentalità che risultava estranea anche alla cultura figurativa cittadina. Le divergenze, in particolare, aumentano, a nostro avviso, specie se si prendono in considerazione i bronzi inseriti nella porzione superiore della tomba Martinengo. Tale discrepanza sembra ancor più significativa se si tiene conto che il *Mausoleo Martinengo* e il *Monumento Averoldi-Riario* furono realizzati nei primi decenni del Cinquecento, seppur il primo fu commissionato già all'inizio del secolo<sup>156</sup>. Il *Monumento Averoldi-Riario*, oltre alle differenze stilistiche rispetto alla scultura bresciana coeva, è stato ricondotto dalla critica degli anni Novanta, in modo generico, a uno scultore bolognese, il che è anche in sintonia con gli artisti di 'importazione' dell'*entourage* dell'Averoldi. Si ricordi, tuttavia, che lo stesso Averoldi commissionò al bresciano Maffeo Olivieri i due *Candelabri*<sup>157</sup> per San Marco di Venezia (Natale 1527) e le medaglie autocelebrative. Forse fu questa vicenda che suggerì alla critica di tentare di ricondurre i sarcofagi allo scultore bresciano, come del resto avvenne pure per il *Mausoleo Martinengo*.

È difficile trovare un nome certo. Cristopf Frommel, tuttavia, proponeva due nomi: Baldassare Peruzzi per l'ideazione e Alfonso Lombardi per la mano che mise in opera il monumento<sup>158</sup>. Peruzzi era a Bologna tra il 1521 e il 1522, ossia in anni prossimi alla espressa volontà dell'Averoldi di edificare la tomba. Altobello passava da Venezia a

---

<sup>154</sup> MORASSI 1939, pp. 442-443, 453-454.

<sup>155</sup> PERONI 1963, pp. 820-822.

<sup>156</sup> Il *Monumento Martinengo* dovrebbe essere terminato, seppur pensato due decenni prima, alla fine degli anni dieci, mentre il monumento Averoldi è iniziato nel 1522.

<sup>157</sup> MAPHEVS OLIVERIVS BRIXIANVS FACIEBAT ALTOBELLVS AVEROLDVS BRIXIANVS EPIS. POLEN. VENET. / APOSTOLICVS DEO OPT. MAX. DEDICAVIT. Cfr. BODE 1922, pp. 64-68; HILL 1930, n. 486; Hill 1932, pp. 34-35; RADCLIFFE 1984, pp. 370-371. I due candelabri furono annotati anche da Marin Sanudo nel suo diario nel giorno 24 dicembre 1527 e la circostanza del dono, offerto dal vescovo Averoldi, alla basilica per il Natale 1527.

<sup>158</sup> FROMMEL 1990, pp. 65-66.

Bologna verso la fine del 1522 come vicedelagato e vi rimaneva fino a tutto il 1524, questa era la terza volta che il prelado andava a Bologna.

Giovanni Agosti si limita a suggerire confronti ove cogliere riferimenti stilistici, il che prova

quanto sia arduo confermare con certezza un nome per queste sculture. Propone, quindi, per i due corpi scolpiti in San Nazaro un confronto con la statua di Leone X, più o meno coeva ai nostri, conservata a Roma e scolpita da Domenico Aimo da Varignana, pure bolognese, così da non sconfessare quel sentore emiliano già fiutato dalla critica precedente nei due sarcofagi<sup>159</sup>. Qualche anno dopo è Matteo Ceriana<sup>160</sup> ad attribuire i due sarcofagi allo scultore Lorenzo Bregno, assegnazione confermata da Anne Schulz<sup>161</sup> e accettata da Vito Zani<sup>162</sup>.

Lo studio delle tombe in San Nazaro è forse l'esempio più significativo del come si siano susseguite attribuzioni e datazione diverse nel corso dei decenni. L'esclusione<sup>163</sup> dei tre sarcofagi in San Nazaro dal catalogo di Maffeo Olivieri risulta assai significativa perché la storiografia bresciana novecentesca puntò ad assegnare allo scultore quest'impresa, il *Mausoleo Martinengo* e l'*Arca di Sant'Apollonio*<sup>164</sup>. Si trattava quindi di una serie di monumenti rinascimentali tra i più ragguardevoli della città che venivano uniti tra loro da un unico autore. Tuttavia è recente la proposta di Vito Zani che attribuisce a un unico scultore – l'onnipresente Gaspare Cairano – sia il *Mausoleo Martinengo* (le componenti litiche) sia l'*Arca di Sant'Apollonio*.

---

<sup>159</sup> Agosti segnala, inoltre, che la statua di Leone X, oggi forse non troppo nota, ebbe una grande eco già dopo la collocazione tanto che per l'inaugurazione nel 1521 fu composto da un letterato tedesco, Caio Silvano Germanico, un poema di oltre seicento versi; AGOSTI 1991, p. 72, nota 61.

<sup>160</sup> CERIANA 1994, p. 26.

<sup>161</sup> SCHULZ 1996, pp. 40-59.

<sup>162</sup> ZANI 2010a, pp. 36, 85; 2010b, p. 76.

<sup>163</sup> Si segnala che BEGNI REDONA 1992, p. 144, lascia aperto uno spiraglio di attribuzione all'Olivieri per le componenti del monumento Ducco: “sebbene i vari pezzi presentino fra loro alcune (non superabili) discrepanze stilistiche, non ci sembra insensato riproporre d'orientare in area molto vicina a Maffeo Olivieri le risultanze culturali espresse dal complesso: una cultura plastica mediocrementemente legata al passato, ma sembra chiaro, molto sollecitata a nuove aperture entro cui è nettamente percepibile la presenza di un artista emergente, cui va assegnata almeno l'esecuzione delle Virtù, del tutto omologabili con le opere che verso quegli anni produceva Maffeo Olivieri e, guarda caso, questa volta proprio su commissione di Altobelli Averoldi, cioè i due candelabri bronzei che, per il Natale 1527, Altobello donò alla basilica di San Marco in Venezia, opera in cui è palese il delicato momento di apertura dell'Olivieri a modelli veneziani così come a suggestioni centroitaliane”.

<sup>164</sup> Agosti pensa che l'*Arca di Sant'Apollonio* sia di Olivieri, AGOSTI 1991, p. 80, nota 74.

#### **7.4 Chiesa di Santa Maria del Carmine**

Il grande complesso di Santa Maria del Carmine sorge nei pressi di Piazza Loggia, nell'omonimo quartiere e poco distante dalla Chiesa di San Faustino. La vicenda storica e architettonica ha messo in luce come il cantiere sia stato nei secoli uno dei più fecondi della città<sup>165</sup>. L'edificio fu scelto da nobili e facoltose famiglie bresciane come sede per la sepoltura, ne conseguì un notevole incremento di opere architettoniche e scultoree durante vari secoli. Tuttavia, proprio il prestigio goduto dalla chiesa e il continuo aggiornamento artistico hanno fatto sì che in molti casi i sepolcri più antichi venissero manomessi, se non rimossi, per far posto tra Sei e Settecento ad altari di gusto barocco.

Si ricordi, a titolo d'esempio, che nel 1483 la corporazione degli Argentieri costruì nella cappella di Sant'Eligio (seconda sulla destra) il proprio sepolcro; da una segnalazione di un secolo più tardi si è a conoscenza che vi era un altare con ancona dorata e una pala di Foppa. Qualche anno prima, nel 1480, il nobile Carlo Averoldi dettava nel suo testamento la volontà di lasciare una grossa somma perché si rifacesse la cappella "magna" con ampliamenti per collocarvi anche un coro che ospitasse tutti i frati del convento di Brescia<sup>166</sup>. Questo dato è da far coincidere sia con l'ampliamento del coro del Carmine, avvenuto verso gli anni Ottanta del Quattrocento, sia con i lavori alla cappella Averoldi (la terza della navata di destra). Agli anni 1499-1500 è da ricondurre, in base alla data di morte del defunto, l'edificazione del *Monumento funebre di Giovanni Pietro Averoldi* (Fig. 201), inserito nella parete settentrionale della cappella<sup>167</sup>. A dimostrazione di come i rapporti della nobiltà bresciana di questi decenni fossero assai stretti con le maestranze e i cantieri aperti in città, Valentino Volta, segnala che Giovanni Pietro Averoldi partecipò nel 1486, in qualità di deputato del Comune e benvisto dal Serenissima, coadiuvato dall'umanista e antiquario Giovanni Maria Tiberino, alle trattative di acquisto delle case che sarebbero poi state demolite per far spazio alla Chiesa di Santa Maria dei Miracoli. Lo studioso ipotizza

---

<sup>165</sup> Per l'architettura si veda, tra gli altri, come punto fondamentale il saggio MEZZANOTTE 1991; per le vicende edilizie VOLTA 1991.

<sup>166</sup> Per la questione si vedano i dati e la ricostruzione di VOLTA 1991, p. 50.

<sup>167</sup> Valentino Volta suggerisce anche dei confronti per questo monumento: "Ancora all'ambiente cremonese facciamo ricordo per ritrovare composizioni simili; il riferimento è diretto all'arca dei Santi Pietro e Marcellino nella cripta della cattedrale di Cremona, di Francesco e Benedetto Briosco, comacini, ed anche al sarcofago per Andrea Ala di Giovanni Gaspare Pedoni sotto la loggia della Bertazzola", da VOLTA 1991, p. 50.

quindi che Giovanni Pietro Averoldi avesse conosciuto Giovanni Gaspare Pedoni durante la sua presenza in Brescia, verso la fine del XV secolo, per i lavori al cantiere dei Miracoli. Per la nostra indagine la cappella Averoldi in Santa Maria del Carmine risulta alquanto interessante perché il monumento funebre permette di documentare un'opera intatta e riconducibile agli anni prossimi alla commissione del *Mausoleo Martinengo*. Inoltre si sa per certezza che il committente fu il vescovo Altobello, figlio di Giovan Pietro Averoldi. Il sarcofago è incassato nel muro, è retto da due mensole e non ritrae il defunto. Il riferimento al casato è dato dallo stemma posto nella porzione inferiore del monumento, al centro delle due mensole, mentre nel cartiglio sul fronte della cassa si trovano il nome del defunto e del figlio committente dell'opera. Il cofano è decorato da due delfini con i volti rivolti ai lati, mentre le code si toccano formando un disegno a girali che si trasforma in un elemento decorativo per sostenere una sorta di candelabro. Il marmo è di Botticino. Valentino Volta già segnalava la vicinanza stilistica con la tomba Ala di Giovanni Gaspare Pedoni nel Duomo di Cremona. È invece da sottolineare come, oltre alla bottega di riferimento, questo monumento, come quello cremonese, sia privo dell'immagine del defunto e pure di formelle figurate: è assente sia il corpo disteso, sia il busto o un bassorilievo. Lo stesso si verifica per il *Mausoleo Martinengo*. Ci si è interrogati del perché nel *Mausoleo Martinengo* fosse assente l'effigie del defunto; la mancanza è forse dettata dalla volontà di puntare al mausoleo come tomba di famiglia per cui era più conveniente inserire solo i riferimenti del casato. Se si accetta una datazione attorno al 1500, la tomba di Giovan Pietro Averoldi rappresenterebbe un precedente in Brescia di soli tre anni rispetto a quella Martinengo, di un sarcofago realizzato solo per un defunto e privo della sua immagine. Tra le considerazioni, tuttavia, dobbiamo ricordare che anche il sarcofago Averoldi era inserito nella cappella di famiglia dove potevano trovare sepoltura altri membri. Lasciare il sarcofago privo dell'effigie del sepolto, ma indicandone il nome, poteva essere, in via ipotetica, un compromesso che garantiva l'unicità di giacitura nel sarcofago, ma poteva fungere da riferimento visivo sepolcrale, con tanto di stemma, per gli altri membri della famiglia che avrebbero trovato posto nella cappella. Il *Mausoleo Martinengo* non sarebbe dunque dal punto di vista tipologico un caso isolato nella Brescia del Cinquecento. La tomba Martinengo, però, possiede scene figurate di cui è, invece,

privo il sarcofago Averoldi al Carmine. Un altro possibile riferimento è il sarcofago di Gaspare Brunello, datato al 1500 e conservato nella Chiesa di San Francesco (si veda sopra).

Il monumento Averoldi in Santa Maria del Carmine trova un accostamento nell'*Epigrafe con i Privilegi concessi da Leone X* nel 1516 alla Chiesa di San Nazaro e Celso, collocata dopo l'intercessione del vescovo Averoldi presso il pontefice<sup>168</sup>. L'epigrafe presenta solo lo stemma pontificio alla sommità, due decorazioni ai lati e grandi delfini che si toccano con la punta del muso alla sommità. Solo il dettaglio decorativo dei due pesci è l'elemento di vicinanza con il sepolcro Averoldi al Carmine. Tuttavia le due opere sono accumulate dal medesimo committente. Le divergenze sono ovvie in quanto si tratta di opere con funzione diversa e distanti cronologicamente circa 15-17 anni. Il sarcofago Giovan Pietro Averoldi possiede secondo Agosti, per la presenza di un catalogo di soggetti anticheggianti collocati a decorazione, elementi in comune sia con le tombe veneziane "alla Lombardo" sia con esperienze milanesi "tra Fusina ed il Bambaia"<sup>169</sup>.

Il paliotto della mensa d'altare della cappella Averoldi è di qualche decennio precedente, 1454-1456, ed è stato assegnato a uno scultore veneto o lombardo. Una attenta osservazione suggerisce che l'opera abbia subito qualche assestamento seppur gli elementi decorativi siano in buono stato di conservazione. Nel fronte principale, diviso in due settori, vi sono angeli di diversa forma e dimensione che reggono rispettivamente scudi araldici a testa di cavallo, con emblema degli Averoldi. Non si è certi che lo stato attuale sia l'originaria sistemazione dei pezzi, non si esclude che le lastre siano state riutilizzate e quindi provenienti da una precedente struttura. È da rimarcare come sono precocemente apparsi nella decorazione di quest'opera vari riferimenti iconografici, databili alla metà del XV secolo, derivanti da una mistura di elementi veneti e lombardi, che faranno la loro effettiva comparsa a Brescia solo negli anni Settanta del Quattrocento per poi diffondersi

---

<sup>168</sup> Giovanni Agosti scrive: "Tutte queste esperienze figurative risultano liquidate in un altro monumento Averoldi, quello del nipote di Altobello, Bartolomeo, eretogli dal fratello Alessandro nel 1538 in San Lorenzo: una scultura, non troppo bella e non più nella collocazione originaria, da vedere in parallelo alla crisi manierista di certa pittura bresciana contemporanea" (AGOSTI 1991, p. 77, nota 24).

<sup>169</sup> AGOSTI 1991, p. 59.

in modo prepotente nel cantiere della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli dagli anni Novanta<sup>170</sup>.

### ***7.5 Duomo Vecchio: Monumento De Dominici***

Il *Monumento De Dominici* (o de' Dominici) è posto nella parete sinistra del deambulatorio (Fig. 202), quasi a ridosso delle scale che scendono verso la cripta, del Duomo Vecchio di Brescia. È una collocazione successiva all'edificazione della struttura muraria romanica. Il monumento è significativo perché ben si inserisce in quella cultura antiquaria presente nella Brescia dell'ultimo quarto del XV secolo; un interesse per l'antico già sottoscritto con l'esposizione di una sorta di *lapidarium* a cielo aperto in Piazza della Loggia. Si ipotizza che la presenza, a più riprese, tra cui la prima forse già nel 1478, a Brescia del frate carmelitano Michele Fabrizio Ferrarini da Reggio Emilia, abbia ispirato il decreto della conservazione delle epigrafi romane rinvenute in città. Il carmelitano, che non fu l'unico umanista in città, stampò a Brescia nel 1486 un trattato sulla decifrazione delle epigrafi. Padre Ferrarini fu, infatti, un cultore di epigrafi antiche, fine umanista e antiquario. La tomba del vescovo Domenico De Dominici – ambasciatore pontificio per l'Ungheria, presso Mattia Corvino, per l'Austria e la Germania, teologo, letterato e astrologo – è munita di una lunga iscrizione incisa sul fronte inferiore, dove è riportata la data 1478. La lastra dedicatoria del De Dominici è forse uno dei primi esempi che testimonia il nascente gusto per la pratica epigrafica a Brescia. L'osservazione è inoltre supportata da una serie di personalità<sup>171</sup> che certamente contribuirono a creare l'ambiente culturale da cui si propagò il gusto per l'antico rintracciabile nelle arti plastiche. Lo stesso De Dominici, con chiara fama di umanista, fu nominato vescovo di Brescia nel 1464 da papa Paolo II Barbo, veneziano di nascita e anch'egli collezionista di antichità.

---

<sup>170</sup> ZANI 2010b, p. 52.

<sup>171</sup> Tra i vari ricercatori che si cimentarono nella collezione di epigrafi e studi dell'antico, sono da menzionare pure Bartolomeo Baiguera e Stefano Buzzoni detto Vosonio (da TERRAROLI 2003, p. 287).

L'opera non ha ricevuto una grande considerazione da parte della critica tanto che non vi sono studi esaustivi<sup>172</sup>. Il monumento è composto da una struttura architettonica piuttosto elaborata che guarda al lessico architettonico antico<sup>173</sup>. La nicchia ospita l'imponente sarcofago con coperchio avente la figura distesa con le insegne episcopali. I libri posti ai piedi del vescovo sono da riferirsi alla cultura umanistica del defunto. Il sarcofago è sormontato da un arco a tutto sesto, con ai lati paraste, nella porzione superiore una trabeazione classica sormontata dal timpano con lo scudo araldico del prelado. È stato notato come l'arco è una citazione dell'architettura classica seppur concepito con valore antiquariale: le candelabre reggi timpano poste ai lati sembrano proporre in versione ridotta ciò che si vedrà, vent'anni più tardi, nella facciata della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli; sempre di gusto antico sono i bucrani posti a decorazione nelle porzioni laterali del fregio<sup>174</sup>. L'analisi del catalogo delle componenti iconografiche (dentelli, semisfere, ovuli, bucrani, clipei con teste di imperatori, girali di acanto) distribuite sul fregio e sulle paraste rinviano senza dubbi al gusto antiquario di derivazione padovana. I capitelli delle candelabre trovano precisi confronti nel portale della Cappella Colleoni a Bergamo, di qualche anno precedente (1472 circa) e nel Duomo di Pavia<sup>175</sup>. Nella fascia del fronte superiore del sarcofago corre una serie di teste di putti aventi qualche labile affinità con lo stesso soggetto posto nella cassa del sarcofago del vescovo Ducco (ex Averoldi) nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso. Sulla datazione aveva avanzato dubbi Giovanni Agosti considerando che la “complessa e rigorosa ornamentazione all'antica del monumento” pare “eccezionale per il 1478”<sup>176</sup>, ma si è certi che la sepoltura era già in essere secondo la testimonianza dell'*Itinerario per la terraferma veneziana*<sup>177</sup> di Marin Sanudo composto nel 1483; è condivisibile, tuttavia, il dubbio, espresso dall'Agosti, che

---

<sup>172</sup> Trovandosi il sarcofago in alto e incassato nel muro non è stato possibile predisporre una documentazione fotografica esaustiva di dettagli; forse anche per questo motivo l'opera non ha destato in passato l'interesse che meritava.

<sup>173</sup> PERONI 1963 pp. 735-736.

<sup>174</sup> TERRAROLI 1987, p. 46.

<sup>175</sup> Del Duomo di Pavia si veda la zona absidale; cfr. TERRAROLI 1987, p. 46. Il monumento presenta tre clipei con altrettanti volti di profilo all'antica da ricondursi alle virtù del defunto, oltre che alla cultura umanistica del vescovo. Sono forse da vedervi Giulio Cesare, (sulla sinistra), Marco Aurelio Costantino (al centro) retto da angeli anguiformi da leggersi come le Vittorie cristiane, e Augusto (sulla destra).

<sup>176</sup> AGOSTI 1995, p. 102.

<sup>177</sup> “... è sepolto Dominico de Dominicij episcopo brexano, doctissimo in utraque lingua”.

ciò che vide il Sanudo poteva non essere il monumento oggi in Duomo, ma una sistemazione precaria in attesa di completamento.

### ***7.6 Duomo Nuovo: l'Arca di Sant'Apollonio***

Tra i brani di scultura monumentale bresciana chiamati in causa per il confronto, sia stilistico sia attributivo, con il *Mausoleo Martinengo*, l'*Arca di Sant'Apollonio* ha riscosso un notevole interesse<sup>178</sup>. L'arca è la tomba di un santo, il vescovo bresciano Apollonio, ma viene concepita con caratteristiche architettoniche del monumento funebre. La posizione attuale è nel terzo altare della navata destra del Duomo Nuovo di Brescia, ma la sua originaria collocazione doveva essere nell'antica cattedrale cittadina, ossia la Cattedrale estiva di San Pietro de Dom, un edificio che sorgeva nella medesima area dell'attuale duomo. Considerata la dispersione degli altari e dei monumenti quattro-cinquecenteschi, avvenuta in molti conventi e chiese bresciani, lo stato di conservazione di quest'opera risulta eccezionale. Pur avendo completamente abbattuto l'antica cattedrale il popolo bresciano volle conservare l'arca per riposizionarla nel nuovo edificio; tale precauzione è forse da comprendersi nella tipologia dell'altare: non si tratta di una tomba di famiglia di committenza privata ad uso dei singoli, ma di un'arca-reliquiario con le spoglie del santo vescovo. Si pensa quindi che il maggior riguardo non fosse dettato tanto dalla consapevolezza dell'opera in sé, ma più dal valore simbolico e devozionale del monumento.

La data di commissione da parte dell'ordine dei notai bresciani, 1504, è incisa sulla lapide sottostante l'arca; l'impresa prese il via a seguito del rinvenimento dei resti mortali del

---

<sup>178</sup> BEGNI REDONA 2004, pp. 152-159.

santo vescovo all'interno della precedente cattedrale<sup>179</sup>. La data di esecuzione si fissa tra il settembre 1508 e il luglio 1510. Prima della distruzione dell'antica cattedrale l'arca, nella quale erano pure i resti di San Filastrio, fu smontata e posta nel vicino Duomo Vecchio nel 1604, per poi rimontarla nell'attuale duomo nel 1674; la sistemazione attuale è di Carlo Carra che vi aggiunse, come è evidente, la mensa d'altare che divenne la struttura portante dell'arca. Furono anche dipinte le quadrature con fondale della parete retrostante. Tra i due spostamenti e il nuovo assetto della seconda metà del Seicento è probabile che il monumento abbia subito qualche decurtazione specie nelle porzioni inferiori che in origine dovevano sostenere la cassa. È questa una grande mancanza, non solo per la parte scultorea che doveva essere composta da colonnine e pilastri, ma per la soluzione architettonica adottata. Non è, di conseguenza, più possibile proporre un confronto con le colonne portanti del sarcofago Martinengo. L'urna di Sant'Apollonio è, infatti, impostata con un sarcofago diviso in tre formelle quadrangolari frontali, come avviene per il sarcofago Martinengo, il che porta ad ipotizzare, ma a tale livello ci si deve arrestare, che pure la componente portante dei due monumenti potesse avere qualche similitudine perlomeno architettonica se non decorativa. Tale confronto pare ancor più doveroso se si considera che le due opere furono iniziate grossomodo negli stessi anni.

L'arca fu notata fin dal 1614 dal Fiorentino e pubblicata nel repertorio dei vescovi bresciani; l'autore descriveva l'arca ancora nel Duomo Vecchio e riferiva anche del ritrovamento del corpo, della costruzione del monumento e del pagamento da parte del

---

<sup>179</sup> Già nel settembre 1502 sono documentati lavori di sistemazione della cattedrale che videro l'abbattimento della cappella dedicata a Sant'Apollonio; è probabile che a queste circostanze si debba collegare il ritrovamento dei resti del santo vescovo (*Liber Buletarum Fabrice Ecclesie Maioris. 1486-1571*, in BQ, Ms. F. VII. 24, cc. 33r-v). Il cancelliere municipale registra, in data 5 gennaio 1503, il recupero delle spoglie precisando che si trovavano in un sepolcro in pietra posto sotto l'altare; le reliquie del vescovo venivano poi collocate in attesa di altra sistemazione nella Cappella Orifiamma. Il Consiglio della città deliberava di procedere per una più degna collocazione, sentito il parere delle autorità religiose e verificati i costi. Fu poi interpellato il collegio dei notai per sondare le risorse per la nuova impresa. Il collegio dei notai accettò il carico finanziario dell'impresa; il Consiglio cittadino sollecitò nel dicembre 1503 il collegio dei notai affinché procedesse fattivamente. L'11 settembre 1506 è documentato l'avvio dei lavori; nella delibera sono nominati tre incaricati a sovrintendere i lavori tesi a prolungare la cappella del santo nella cattedrale; i lavori erano richiesti per far spazio all'arca "*marmorea et miro artificio fabricata de pecuniis collegii notariorum Brixie*". Altri lavori di sistemazione della cappella si svolsero tra il dicembre 1509 e il novembre 1510; si veda la ricostruzione documentaria e le fasi edilizie fornite in modo dettagliato in ZANI 2010a, pp. 130-131.

collegio dei notari. Da qui in poi fu sempre oggetto di attenzione e ammirazione dalla critica e dalle guide cittadine<sup>180</sup>.

Come il *Mausoleo Martinengo*, anche l'*Arca di Sant'Apollonio* entrò nella guida stilata dal Brognoli nel 1826, il quale la assegnava allo stesso scultore dell'*Adorazione* Caprioli ora nella Chiesa di San Francesco. Anche Alfred Gotthold Meyer, nel 1900, individuava in quest'opera un esempio di cultura lombarda di formazione amadeesca e riteneva che la si dovesse attribuire sempre al maestro dell'*Adorazione* Caprioli<sup>181</sup>. L'autore ancor prima che il Morassi proponesse il nome dell'Olivieri già intuiva che la tomba Martinengo era un nodo cruciale della scultura bresciana, utile per comprendere, da un lato, l'apporto della tradizione lombarda, e dall'altro, le inserzioni sul fronte Veneto con Venezia e la terraferma<sup>182</sup>.

Anche Malaguzzi Valeri<sup>183</sup> riscontrava tratti stilistici di uno scultore affine all'Amadeo, pur esprimendo riserve sulla datazione al 1510. Mentre Nicodemi<sup>184</sup> si discostava dai precedenti studiosi vedendovi precisi elementi di vicinanza con Agostino Busti Bambaia; il nome di Giovanni Gaspare Pedoni fu suggerito, invece, da Vigezzi<sup>185</sup>.

Come avvenne per altre opere scultoree bresciane pure l'arca di Sant'Apollonio fu assegnata alla mano di Maffeo Olivieri. L'attribuzione avanzata per la prima volta da Antonio Morassi nel 1936, fu accettata nel 1963 da Peroni<sup>186</sup>, il quale riconosceva all'Olivieri la certa paternità<sup>187</sup>. Successivamente alla scoperta del documento di commissione del *Mausoleo Martinengo*, pubblicato da Boselli nel 1977, iniziarono, come si è visto per altri monumenti, a sorgere i dubbi e a incrinarsi le fondamenta su cui si basava la ricostruzione del catalogo dell'Olivieri.

---

<sup>180</sup> Per la ricostruzione della fortuna critica e delle segnalazioni dell'*Arca di Sant'Apollonio*, nonché della bibliografia precedente, si rinvia a ZANI 2010a, pp. 130-132.

<sup>181</sup> MEYER 1900, pp. 245-246.

<sup>182</sup> "...da una parte la struttura, la forma della colonne, la policromia delle modanature e delle patere, i trofei delle cornici, i soggetti dei medaglioni; dall'altra una certa particolare caratterizzazione di questi elementi, i panneggi delle statue, l'uso associato del marmo e del bronzo", in MEYER 1900, p. 246.

<sup>183</sup> MALAGUZZI VALERI 1904, pp. 322-323.

<sup>184</sup> NICODEMI 1925, p. 20.

<sup>185</sup> VIGEZZI 1929, p. 74.

<sup>186</sup> PERONI 1963, p. 813.

<sup>187</sup> Si vedano pure BAYER 1988, p. 250; PASSAMANI 1989, p. 56; AGOSTI 1991, p. 80, nota 74; BEGNI REDONA 1994, p. 113.

Il *Mausoleo Martinengo* sembra essere stato per molti decenni il modello di riferimento cui confrontare le opere da attribuire all'Olivieri; venuta meno questa certezza la critica ha dovuto fare i conti con una ridiscussione generale di molte opere. Si dovette rivedere l'attribuzione per l'*Arca di Sant'Apollonio*, monumento che ebbe un ruolo di primo piano nel dibattito attributivo. Dubbi sull'assegnazione dell'arca all'Olivieri venivano quindi avanzati da Sandro Guerrini<sup>188</sup>. Valerio Terraroli chiamava in causa, per l'*Arca di Sant'Apollonio*, lo schema tipologico architettonico dell'arca funeraria diffuso in Lombardia e vi individuava sia peculiarità della scuola lombarda, con i Mantegazza, Amadeo e Briosco, sia stilemi di provenienza veneta con i Lombardo “senza però che l'una o l'altra matrice” prevalesse<sup>189</sup>. Lo studioso ricordava la scena con i tritoni del rocchio delle colonne del protiro d'altare in San Francesco, nella quale riconosceva lo stesso soggetto mitologico, con varie aggiunte (l'aquila imperiale, le patere con le fiamme, le anfore sospese a nastri e i girali d'acanto), anche nel fregio dell'*Arca di Sant'Apollonio*. Gli episodi della vita del santo erano accostati al nome di Giovanni Antonio Amadeo in una declinazione “più morbida e descrittiva, più naturalistica”; mentre per la porzione superiore si prospettava un rinvio all'area veneta<sup>190</sup>.

Gli ultimi lavori di Vito Zani<sup>191</sup> portavano lo studioso ad affermare con fermezza che la paternità dell'*Arca di Sant'Apollonio* è da ricondursi a Gaspare Cairano in base a una lunga serie di indizi di ordine stilistico evidenziata dallo studioso, e per questioni di contesto storico: nello specifico, per la nostra indagine, si faceva riferimento alla modalità esecutiva, “dal profondo rilievo e dai profili affilati”, nel realizzare il fregio vegetale sopra la cassa dell'arca che si sarebbe riproposta, assai simile, nei fregi del già citato protiro d'altare in San Francesco e nel monumento dei Martinengo. L'autore precisava, inoltre, altre ragioni dell'attribuzione al Cairano dell'*Arca di Sant'Apollonio* quali la statua del santo

---

<sup>188</sup> GUERRINI 1980.

<sup>189</sup> TERRAROLI 1987, p. 43.

<sup>190</sup> Il confronto era proposto soprattutto con la lunetta con l'*Ecce Homo* della lastra del sepolcro (1457) di Bartolomeo Lamberti, ora al Museo di Santa Giulia, quest'ultimo chiamato in causa come esempio di “precoce diffusione di stilemi donatelliani da Padova verso la Lombardia”. Un altro possibile modello di riferimento veniva dal *Monumento Mocenigo* di Pietro Lombardo (1481, ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia) per la soluzione acroteriale con la statua del *Redentore* alla sommità centrale con due angeli ai lati, nonché alcuni militari in lorica che suggerirebbero un confronto con i *Santi Faustino e Giovita* dell'arca bresciana; TERRAROLI 1987, p. 44. Cfr. pure GIANFRANCESCHI, LUCCHESI RAGNI 2004, pp. 127-128.

<sup>191</sup> ZANI 2001; 2003; 2010a.

vescovo che trova un confronto assai prossimo con il *Sant'Apollonio* inserito in uno dei medaglioni delle chiavi di volta del Palazzo della Loggia, saldata al Cairano nel 1497; le statue dei santi patroni cittadini, Faustino e Giovita, rappresentano un atto di stima nei confronti dei “migliori” *Angeli* del Tamagnino<sup>192</sup> all'interno della Chiesa dei Miracoli, riadattati a distanza di un quindicennio, con un potenziamento dei corpi e con una fattezze di teste e capigliature che seguono i modi del Cairano visti in questi anni nella Chiesa di San Pietro in Oliveto e a Salò<sup>193</sup>.

L'attribuzione al Cairano, tuttavia, non è condivisa da tutta la critica. Giuseppe Sava manteneva una posizione più cauta con qualche dubbio nell'assegnare a Gaspare l'arca del Duomo Nuovo<sup>194</sup>. Il *Mausoleo Martinengo* è l'unica opera bresciana di questi decenni che presenta un importante apparato bronzeo. Gaspare Cairano dovrebbe essere morto nel 1517, il mausoleo si ricorda non terminato nel 1516, purtroppo non si conoscono l'entità e la qualità delle parti mancanti a questa data. Zani ipotizza che prima del sacco di Brescia le componenti litiche del mausoleo fossero per buona parte già terminate; tuttavia questa osservazione deve essere mantenuta nel campo delle ipotesi peraltro non suffragata da documenti<sup>195</sup>. Ancora emblematico di come le suggestioni create dall'arte scultorea bresciana di questi anni viaggino su un filo assai labile e tangente a varie sensibilità artistiche e correnti figurative, in alcuni casi anche di diversa estrazione geografica, così da rendere assai difficoltoso la conferma o smentita di un'attribuzione, è interessante ripercorre la storia attributiva dell'arca del Duomo Nuovo, ma ancor più del *Mausoleo Martinengo*. All'arca si riferì, in un breve passo, Ulrich Middeldorf sostenendo che “probably it belongs to the circle of B. Briosco”<sup>196</sup>, tesi riproposta in un recente accenno anche da Marco Tanzi<sup>197</sup>. Sempre Zani precisa che la trama compositiva negli episodi dell'arca è “improntata alla declinazione narrativa introdotta dall'Amadeo negli anni '80

---

<sup>192</sup> Su Tamagnino si vedano FADDA 1997 e SAVA 2010.

<sup>193</sup> ZANI 2010a, pp. 131-132.

<sup>194</sup> “Invano si cercherebbero tuttavia nella Brescia di fine Quattrocento o di inizio Cinquecento le chiassose figure disseminate dal milanese ai Miracoli. Di esse sembra rimanere solo un pallido ricordo in taluni lavori recentemente riconosciutigli da Vito Zani; così parrebbe di poter concludere per *Sant'Apollonio* nell'omonima arca del Duomo Nuovo, dove Coirano, se di lui davvero si tratta, adotta un modo di impostare la figura, quasi un cliché, già *in nuce* ai Miracoli” (SAVA 2010, p. 139).

<sup>195</sup> ZANI 2010b, p. 76. Lo studioso ipotizzava che già sul mausoleo poté operare il figlio di Gaspare Cairano.

<sup>196</sup> MIDDELDORF 1976, p. 51.

<sup>197</sup> Il brano di Tanzi è pubblicato su un catalogo di vendita, 11 agosto 2011 (TANZI 2011).

[...] maturata sull'eredità di Giovanni Antonio Piatti"; vari dettagli sembrano poi mutuati da certi passaggi del *Monumento Brivio* in Sant'Eustorgio a Milano, mentre per la ricerca della profondità prospettica si dovrebbe rinviare al paliotto dell'*Adorazione* Caprioli in San Francesco a Brescia<sup>198</sup>.

Dal confronto tra l'arca in Duomo Nuovo e il mausoleo in San Cristo, Valerio Terraroli individuava come unico elemento in comune la coppia di statue presenti alle sommità laterali dei due monumenti, avvicinabili per "taglio compositivo"<sup>199</sup>. A nostro avviso le statue dei *Santi Pietro e Paolo*, poste alla sommità del mausoleo, staccano notevolmente rispetto ai bronzi del monumento.

Dalla breve e sommaria disamina qui proposta di quanto è stato detto sull'*Arca di Sant'Apollonio*, anche rispetto al *Mausoleo Martinengo*, si comprende quanto la questione attributiva abbia in passato oscillato da un nome all'altro, vedendo ora similitudini con presunte opere dell'Olivieri, ora precisi dettagli usciti dalla mano del Cairano, ora riferimenti alla cultura figurativa dell'Amadeo. Pur accettando di avvicinare l'arca alla cultura di Cairano sembra, a nostro parere, che vi siano distanze non colmabili tra i brani figurativi in marmo dell'arca del Duomo, ossia gli episodi della *Vita di San Apollonio*, e le *Storie della Passione di Cristo* in bronzo del *Mausoleo Martinengo*. Oltre alla diversa tecnica artistica ciò che pare difficilmente colmabile è la cultura sottostante alla costruzione delle scene, il senso narrativo e l'attenzione, o meno, nella rappresentazione dei corpi che, se nell'arca del presunto Cairano sono sempre ben definiti, levigati e mirabilmente spigolosi come appena plasmati da un'incisione, nel Mausoleo Martinengo risultano sprezzanti del dettaglio e resi, in alcuni passaggi, quasi come un abbozzo. Il plastificatore delle storie della Passione trasmette il gusto per la narrazione con un diverso approccio anche alle possibili fonti visive, e per l'effetto plastico chiaroscurale; un gusto che per la verità pare virare da un episodio all'altro così da mettere pure in dubbio un'unica mano esecutrice.

---

<sup>198</sup> ZANI 2007; 2010a, p. 132.

<sup>199</sup> TERRAROLI 1987, p. 43, scriveva, in merito al rapporto tra Olivieri e la cultura veneta, che "un più chiaro discernimento delle sculture appartenenti alla mano di Maffeo Olivieri all'interno delle progettazioni dei Lombardo potrebbe forse fare maggiore luce sull'effettiva autografia del monumento [Martinengo] bresciano e chiarire finalmente i reali apporti di Venezia alla scultura bresciana e viceversa".

### ***7.7 Chiesa dei Santi Cosma e Damiano: l'Arca di San Tiziano***

La seconda, ed ultima, arca rinascimentale Bresciana è custodita nella Chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Vi era pure l'arca di *San Gaudioso* nella Chiesa di Sant'Alessandro, oggi perduta, se ne conosce l'esistenza, e la maestosità, solo dalle fonti che riportano pure l'iscrizione nella lapide con la data 1488 e il donatore Galeazzo Fenaroli. È proprio il genere delle arche che dovette aprire la strada alla scultura di stampo funerario-celebrativa a Brescia; già verso la metà del Quattrocento vi sono testimonianze come in città, e nella vicina Cremona, si iniziò a produrre reliquiari marmorei affidatari anche di valori simbolici di ordine sia religioso sia civile. Proprio dalla vicina Cremona, in particolare dalle tre arche ivi realizzate tra il 1481 e il 1484 da Amadeo, potrebbe essere sorto lo stimolo culturale, e di campanilismo, che portò alla costruzione anche in Brescia delle arche. La cittadinanza bresciana possedeva una serie di reliquie che sempre in questi decenni venivano miracolosamente alla luce o tornavano in auge con il bisogno di una degna e preziosa collocazione. Siamo pure nella stagione dell'oreficeria in cui fioriscono i reliquiari per la Santa Croce e la Santa Spina, tanto che più di un secolo e mezzo dopo il visitatore apostolico Carlo Borromeo dovrà ammettere la propria ammirazione rispetto al catalogo delle reliquie cittadine<sup>200</sup>.

L'*Arca di San Tiziano* fu commissionata da un'abbadessa. Una recente attribuzione alla bottega dei Sanmicheli si è basata sulla presenza dell'associazione decorativa di finiture dorate e ornati a rilievo. Nello specifico si è puntato sul nome di Bartolomeo Sanmicheli, documentato in città almeno del 1501 al 1503, per l'arca, mentre al figlio Matteo

---

<sup>200</sup> La stagione della produzione delle arche-reliquiario bresciane prende il via quando il nobile di origine veneziana Bernardo Marcello, che allora ricopriva la carica di abate del monastero di San Faustino Maggiore in città, scoprì in una tomba i resti mortali dei patroni cittadini Faustino e Giovita. Ai due santi martiri militari era stato riconosciuto il miracoloso intervento di protezione sulla città e l'eroica vittoria durante l'assedio di Brescia delle milizie viscontee di Nicolò Piccinino del 1438. La cittadinanza decise di onorare i santi protettori con una degna urna posta nella cripta della Chiesa di San Faustino. L'opera è andata perduta, ma se ne conosce la forma e qualche dettaglio dalle fonti. Doveva trattarsi di un sarcofago appoggiato su sei colonnine aventi decorazioni a rilievo. Secondo Vito Zani questo reliquiario dovette essere la "scintilla da cui si originò quella sorta di pacifica guerra delle arche tra Brescia e Cremona" (ZANI 2010b, p. 45). Nel 1461 Cremona commissionò a Milano la propria arca per la Chiesa dei Santi Babila e Simpliciano; nel 1484 a Cremona si collocarono altre arche realizzate dagli scultori milanesi tra cui Giovanni Antonio Amadeo.

spetterebbero le statue<sup>201</sup>. A seguito dell'associazione di quest'arca ai Sanmicheli, Vito Zani ipotizza che pure Bernardino Dalle Croci consultò, nelle prime fasi dell'incarico del *Mausoleo Martinengo*, in qualità di 'specialista' nel settore Bartolomeo Sanmicheli abitante a Brescia nel 1503, anno della commissione al Dalle Croci e precedente la sua migrazione verso il Piemonte con il figlio Matteo. Si ricorda che sempre nell'anno 1503 nella vecchia cattedrale furono rinvenute le reliquie di Sant'Apollonio per cui si edificò l'apposita arca. Per ultimo si veda il contributo di Giuseppe Sava<sup>202</sup> che sottolinea quanto l'*Arca di San Tiziano* abbia uno spirito 'bresciano' al di là delle origini e della formazione<sup>203</sup>. L'urna è scandita da tre nicchie con rispettive statue di santi: *Madonna col Bambino*, i *Santi Cosma e Damiano*; il coperchio va stringendosi verso l'alto per fare da piedistallo alla statua di San Tiziano. Nel capitolo terzo si è evidenziato come le paraste che separano le tre nicchie propongono una decorazione simile a quelle del sarcofago Martinengo.

## 7.8 Conclusione

La "stagione d'oro" della scultura bresciana iniziata con i cantieri della Loggia e dei Miracoli, trova nel *Mausoleo Martinengo* l'ultimo frutto, il più complesso e raffinato seppur cronologicamente tardivo. La lunga gestazione dell'impresa Martinengo occupa grossomodo i primi due decenni del XVI secolo. Sono decenni cruciali per la cultura cittadina in cui, come si è tentato di riassumere in questo capitolo, le molteplici fabbriche, private e pubbliche, civili e religiose, sembrano proseguire e svilupparsi nel solco intrapreso negli ultimi decenni del secolo precedente<sup>204</sup>. Un solco per la verità assai ampio dove sono sempre più presenti inserzioni provenienti sia da Oriente, con la cultura di

---

<sup>201</sup> La proposta così dettagliata è avanzata da Vito Zani (ZANI 2010a, pp. 96-97) il quale nello stesso anno riferisce dell'attribuzione, non si sa se per ripensamenti, cautela o per fornire esclusivamente il dato della bottega, "alla cerchia dei Sanmicheli" (ZANI 2010b, p. 72). Le figure umane dell'arca sono state avvicinate agli apostoli presenti nella Chiesa di San Pietro in Oliveto il che evocherebbe il nome di Matteo Sanmicheli, ma il tutto sembra ancora assai vago.

<sup>202</sup> SAVA 2015.

<sup>203</sup> "L'idea lanciata nel 2010 e che intendo ora riproporre insiste fundamentalmente sullo spirito 'bresciano' che lo scultore dell'arca affina e matura operando per un certo tempo nella città della Leonessa, indipendentemente dalle sue origini anagrafiche e formative" (SAVA 2015, p. 130).

<sup>204</sup> Non sono stati trattati in modo esaustivo i monumenti funebri di *Ottaviano Luzzago e figlio* (1518) e di *Nicolò Orsini conte di Pitigliano* (primo decennio del XVI secolo) ora custoditi al Museo di Santa Giulia; si veda LUCCHESI RAGNI, GIANFRANCESCHI, MONDINI 2003, pp. 82-83, nn. 71, 72.

Venezia e della sua Terraferma, sia da Occidente, dove la scultura di Milano e Pavia non manca di essere di casa a Brescia con modelli, temi e artisti.

In questo vasto panorama per numero di cantieri e opere realizzate, senza contare quelle completamente perdute, è pure difficile definire in modo sintetico e al contempo esaustivo il carattere distintivo, ammesso che ci sia, in senso espressivo della scultura bresciana<sup>205</sup> rispetto ai poli culturali come Milano, Pavia e la Lombardia da un lato e la terraferma veneta dall'altro. Brescia si colloca, dal punto di vista geografico e politico, in mezzo a due grandi poli di attrazione che inevitabilmente influenzano la cultura cittadina. Se sul fronte della pittura la definizione stilistica bresciana, seppur con influenze lombardo venete, pare oggi cosa assodata, così non avviene per la scultura dove il percorso pare ancora difficoltoso e da compiersi. Forse la difficoltà a individuare per la scultura un carattere specifico in senso stilistico è da imputarsi proprio alle modalità di produzione di quest'arte, dove le tecniche di lavorazione sono spesso l'elemento specialistico che permette di fare la differenza, così che una famiglia porta con sé le abilità della propria tradizione che può essere, o meno, introdotta in una città dove la bottega è chiamata a operare. Delle varie professionalità – “picapietra”, sbizzatori, intagliatori, lucidatori – è altrettanto difficile, se non impossibile, individuare il contributo sul pezzo terminato e una definita linea stilistico-creativa<sup>206</sup>. È forse più distinguibile la cultura del maestro responsabile del progetto o l'ambito di bottega. Inoltre pare di cogliere nei grandi cantieri bresciani un *modus operandi* che si potrebbe definire di ‘livellamento’ stilistico, che tende a convogliare la linea creativa del singolo scultore verso un linguaggio comune, così da conferire al grande monumento una uniformità generale seppur generata da vari pezzi usciti dalle diverse botteghe.

Il *Mausoleo Martinengo* sembra essere uno dei frutti più meditati ed elaborati di questi influssi, ed è forse per questo motivo che risulta tutt'oggi privo di paternità certa, anche se le attribuzioni non sono certo mancate, basate su questioni formali, storiche, stilistiche fino ad arrivare al paradosso che pure il contratto di committenza rogato con Bernardino Dalle Croci non convince fino in fondo gli storici dell'arte, per cui pare impossibile che

---

<sup>205</sup> TERRAROLI 2010, p. 10.

<sup>206</sup> Anche per il ‘passaggio’ del medesimo pezzo tra le mani, quasi in una filiera, delle varie professionalità della bottega, non consente di intercettare un'unica firma se non lo si vuole assegnare al solo scultore di figura.

un'opera così complessa possa essere stata commissionata e realizzata da un orafo, seppur di buone capacità. Con la posa del mausoleo termina a Brescia ciò che potremmo definire un ciclo artistico della scultura rinascimentale e pare che di questa cultura decorativa e figurativa su scala monumentale non vi sia continuità nei decenni successivi. Partendo dal presupposto che la tomba Martinengo sia da attribuire per le parti lapidee a Gaspare Cairano, Vito Zani giustifica la presenza di sculture di forestieri a Brescia, impegnati tra gli altri nella posa del *Monumento Averoldi-Riario*, con l'impoverimento artistico della città che obbligava la committenza a cercare in altre sedi le maestranze per il marmo, oppure si virava su maestri di legno a cui venivano chiesti progetti per opere monumentali in marmo<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> ZANI 2010b, p. 76.

## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti d'Archivio*

- 1471-1473, *Libro dei Privilegi*, Manoscritto, BQBs, ms. H.V.
- 1503, (29 maggio), Atto di allogazione a Bernardino Dalle Croci del Mausoleo Martinengo, ASBs, Notarile, Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 114. [Documento 1]
- 1506, (13 maggio), Antonio Martinengo sottoscrive con Bernardino Dalle Croci accordi di pagamento di alcune opere tra cui il Mausoleo Martinengo, ASBs, Notarile, Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 116. [Documento 2]
- 1506, (6 novembre), Atto tra Antonio Martinengo e Bernardino dalle Croci, ASBs, Notarile, Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 116. [Documento 3]
- 1515, (19 dicembre), Testamento di Antonio II Martinengo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo, Archivio Fondo Martinengo, BMB, *Istromenti* I, 32.
- 1516, (8 agosto), Atto tra Bernardino Dalle Croci, si impegna a consegnare il mausoleo terminato entro 18 mesi, e il conte Antonio Martinengo, ASBs, Notarile, notaio Gandini Antonio, cart. 249. [Documento 4]
- 1520, (?), P. NASSINO, *Registro di molte cose seguite*, Manoscritto, BQBs, ms. C.I.15.
- 1550, (*post*), S. ARAGONESE, *Monumenta Urbis et agri brixiani*, Manoscritto, BQBs, ms. A. II. 14, tav. XCIVv. n. 110.
- 1600, (?), B. FAINO, *Brescia illustre nelle principali Dignità ecclesiastiche, nella quale si descrivono i fatti, et le memorie, di più d'ottanta mitriati bresciani, parte nativi, e parte oriundi, che molto splendore danno alla patria e alle famiglie*, Manoscritto, BQBs. Ms. D. I. 13.
- 1660-1690, F. PAGLIA, *Il giardino della pittura*, Manoscritti, BQBs, ms. G.IV.9, Di Rosa 8, [edizione a stampa a cura di C. Boselli, in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1967, Geroldi, Brescia 1967].
- 1668-1689, T. DAMADENO, *Trophaea Martia*, Vol. II, Manoscritto, BQBs, ms. I.I. 9-12.
- 1861, L.F. FÈ D'OSTIANI, *Dei preposti de' SS. Nazaro e Celso*, Manoscritto, BQ, Ms. Fe' 18.
- 1882, (14 marzo), *Lettera Sindaco di Brescia al Vescovo Verzeri*, ASDBs, Cancelleria n. 3686.
- 1882, (15 marzo), *Lettera del Vescovo al Sindaco del Comune*, ASDBs, Cancelleria n. 298.

## ***Testi a stampa***

1620

- O. ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Bartolomeo Fontana, Brescia.

1660-1690

- F. PAGLIA, *Il giardino della pittura*, in Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8, edizione a cura di C. Boselli, in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1967, Geroldi, Brescia 1967.

1700

- G.A. AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia. Additate al forestiere*, Dalle Stampe di Gian Maria Rizzardi, in Brescia 1700; rist. anast. Forni, Bologna 1977.

1747-1751

- F. MACCARINELLI, *Le Glorie di Brescia*, a cura di C. Boselli, in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1959, Geroldi, Brescia 1959.

1760

- G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Bossini, Brescia 1760; rist. anast. Forni, Bologna 1977.

1765

- A. BROGNOLI, *Orazione recitata li 8 Agosto 1765 nel solenne funerale del conte Gerolamo Silvio Martinengo*, Rizzardi, Brescia.

1778

- B. ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Pietro Vescovi, Brescia.

1791

- *Delle pitture di Brescia*, Mns Queriniano L. 11 21 mis. 2, ed. a cura di C. Boselli, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1959; Geroldi, Brescia 1960, pp. 81-120.

1822

- N. BETTONI, *Le tombe ed i monumenti illustri d'Italia (descritte e delineate con tavole in rame)*, Majocchi, Milano.

1826

- P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Presso Federico Nicoli-Cristiani tipografo nel Palazzo Avogadro a S. Alessandro, Brescia.

1827(?)

- V. PERONI, *Biblioteca bresciana*, vol. III, Bettoni, Brescia 1816-1828.

1830

- S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori*, tomo I, Schiepatti, Milano.

1834

- A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Cavalieri, Brescia.

1850

- F. ODORICI, *Della morte di Marcantonio Martinengo 1526*, (inserito in *Racconti Patrij*), in *Strenna Bresciana per l'anno 1851 a favore dei danneggiati dal Mella*, anno I, Tip. Speranza, Brescia, pp. 97-98.

1853

- F. ODORICI, *Guida di Brescia. Rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Cavalieri, Brescia.

1855

- J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Schweigerhauser, Basel.

1857

- G. ZANARDELLI, *Sulla esposizione bresciana. Lettere di Giuseppe Zanardelli (estratte dal giornale Il crepuscolo del 1857)*, Tipografia di Antonio Valentini, Milano.

1860

- F. ODORICI, *Storie Bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, IX, Gilberti, Brescia 1860; rist. ed. Moretto, Brescia 1984.

1862

- J.C. ROBINSON, *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of art*, Chapman & Hall, Londra.

1868

- L.F. FÈ D'OSTIANI, *Altobello Averoldi vescovo di Pola e la Chiesa de' s. Nazaro e Celso in Brescia: cenni storici*, Tip. Vescovile, Brescia.

1877

- S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Ed. Pavoni, Brescia 1877; rist. anast. *Giornale di Brescia*, Brescia 1996.

1878

- *Adunanza del 20 gennaio*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1878, pp. 15-30.

1882

- *Al Museo Cristiano....*, in «La Provincia di Brescia» XIII, 21 agosto, n. 230, pp. 1-3.
- F. ODORICI, *Guida di Brescia. Rapporto alle arti e ai monumenti antichi e moderni*, Malaguzzi, Brescia.
- G. ROSA, *Adunanza solenne 13 agosto*, (1882), in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1882, pp. 188-203. (cit. Rosa 1882a)
- G. ROSA, *Discorso di Gabriele Rosa per l'inaugurazione in Brescia del Museo dell'età cristiana seguita nel giorno 23 agosto 1882*, Rivetti Scalvini, Brescia. (cit. Rosa 1882b)
- A. VALENTINI, *Le Santissime Croci di Brescia illustrate*, Tip. Istituto Pavoni, Brescia.

1885

- F. CALVI, *Famiglie notabili milanesi*, IV, Antonio Vallardi, Milano.

1886

- A. MELANI, *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche. Complemento titolo antiche, medievale e moderne per uso delle scuole e degli artisti*, Hoepli, Milano.
- É. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes*, I-II, Rouam, Paris.

1888

- H.G. NICOLAI, *Das Ornament der italienischen Kunst des XV, Jahrhunderts, Eine Sammlung der herborregendsten Motive*, Gilbers, Dresden.

1889

- A. ARMAND, *Les médailleurs italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Plon, Paris.
- *Il sarcofago Martinengo*, in «La Provincia di Brescia» XXI, 24 ottobre, n. 298, p. 3.
- P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Placchette e bassirilievi*, parte I, tratto dai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Apollonio, Brescia.

1890

- A. BERTOLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova*, Milano 1890; rist. anast. Forni, Bologna 1977.

1892

- P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Medaglie. Serie italiana, secoli XV a XVIII*, parte II, tratto dai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Apollonio, Brescia.

1895

- E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant le Renaissance*, Vol. III, Hachette, Paris.

1897

- A.G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, I theil, Ernst & Sohn, Berlin.

1898

- L.F. FÈ D'OSTIANI, *Ex parrocchie di S. Zeno, S. Zanino, S. Clemente*, in *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia*, VI, Queriniana, Brescia.

1899

- A. MELANI, *Il monumento di Marc'Antonio Martinengo della Pallata a Brescia*, in «Arte e Storia», XVIII (II della terza serie), nn. 9-10, 15-30 maggio, p. 59.

1900

- A.G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, II theil, Ernst & Sohn, Berlin.

1903

- GNAGA, *Guida di Brescia artistica*, Castoldi, Brescia.

1904

- W. BODE, C. VON FABRICZY (a cura di), *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* von Jacob Burckhardt, Neunte verbesserte und vermehrte auflage, Architektur, I, Seemann, Leipzig.
- F. MALAGUZZI VALERI, *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

1907

- W. VON BODE, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Cassiser, Berlin.

1909

- W. VON BODE, *Maffeo Olivieri*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XXX, pp. 81-88.
- M. CREUTZ (a cura di), *Kunstgeschichte der edlen Metalle*, II, Enke, Stuttgart.
- A.M. HIND, *Catalogue of early Italian engravings preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, II (Illustrations), British Museum, London.

1910

- A.M. HIND, *Catalogue of early Italian engravings preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, I (text), British Museum, London.

1912

- C. ABBIATI, *Guida illustrata di Brescia*, Abbiati, Brescia.
- J. DE FOVILLE, *Francesco da Brescia*, in «Revue Numismatique», s. XVI, 4, pp. 419-428.

- *Sammlung des verstorbenen Geheimen Regierungsrats und früheren Direktors des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin.*
- 1913
- P. BARISELLI, *Mons. Giacomo M. Corna Pellegrini vescovo di Brescia*, in «Brixia Sacra» IV, 4, luglio-agosto, pp. 170-202.
- 1914
- *IV Congresso artistico di "Brixia"*, in «Brixia», I, n. 19, 13 dicembre, pp. 3-4.
- 1915
- *Brescia antica*, in «Brixia», II, n. 34, 28 marzo, p. 8.
  - *Mausoleo Martinengo*, in «Brixia», II, n. 35, 4 aprile, pp. 3-4.
  - P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Catalogo di bronzi e d'altri metalli esposti nel Museo dell'età Cristiana, Placchette e bassirilievi, Apollonio, Brescia.*
- 1917
- G. FERRARI, *La tomba nell'arte italiana dal periodo preromano all'odierno*, Hoepli, Milano.
- 1918
- *Arcioni arch. cav. Luigi*, in «Commentari per l'Ateneo di Brescia» per l'anno 1918, pp. 203-212.
- 1920
- G.F. HILL, *Medals of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford.
  - G. NICODEMI, *Bronzi veneti del Rinascimento nel Museo dell'età Cristiana a Brescia*, in «Dedalo», I, 1, giugno 1920, pp. 463-475.
- 1921
- G. NICODEMI, *Brescia*, Collana "Il piccolo Cicerone Moderno", 20, Alfieri & Lacroix, Milano.
  - L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Schroll, Wien.
- 1922
- F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barocks*, II, Reliefs und Plaketten, De Gruyter, Berlin.
  - W. VON BODE, *Die Italienische Bronzestattuetten der Renaissance*, Cassirer, Berlin.
  - P. GUERRINI, *Le Cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, I, Brixia Sacra, Brescia.
  - G. NICODEMI, *Guida di Brescia e dei laghi di Garda e Iseo*, s.e., Brescia.

1923

- P. GUERRINI, *Le Cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, voll. I-V, in *Fonti per la storia bresciana*, Brixia Sacra, Brescia 1923; rist. ed. Moretto, Brescia 1980.
- *Guida di Brescia e dei laghi di Garda e Iseo*, Unione tipo-litografica bresciana, Brescia.

1924

- P. GUERRINI, *I conti di Martinengo e il feudo di Urago d'Oglio*, in «Brixia Sacra», giugno, Fasc. III, XV, pp. 65-96. (cit. Guerrini 1924a)
- P. GUERRINI, *Il tesoro delle Sante Croci nella storia e nell'Arte*, Morcelliana, Brescia. (cit. Guerrini 1924b)
- P. GUERRINI, *Industrie e commerci bresciani d'altri tempi*, in «Brescia nelle industrie e nei commerci», 11, pp. 252-255. (cit. Guerrini 1924c)
- L. PLANISCIG, *Die Bronzeplastiken, Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten*, *Kunsthistorisches Museum in Wien*, Schroll, Wien.

1925

- G. NICODEMI, *Il Bambaia*, La poligrafica, Brescia.

1926

- P. GUERRINI, *La chiesa e il chiostro di S. Francesco in Brescia*, s.e., Città di Castello 1926; rist. anast. in *Pagine sparse*, XV, Ed. Moretto, Brescia 1986, pp. 105-122. (cit. Guerrini 1926a)
- P. GUERRINI, *Le iscrizioni delle chiese di Brescia. Chiesa e chiostri di S. Francesco*, III, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1925, pp. 178-233. (cit. Guerrini 1926b)

1927

- L.F. FÈ D'OSTIANI, *Le sopprese Parrocchie di S. Zeno, S. Zanino e S. Clemente*, in *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, cap. VI, Figli di M. Immacolata, Brescia, pp. 239-298.
- L. PLANISCIG, *Andrea Riccio*, Schroll, Wien.

1928

- J. GELLI, *Divise, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Hoepli, Milano.
- P. GUERRINI, *La galleria d'arte del patrizio bresciano Paolo Brognoli. Note e catalogo*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1927, pp. 195-256.

1929

- F. ROSSI, voce *Antonio da Brescia, fra'*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, p. 565.
- S. VIGEZZI, *La scultura lombarda nel Cinquecento*, Campi & Rescaldani, Milano.

1930

- P. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda. I Conti di Martinengo. Studi e ricerche genealogiche*, Geroldi, Brescia.
- G.F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, I-II, British Museum, London.
- L. PLANISCIG, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Treves editori, Milano.

1931,

- S. DE RICCI, *The Gustave Dreyfus Collection reliefs and plaquettes*, Oxford University Press, Oxford.
- O. FOFFA, *Guida illustrata di Brescia*, Apollonio, Brescia.
- G.F. HILL, *The Gustave Dreyfus Collection: Renaissance Medals*, Oxford University Press, Oxford.
- L. PLANISCIG, *Über eine missverstandene Bronzestatue des Maffeo Olivieri*, in «Belvedere», X, 7/12, pp. 99-103.

1932

- L. PLANISCIG, *Maffeo Olivieri*, in «Dedalo» XII, pp. 34-35. (Planiscig 1932a)
- L. PLANISCIG, *Maffeo Olivieri*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXVI, Leipzig, p. 6. (Planiscig 1932b)
- E. RIGONI, *Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani*, in «Atti e Memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti», n.s., 49 (1932-33), pp. 198-219.

1933

- G. NICODEMI, *Bronzi minori del Rinascimento italiano*, Bolaffio, Milano.

1935

- O. FOFFA, *Guida illustrata di Brescia*, Apollonio, Brescia.

1936

- A.M. HIND, *Nielli: chiefly italian of the XV century. Plates, sulphur casts and prints preserved in the British Museum*, British Museum, London.
- A. MORASSI, *Per la ricostruzione di Maffeo Olivieri*, in «Bollettino d'arte», XXX, 3<sup>a</sup> Serie (1937), pp. 237-249.

1937

- R. PUTELLI, *Arte e Artisti*, in *Vita storia e arte bresciana nei sec. XIII-XVIII*, vol. III, Illustrazione Camuna, Breno (Bs).
- L. VECCHI, *Brescia nell'arte, nella storia, nell'industria, nel commercio, le arti, le professioni, i paesi, la diocesi, i laghi, i monti, lo sport, le nuove vie*, Vannini, Brescia, 3<sup>a</sup> edizione 1939.
- F. WITTEGNS, *Il museo Poldi Pezzoli a Milano*, Treves editori, Milano.

1938

- A. VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles.

1939

- A. MORASSI (a cura di), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, La Libreria dello Stato, Roma.

1944

- C. PASERO, *La famiglia Negroboni ed il suo archivio (Con notizie su altre famiglie bresciane)*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1944, pp. 179-203.

1946

- P. GUERRINI, *Campane per tèra finida la guèra*, in «Giornale di Brescia», 25 luglio 1946, p. 3
- E. PANOFSKY, *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini*, tr. it. a cura di P. Conte, Einaudi, Torino 2011.

1948

- A.M. HIND, *Early Italian engraving*, VI, Quaritch, London.

1948-1949

- G. PANAZZA, *Brescia nella prima metà del secolo XIX*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per gli anni 1948-1949, pp. 89-150.

1949

- *Breve guida alle opere esposte*, Morcelliana, Brescia.

1950

- U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, XXXVII, Seemann, Leipzig.
- F. WITTGENS, *Vincenzo Foppa*, Pizzi, Milano.

1951

- P.B. COTT (a cura di), *Renaissance Bronzes. Statuettes, Reliefs and Plaquettes, Medals and Coins from the Kress Collection*, Smithsonian Institution, Washington.
- P. GUERRINI, *La Scuola del Duomo. Notizie inedite sugli artisti bresciani che vi appartennero nel Cinquecento*, in «Memorie Storiche della diocesi di Brescia», volume XVIII, fasc. II, Pavoniana, Brescia, pp. 30-52.
- C. OLIVERI, *Preziosi cimeli del museo cristiano*, in «Il Popolo» IX, 25 gennaio, p. 2.

1952

- P. GUERRINI, *Dedicata all'eucarestia la chiesa di Santo Cristo*, in «Giornale di Brescia», 25 sett. 1952; riedito in *Santuari chiese conventi*, I, Ed. del Moretto, Brescia 1986, pp. 77-78.

1954

- M. TONOLINI, V. MONEGATTI, *Guida della Chiesa e del Convento di S. Francesco d'Assisi in Brescia*, in *Settimo centenario del complesso monumentale di S. Francesco d'Assisi. Venticinquesimo anno del ritorno dei Frati Minori Conventuali a Brescia*, s.e., Padova, pp. 29-77.

1955

- C. SEMENZATO, *Un polittico di Paolo da Brescia*, in «Arte Veneta», 9, pp. 24-28.

1956

- E. ARSLAN, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, vol. VII, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano, pp. 592-746.

1957

- C. BOSELLI, *L'architetto comunale di Brescia nel secolo XVI*, in Atti del V convegno nazionale di storia dell'architettura (Perugia 23 settembre 1948), Nocchioli, Firenze, pp. 353-365.

1958

- G. PANAZZA, *I civici musei e la pinacoteca di Brescia*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo. (cit. Panazza 1958a)
- G. PANAZZA, *Il tesoro delle Santissime Croci nel duomo vecchio di Brescia*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1957, pp. 101-131 (cit. Panazza 1958b)
- C. PASERO, *Francia, Spagna, Impero a Brescia. 1509-1516*, Geroldi, Brescia.

1959

- R. CESSI, *Vincenzo e Giangerolamo Grandi bronzisti del XVI secoli*, in «Padova», V, 7, pp. 16-21.
- F. GAETA, *Un inedito vergeriano*, in «Rivista di storia della chiesa in Italia» XIII, p. 405.

1961

- C. BOSELLI (a cura di), *Catalogo delle chiese di Brescia* (di Bernardino Faino), Manoscritti Queriniani E.VII.6 ed E.I.10, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1961, Geroldi, Brescia.
- M. CHIARINI, voce *Antonio da Brescia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 540-541.
- M. SILVAN, *La guida illustrata di Brescia*, Tip. Don Bosco, Brescia.

- G. WHITE, *Italian bronze statuettes*, Exhibition (The Victoria & Albert Museum 27<sup>th</sup> July to 1<sup>st</sup> October), The art Council, London.

1962

- B. BARBIERI, *La chiesa e il monastero di S. Cristo a Brescia*, Queriniana, Brescia.
- *Bronzetti Italiani del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, Febbraio - Marzo 1962), Olschki, Firenze.

1963

- A. CISTELLINI, *La vita religiosa nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia. La dominazione veneta (1426-1575)*, vol. II, Morcelliana, Brescia, pp. 397-476.
- C. PASERO, *Il dominio veneto fino all'incendio della Loggia (1426-1575)*, in *Storia di Brescia. La dominazione veneta (1426-1575)*, vol. II, Morcelliana, Brescia, pp. 1-396.
- A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia. La dominazione veneta (1426-1575)*, vol. II, Morcelliana, Brescia, pp. 619-887.

1964

- A. CISTELLINI, *La vita religiosa nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia. La dominazione veneta (1576-1797)*, vol. III, Morcelliana, Brescia, pp. 147-205.
- A. PERONI, *L'oreficeria*, in *Storia di Brescia. La dominazione veneta (1576-1797)*, vol. III, Morcelliana, Brescia, pp. 723-776.
- J. POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationery Office, London.

1965

- F. CESSI (a cura di), *Andrea Briosco detto il Riccio Scultore (1470-1532)*, CAT, Trento.
- J. MONTAGU, *Bronzi*, Mursia, Milano.
- A. PERONI, *Su alcuni falsi della scultura bresciana del Rinascimento*, in «Arte Lombarda», 1, n. 10, pp. 111-118.
- J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, in *Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, III, Phaidon Press, London.
- C. VIRCH, *The Adele and Arthur Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

1966

- A.M. CETTO, *Der Berner Traian - und Herkinbald - Teppich*, Historisches Museum, Bern.
- M.G. CIARDI DUPRÈ, *I bronzetti del Rinascimento*, Fabbri Editori, Milano.
- M. KAHR, *Titian, the "Hypnerotomachia Poliphili" woodcuts and antiquity*, in «Gazette des beaux-arts», 67, pp. 119-127.
- A. MELI, *Bartolomeo Colleoni nel suo mausoleo*, Istituto Grafico Litostampa, Bergamo.

1967

- C. BOSELLI (a cura di), *Il giardino della pittura*, di Francesco Paglia, *Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1967, Geroldi, Brescia.
- G.F. HILL, G. POLLARD, *Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, Based on the catalogue of Renaissance medals in the Gustave Dreyfus Collection by G.F. HILL, revised and enlarged by Graham Pollard, in *Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, V, Phaidon Press, London.

1968

- *La Certosa di Pavia*, Cassa di Risparmio, Milano.
- G. PANAZZA, *La Pinacoteca e i Musei di Brescia*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo.
- F. PANVINI ROSATI, *Medaglie e Placchette italiane dal Rinascimento al XVIII secolo*, De Luca Editore, Roma.

1969

- E. PANOFSKY, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York; tr. it. di M. Folin, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992.

1970

- S. DAMIANI (a cura di), *Mostra di stampe italiane dal Mantegna al Tempesta*, Industrie grafiche bresciane, Brescia.

1971

- L. VANNINI, *Brescia nella storia e nell'arte*, Vannini, Brescia, 3<sup>a</sup> ed. 1986.

1972

- H. LANDOLT, *100 disegni di maestri del XV° e XVI° secolo del Gabinetto delle Stampe di Basilea*, Società di Banca Svizzera, Basilea.

1973

- A.S. CALARCO, *Commemorative monuments in sixteenth century Italy*, tesi di dottorato di ricerca, Cleveland, Case Western Reserve University.
- *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VIII, Atlante dei complessi figurativi e degli ordini architettonici, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- C. SEYMOUR, *Some reflection on Filarete's use of Antique visual Source*, in «Arte Lombarda», nn. 38, 39, pp. 36-47.

1974

- A. FAPPANI (a cura di), voce *Brescia*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. I, ed. La Voce del Popolo, Brescia, p. 275.
- *In cassaforte i gioielli del Museo Cristiano*, in «Giornale di Brescia», 11 dicembre, p. 9.

- F. ROSSI (a cura di), *Placchette Sec. XV- XIX*, Musei Civici di Brescia, Cataloghi, I, Neri Pozza, Vicenza.

1975

- *Il Museo Cristiano*, Apollonio, Brescia.
- *Placchette e bronzi nelle Civiche Collezioni*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este luglio - ottobre 1974; Pomposa, Palazzo della Ragione luglio - agosto 1975), Centro Di, Firenze.

1976

- D. CADORESI (a cura di), *L'influenza della medaglia italiana nell'Europa dei sec. XV e XVI*, Atti del 2° Convegno internazionale di studio, Udine 6 - 9 ottobre 1973, Ciac libri, Udine.
- U. MIDDELDORF, *Sculptures from the Samuel H. Kress collection. European Schools XIV-XIX century*, Phaidon Press, London.
- A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, Neri, Vicenza.
- *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione G. Cini), a cura di M. MURARO, D. ROSAND, Neri Pozza, Vicenza.
- L. VEIT, *Der Einfluss der italienischen Renaissance-Medaille auf die deutsche Renaissance-Medaille*, in D. CADORESI (a cura di), *L'influenza della medaglia italiana nell'Europa dei sec. XV e XVI*, Atti del 2° Convegno internazionale di studio, Udine 6 - 9 ottobre 1973, Ciac libri, Udine 1976, pp. 97-115.

1977

- L. ANELLI, *La cappella Averoldi*, in «Giornale di Brescia», 12 aprile, pp. 22-23.
- C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, 2 tomi, in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1976, Geroldi, Brescia.
- P. MELLER, *Tiziano e la scultura*, in *Tiziano. Nel quarto Centenario della sua morte 1576-1976*, Edizioni dell'Ateneo Veneto, Venezia, pp. 123-158.
- F. ROSSI, *Maffeo Olivieri e la bronzistica bresciana del '500*, in «Arte lombarda», nn. 47, 48, pp. 115-131.
- T. SINISTRI (a cura di), *Brescia nelle stampe*, Grafo, Brescia.
- *Tiziano. Nel quarto Centenario della sua morte 1576-1976*, Edizioni dell'Ateneo Veneto, Venezia.

1978

- G. BONFIGLIO DOSIO (a cura di), *Gli statui della corporazione degli orefici di Brescia (secoli XV-XVI)*, Tip. Eustacchio, Brescia.
- *Il Volto storico di Brescia*, I, Grafo, Brescia.

- B. PASSAMANI, *Restauro ed acquisizioni: 1973-1978*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Palazzo delle Albere, giugno-novembre 1978), a cura di B. PASSAMANI, Provincia autonoma di Trento, Trento.
- R. PRESTINI, *Storia e arte nel convento di San Giuseppe in Brescia*, Sardini, Bornato (Bs).
- *San Salvatore di Brescia. Materiali per un museo*, catalogo della mostra (Brescia giugno-novembre 1978), vol. I, Grafo, Brescia.
- O. ZASTROW, *L'oreficeria in Lombardia*, Electa, Milano.

1979

- F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia. Il Settecento e il primo Ottocento nel territorio*, vol. VII, Edizioni di storia bresciana, Brescia.
- B. PASSAMANI, *La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo*, in *Brescia romana. Materiali per un museo*, catalogo della mostra (Brescia), voll. II, Grafo, Brescia, pp. 10-13.
- L. SALVETTI, *La cappella Averoldi*, Grafo, Brescia.
- R.J. SPENCER, *Filarete: the Medallist of the Roman Emperors*, in «Art Bulletin», LXI, pp. 550-561

1980

- S. GUERRINI, *Inedite sculture cinquecentesche in Valtrompia*, in «Brixia Sacra», s. II, 3/6, pp. 133-154.
- *L'arte lignea di Maffeo Olivieri. La conferenza del dott. Bruno Passamani all'Ateneo*, in «Giornale di Brescia», 4 aprile 1980.

1981

- L. ANELLI, E.M. GUZZO, *Iconografia antoniana e immagini del Santo nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia*, Pavoniana, Brescia.
- M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, pp. 118-198.
- F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven and London, tr. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della cultura classica 1500-1900*, Einaudi, Torino 1984.
- *Il Volto storico*, IV, Grafo, Brescia.
- G.A. MANSUELLI, *Roma e il mondo romano*, II, UTET, Torino.
- T. SINISTRI, *Brescia nelle stampe*, Grafo, Brescia.
- U. VAGLIA, *Relazione del Segretario sull'attività svolta nell'anno 1980*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1980 - Atti della Fondazione Ugo da Como, pp. 17-24.

1982

- A. FAPPANI, voce *Gesuati*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. V, ed. La Voce del Popolo, Brescia, p. 228.

- S. GUERRINI, *La parrocchiale della Visitazione in Bagnolo Mella*, s.e., Bagnolo Mella (Bs).
- A.M. PIAZZONI, voce *Colombini Giovanni, beato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 149-153.

1983

- C. AVERY, A. RADCLIFFE, *Severo Calzetta da Ravenna new discoveries*, in J. RASMUSSEN, *Studien zum europäischen Kunsthandwerk*, Klinkhardt & Biermann, München, pp. 107-122.
- V. FRATI, *Gli Osservanti a Brescia e la fondazione del convento di S. Giuseppe*, in *Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 436-448.
- L. GIORDANO, *La scultura*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Banca Popolare di Milano, Milano, pp. 90-111.
- J.G. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento*, Spes, Firenze.
- A. RADCLIFFE (ed), *The Genius of Venice 1500-1600*, Royal Academy of Arts, London.
- U. TIBALDI, *Bellezze di Brescia. Guida storico artistica*, Edizioni Pubblix, Brescia.
- C.C. WILSON, *Renaissance small bronze sculpture and associated decorative arts at the National Gallery of art*, National Gallery of Art, Washington.

1984

- G. ANDRICO, *Dove le pietre parlano. Guida per una visita al castello di Padernello*, s.e., Brescia.
- R. BOSSAGLIA, *La scultura*, in G.A. DELL'ACQUA (a cura di), *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Banca Popolare di Milano, Milano, pp. 93-125.
- G.A. DELL'ACQUA (a cura di), *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Banca Popolare di Milano, Milano.
- J.G. POLLARD, *Italian Renaissance medals in the Museo Nazionale of Bargello*, I, 1400-1530, SPES, Firenze.
- E. TERENCEZANI (a cura di), *6ª triennale italiana della medaglia d'arte*, Udine (12 maggio - 17 giugno 1984), Arti Grafiche Friulane, Udine.
- V. VOLTA, *Pavone: opere vicende territorio*, Zanetti, Montichiari (Bs).

1985

- P.V. BEGNI REDONA, *Maffeo Olivieri e il Crocifisso di Sarezzo*, Grafo, Brescia.
- R. BOSCHI, I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Origine e storia dei musei bresciani*, in V. FRATI (a cura di), *I musei bresciani. Storia ed uso didattico*, Grafo, Brescia, pp. 9-43.
- *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra (Brescia, complesso di S. Giulia, giugno - agosto 1985), Grafo, Brescia.
- S. DESWARTE, *Uno sguardo venuto dal lontano: tra Roma Antica e Roma Cristiana*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella scultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 489-508.

- V. FRATI (a cura di), *I musei bresciani. Storia ed uso didattico*, Grafo, Brescia.
- F. NEGRI ARNOLDI, *Bellano e Bertoldo nella bottega di Donatello*, in «Prospettiva», nn. 33-36, (aprile 1983 - gennaio 1984), pp. 97-101.
- G. PANAZZA, *I musei bresciani*, in *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra (Brescia, complesso di S. Giulia, giugno - agosto 1985), Grafo, Brescia, pp. 307-322.
- A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati*, II, Einaudi, Torino, pp. 279-350.
- R. RICCIARDI, voce *Crotti, Elio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 248-250.
- F. ROSSI, *Rassegna della placchetta artistica dal XV° al XVII° secolo*, 6ª Triennale Italiana della Medaglia d'arte - 1984, Civiche raccolte archeologiche e Numismatiche, Milano.
- G. SCHWEIKHART, *Un artista veronese di fronte all'antico. Gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella scultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 461-488.
- S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati*, II, Einaudi, Torino.
- V. VOLTA, *L'attività dei lapicidi rezzatesi fuori dal territorio bresciano durante la dominazione veneta*, in P. CORSINI, G. TIRELLI (a cura di), *Rezzato materiali per una storia*, Comune di Rezzato, Rezzato (Bs), pp. 171-187.

1986

- I. GIANFRANCESCHI (a cura di), *Piazza della Loggia. Una secolare vicenda al centro della storia urbana e civile di Brescia*, Atti del convegno, Brescia settembre 1981 - marzo 1982, Grafo, Brescia.
- P. GUERRINI, *Santuari, chiese, conventi*, Ed. del Moretto, Brescia.
- *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, Nuove Edizioni Duomo, Milano.
- R. LONATI, *Dizionario degli scultori bresciani*, Zanolli, Brescia.
- R. MASSA, voce *Dalle Croci, Bernardino (Bernardino da Parma)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. XXXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 79-82.
- F. ROBECCHI, *Il palazzo della Loggia e la sua piazza dal XVIII secolo a oggi*, in I. GIANFRANCESCHI (a cura di), *Piazza della Loggia. Una secolare vicenda al centro della storia urbana e civile di Brescia*, Atti del convegno, Brescia settembre 1981 - marzo 1982, Grafo, Brescia, pp. 39-92.
- M.P. ROSSIGNANI, *Il recupero del materiale archeologico*, in I. GIANFRANCESCHI (a cura di), *Piazza della Loggia. Una secolare vicenda al centro della storia urbana e civile di Brescia*, Atti del convegno, Brescia settembre 1981 - marzo 1982, Grafo, Brescia, pp. 93-101.
- R. STRADIOTTI, *La decorazione plastica della Loggia*, in I. GIANFRANCESCHI (a cura di), *Piazza della Loggia. Una secolare vicenda al centro della storia urbana e civile di Brescia*,

Atti del convegno, Brescia settembre 1981 - marzo 1982, Grafo, Brescia, pp. 103-121.

- *Vi dormono gli antenati di Martinengo. Storia di Padernello*, in P. GUERRINI, *Pagine Sparse*, IX, Ed. Moretto, Brescia, pp. 679-682.

1987

- P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, Harvey Miller, London
- *Le cattedrali di Brescia*, Grafo, Brescia
- G. MARIACHER, *La scultura del Cinquecento*, Utet, Torino.
- R. MASSA, *L'altro tesoro del Duomo*, in *Le cattedrali di Brescia*, Grafo, Brescia, pp. 145-171.
- C. SABATTI, *Lodrino in Valtrompia: memorie storiche e patrimonio artistico*, Apollonio, Brescia.
- V. TERRAROLI, *Itinerario della scultura rinascimentale nelle Cattedrali*, in *Le cattedrali di Brescia*, Grafo, Brescia, pp. 41-52.
- C.C. VERMEULE, *Graeco-Roman Asia Minor to Renaissance Italy: Medalllic and Related Arts*, in J.G. POLLARD (ed), *Italian Medals*, National Gallery of Art, Washington, pp. 263-281.

1988

- G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in S. SETTIS (a cura di), *La colonna Traiana*, Einaudi, Torino, pp. 549-597.
- *Allessandro Bonvicino dello il Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di S. Giulia, 18 giugno - 20 novembre 1988), Nuova Alfa, Bologna
- A. BAYER, *La «Soasa» a Brescia: le cornici della prima metà del cinquecento*, in *Allessandro Bonvicino dello il Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di S. Giulia, 18 giugno - 20 novembre 1988), Nuova Alfa, Bologna, pp. 247-252.
- A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. Magazzini: I Sarcofagi*, Parte II, De Luca, Roma.
- V. KRAHN, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, Scaneg, München.
- R. LONATI, *Le opere d'arte del Vantiniano*, Tipolitografia artigiana, Brescia.
- E. LUCCHESI RAGNI, *Brescia nel primo secolo della dominazione veneta (1426-1509)*, Testo realizzato per il seminario sulla Didattica dei beni culturali, Brescia 14 gennaio - 24 marzo 1988; Brescia, Archivio Museo di Santa Giulia, Faldone 387, Dattiloscritto, 8 fogli. (cit. Lucchesi Ragni 1988a)
- E. LUCCHESI RAGNI, *La chiesa e i chiostri del Santo Corpo di Cristo*, in *Visite guidate nel centro storico*, Urbe, Brescia, p. 33. (cit. Lucchesi Ragni 1988b)
- R. MASSA, *Orafi e argentieri bresciani nei secoli XVIII e XIX*, Apollonio, Brescia.
- (?) A. MASSARELLI, M. TEDESCHI (a cura di), *Il Botticino e la pietra bresciana nelle lastre del fotografo Negri. Materiale per un museo*, Negri, Brescia.

- V. PIALORSI, U. SPINI (a cura di), *Immagini di Brescia nelle vecchie cartoline. Dalla fine dell'Ottocento al 1930. Una scelta dalla Collezione Ferlucci*, catalogo della mostra (Brescia, Sale dell'ex Monte di Pietà, 5-23 novembre 1988), Queriniana, Brescia.
- S. SETTIS (a cura di), *La colonna Traiana*, Einaudi, Torino.

1989

- D. BANZATO, F. PELLEGRINI (a cura di), *Bronzi e placchette dei Musei Civici di Padova*, Editoriale Programma, Padova.
- C. BOSELLI, *Gli elenchi della spoliazione artistica nella città e nel territorio di Brescia nell'epoca napoleonica*, in V. TERRAROLI, C. ZANI, A. CORNA PELLEGRINI, *I chiostrì di Brescia. Storia, arte e architettura nei monasteri della città*, Grafo, Brescia, pp. 23-40.
- G. BOTTO, *S. Corpo di Cristo*, in V. TERRAROLI, C. ZANI, A. CORNA PELLEGRINI, *I chiostrì di Brescia. Storia, arte e architettura nei monasteri della città della città*, Grafo, Brescia, pp. 84-88.
- E. CASTELNUOVO (a cura di), *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secoli*, Temi Editrice, Trento.
- C.B. FULTON, *The Master IO.F.F. and the Function of Plaquettes*, in A. LUCHS (a cura di), *Italian Plaquettes*, National Gallery of Art, Washington, pp. 143-162.
- D. LEWIS, *The plaquettes of "Moderno" and his followers*, in A. LUCHS (a cura di), *Italian Plaquettes*, National Gallery of Art, Washington, pp. 105-141.
- A. LUCHS (a cura di), *Italian Plaquettes*, National Gallery of Art, Washington.
- G. MAZZARIOL, A. DORIGATO, *Donatello. Le sculture al Santo di Padova*, Ed. Messaggero di S. Antonio, Padova.
- D. MONTANARI, *Stato e Chiesa*, in *La rivoluzione francese e i suoi riflessi a Brescia dal 1797 al 1815*, catalogo della mostra (Brescia, Monte nuovo di Pietà, 20 maggio - 18 giugno 1989), Grafo, Brescia, pp. 18-21.
- PASSAMANI, *Dal Romanico al Rinascimento*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secoli*, Temi Editrice, Trento, pp. 41-65.
- J. POPE-HENNESSY, *The Study of Italian Plaquettes*, in A. LUCHS (a cura di), *Italian Plaquettes*, National Gallery of Art, Washington, pp. 19-32.
- R. PRESTINI, *La chiesa e il convento in cinque secoli di storia*, in V. VOLTA, R. PRESTINI, P.V. BEGNI REDONA, *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Brescia, pp. 61-176.
- V. TERRAROLI, *Il restauro in stile*, in V. TERRAROLI, C. ZANI, A. CORNA PELLEGRINI, *I chiostrì di Brescia. Storia, arte e architettura nei monasteri della città*, Grafo, Brescia, pp. 41-47. (cit. Terraroli 1989a)
- V. TERRAROLI, *Il Santuario delle Grazie e il Castello Bonoris a Montichiari: neogotico sacro e neogotico cortese a confronto*, in R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e XX secoli*, Atti del convegno, Pavia 25-28 settembre 1985, Mazzotta, Milano, pp. 127-134. (cit. Terraroli 1989b)

- V. TERRAROLI, *Le soppressioni napoleoniche e la dispersione del patrimonio artistico*, in V. TERRAROLI, C. ZANI, A. CORNA PELLEGRINI, *I chiostri di Brescia. Storia, arte e architettura nei monasteri della città*, Grafo, Brescia, pp. 17-40. (cit. Terraroli 1989c)
- V. VOLTA, *Le vicende edilizie del convento dei Minori Osservanti di San Giuseppe in Brescia*, in V. VOLTA, R. PRESTINI, P.V. BEGNI REDONA, *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Brescia, pp. 9-60.

1990

- M. BINI, *Ricordi di architettura. Disegni e Progetti alla fine del XIX secolo*, Alinea editrice, Firenze.
- M. COLLARETA, A. CAPITANIO (a cura di), *Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Studio per Edizioni Scelte, Firenze.
- C.L. FROMMEL, *Peruziana*, in S. KUMMER, G. SATZINGER (a cura di), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Hatje, Stuttgart, pp. 65-66.
- A. MAZZA, *Monumenti bresciani. I conventi*, Bortolotti, Bergamo.
- F. ROSSI *La Cappella Colleoni, in Bergamo*, in *Cappella Colleoni in Bergamo*, Lubrina, Bergamo, pp. 5-10.
- V. TERRAROLI, *Il Vantiniano. La scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Grafo, Brescia.

1991

- G. AGOSTI, *Sui gusti di Altobello Averoldi*, in *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 25 giugno - 10 ottobre 1991), a cura di E. LUCCHESI RAGNI, G. AGOSTI, Grafo, Brescia.
- S. BIZZOTTO, *Lo stile antico dei Faitini. Ancora nelle botteghe dei marmorini rezzatesi*, in «AB», n. 26, inverno, pp. 99-101.
- A. FAPPANI, voce *Marcantonio o Antonio*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. VIII, ed. La Voce del Popolo, Brescia 1991, pp. 343-344
- G. MEZZANOTTE, *Note sull'architettura del complesso di Santa Maria del Carmine*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 9-21.
- G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, La Scuola, Brescia.
- R. PRESTINI, *Il Cinquecento splendido e miserabile*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 153-186.
- V. TERRAROLI, *Antonio e Giovanni Tagliaferri due generazioni di architetti in Lombardia tra Ottocento e Novecento*, Morcelliana, Brescia.
- V. VOLTA, *Le vicende edilizie del complesso di Santa Maria del Carmine*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 23-119.

1992

- P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, G. SAMBONET, C. GIANNELLI BUSS, *La collegiata insigne dei santi Nazaro e Celso in Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 85-180.
- G. BERGAMINI, P. GOI (a cura di), *Ori e tesori d'Europa*, Atti del convegno di studi, Castello di Udine, 3 - 5 dicembre 1991, Arti Grafiche Friulane, Udine.
- A. CAPITANIO, *Oreficerie rinascimentali nel gusto del collezionismo ottocentesco: due testimonianze di una stessa bottega nel Museo Nazionale del Bargello di Firenze e nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in G. BERGAMINI, P. GOI (a cura di), *Ori e tesori d'Europa*, Atti del convegno di studi, Castello di Udine, 3 - 5 dicembre 1991, Arti Grafiche Friulane, Udine, pp. 263-268.
- B. FABJAN, P.C. MARANI (a cura di), *Il museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, Cantini, Firenze.
- S. GUERRINI, *Maffeo Olivieri e il monumento Averoldi*, in «Civiltà Bresciana», 1, pp. 11-22.
- E.L. LONGSWORTH, *The so-called 'Monumento to Camillo Borromeo'*, in «Arte Lombarda», 1, pp. 61-69.
- *Medaglisti nell'età di Mantegna e il Trionfo di Cesare*, catalogo della mostra (Mantova, Casa di Mantegna, 9 maggio - 7 giugno 1992), a cura di G. GIOVANNONI, P. GIOVETTI, s.e., Canneto s/O (Mn).
- R. PRESTINI, *Regesto*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, G. SAMBONET, C. GIANNELLI BUSS, *La collegiata insigne dei santi Nazaro e Celso in Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 285-313.
- A. RADCLIFFE, M. BAKER, M. MAEK-GÉRARD, *Renaissance and later sculpture with works of art in bronze. The Thyssen-Bornemisza collection*, Sotheby, London, Electa, Milano.
- R. SCHOFIELD, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in «Arte Lombarda», 1, n. 100, pp. 29-44.
- V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, G. SAMBONET, C. GIANNELLI BUSS, *La collegiata insigne dei santi Nazaro e Celso in Brescia*, La Scuola, Brescia.

1993

- G. AGOSTI, *Su Mantegna, 1. (All'ingresso della mostra del 1992, a Londra)*, in «Prospettiva», 71, pp. 42-53.
- V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *Dall'apertura della piazza alla posa della prima pietra del palazzo della Loggia (1433-1492)*, in *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. I, Grafo, Brescia.
- T. HÖLSCHER, *Il linguaggio dell'arte romana: un sistema semantico*, Einaudi, Torino.
- M. JONES, M. SPAGNOL (a cura di), *Sembrare e non essere. I Falsi nell'Arte e nella Civiltà*, Longanesi & C., Milano.
- E. LUCCHESI RAGNI, *Vincenzo Foppa e la figura Trayani imperatoris*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *Dall'apertura della piazza alla posa della prima pietra*

*del palazzo della Loggia (1433-1492)*, in *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. I, Grafo, Brescia, pp. 251-260.

- M.G. MALFATTI, *L'arca di San Lanfranco*, in J. SHELL, L. CASTELFRANCHI (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Cisalpino, Milano, pp. 223-242.
- P.C. MARANI, *L'Amadeo e Francesco di Giorgio Martini*, in J. SHELL, L. CASTELFRANCHI (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Cisalpino, Milano, pp. 353-376.
- J. SHELL, L. CASTELFRANCHI (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Cisalpino, Milano.
- M. ZANE, *Nomi e cognomi. Strategie dell'identità e scelte onomastiche dei nobili Martinengo di Brescia*, in *Incontri di storia bresciana*, Squassina, Brescia, pp. 51-89.

1994

- P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di san Francesco d'Assisi in Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 81-202
- S. BIZZOTTO, voce *Faitini Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 232-233.
- M. CERIANA, *Considerazioni su Giovanbattista e Lorenzo Bregno*, in «Venezia arti», 8, pp. 21-28.
- A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Allemandi, Torino.
- R. PRESTINI, *L'isola di San Francesco: devozioni e quotidianità nella storia di un antico quartiere*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di san Francesco d'Assisi in Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 203-254. (cit. Prestini 1994a)
- R. PRESTINI, *Regesto*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di san Francesco d'Assisi in Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 313-382. (cit. Prestini 1994b)
- A. VIGANÒ, *Il periodo milanese di Benedetto Briosco e i suoi rapporti con i cognati Francesco e Tommaso Cazzaniga: nuove acquisizioni documentarie*, in «Arte Lombarda», 1-2, nn. 108-109, pp. 140-160.
- V. VOLTA, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San Francesco*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di san Francesco d'Assisi in Brescia*, La Scuola, Brescia, pp. 11-80.
- V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di san Francesco d'Assisi in Brescia*, La Scuola, Brescia.

1995

- G. AGOSTI, *Intorno ai Cesari della Loggia di Brescia*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. II, Grafo, Brescia, pp. 91-105.
- *Alessandro Magno. Storia e mito*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 21 dicembre 1995 - 21 maggio 1996), Leonardo arte, Milano.

- V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *Dalla modifica del progetto (dicembre 1500) alla conclusione dei lavori per il primo ordine (1509)*, V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. Robecchi, *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. II, Grafo, Brescia, pp. 26-33. (cit. Frati, Gianfranceschi 1995a)
- V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *Il cantiere della Loggia: la struttura dell'ordine inferiore fino al 1500*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. II, Grafo, Brescia, pp. 21-26. (cit. Frati, Gianfranceschi 1995b)
- V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *Operazioni finanziarie ed acquisizioni immobiliari*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. II, Grafo, Brescia, pp. 18-21. (cit. Frati, Gianfranceschi 1995c)
- V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua Piazza*, vol. II, Grafo, Brescia.
- A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. Magazzini: I Sarcofagi*, Parte I, 1, De Luca, Roma.

1996

- A. CALORE, *Contributi donatelliani*, Centro Studi Antoniani, Padova.
- G. MALACARNE, *Il segno del comando. L'araldica nelle monete e medaglie gonzaghesche*, in *Stemmi imprese e motti gonzagheschi*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana*, vol. II, Electa, Milano, pp. 9-36.
- A. MARKHAM SCHULZ, *Addenda to the file and works of Lorenzo Bregno*, in *La scultura. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiechy*, in «Antologia di Belle Arti», nn. 52-55, pp. 40-59.
- A. POWELL, voce *Severo (di Domenico Calzetta) da Ravenna*, in J. TURNER, *The Dictionary of Art*, vol. XXVIII, Grove, New York, p. 509.

1997-1998

- F. GIOVANAZZI, *Maffeo Olivieri "sculptor lignorum" e la società degli intagliatori tra XV e XVI secolo*, tesi di laurea, relatrice prof.<sup>ssa</sup> Giuseppina Perusina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Udine, a.a. 1997/1998.

1997

- A. AGOSTI, *Interpretazione della scultura rinascimentale lombarda tra Vasari e Cicognara*, in M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino, pp. 305-316.
- A. BURNETT, R. SCHOFIELD, *The medallions of the basamento of the Certosa di Pavia: sources and influence*, in «Arte Lombarda», n. 120, pp. 5-28.
- L. DAMIANI CABRINI, *L'incanto delle «pietre vive»: il Monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino, pp. 259-276.
- E. FADDA, *Antonio Della Porta detto Tamagnino. L'attività bresciana*, in «Arte Lombarda», n. 120, pp. 41-42.

- G. GENTILINI, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino, pp. 47-82.
- M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino.
- *Nel lume del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 1997), Edizioni Museo diocesano di Brescia, Brescia.
- M. TANZI, *Giovanni Antonio Piatti e la messa in opera del monumento per Giovanni Borromeo*, in M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino, pp. 251-258.
- P. ZAMBRANO, «Al museo immaginario delle tombe». *Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento*, in M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino, pp. 19-45.

1998

- A. BURNET, R. SCHOFIELD, *An introduction to the portrait medallions on the Certosa di Pavia*, in N. MANN, L. SYSON (eds), *The image of the individual portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London, pp. 55-56.
- A. GALLI, *Il maestro degli angeli cantori e le più antiche sculture lombarde in terracotta*, in «Nuovi Studi», III, 6, pp. 15-30.
- *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino*, catalogo della mostra (Lodi, chiesa di San Cristoforo, 9 aprile - 5 luglio 1998), a cura di M. MARUBBI, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi).
- E. LUCCHESI RAGNI, I. GIANFRANCESCHI, M. MONDINI, *L'età veneta. L'immagine della città. La scultura monumentale. Santa Giulia. Museo della Città*, Electa, Milano.
- A.M. SCHULZ, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland*, Pennsylvania State University Press, University Park Pa, 2 voll.
- P. VENTURELLI, *Il Tabernacolo Pallavicino. Considerazioni sulle botteghe orafe di fine Quattrocento tra Milano e Lodi*, in *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino*, Catalogo della mostra (Lodi, chiesa di San Cristoforo, 9 aprile - 5 luglio 1998), a cura di M. MARUBBI, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 85-96.
- V. VICARIO, *La scultura bresciana dal Neoclassicismo al Liberty*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1995, pp. 145-177.

1998-1999

- G. BERETTA, *Maffeo Olivieri. Uno scultore del '500 tra Lombardia e Trentino*, Tesi di Laurea in Lettere, relatrice prof.<sup>ssa</sup> Fiorella Frisoni, Università degli Studi di Milano, a.a. 1998-99.

1999

- P. BISCOTTINI (a cura di), *La basilica di Sant'Eustorgio*, Skira, Milano.
- M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Vannini, Gussago (Bs).

- A. LODA, S.M. ONGARO, I. PANTEGHINI, *L'arte a Cividate Camuno dal Rinascimento all'Ottocento*, s.e., Breno (Bs).
- G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il monastero benedettino di san Faustino Maggiore in Brescia*, La Scuola, Brescia.
- N. PENNY, *London and Paris: Bronzes*, in «The Burlington Magazine», CXVI, pp. 488-489.
- M. POISA, *La processione del Corpus Domini a Brescia nei secoli XV e XVII*, in «Civiltà Bresciana», n. 2, pp. 73-105.
- R. SCHOFIELD, A. BURNETT, *The decoration of the Colleoni chapel*, in «Arte Lombarda», 2, n. 126, pp. 61-89.
- R. SCHOFIELD, *The Certosa medallions: an addendum*, in «Arte Lombarda», 3, n. 127, pp. 74-85.
- A.M. SCHULZ, voce *Gambello, Vittore, detto Camelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 90-93.
- S. SPADA PINTARELLI, E. ARRIGHETTI TOMASONI, *Stefano Lamberti e Maffeo Olivieri: questioni di stile e di tecnica*, in G. PERUSINI (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecnica*, Forum, Udine, pp. 71-88.
- V. ZANI, *Ambrogio Montevercchia, scultore nel Duomo di Milano e per Battista Bagarotti*, in «Nuovi Studi», 7, pp. 35-56.

2000

- *Adriano architettura e progetto*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa Adriana, 13 aprile 2000 - 7 gennaio 2001), Electa, Milano.
- G. CALCANI, *I tondi dell'arco: Adriano e Costantino*, in *Adriano architettura e progetto*, catalogo della mostra, Tivoli (Villa Adriana, 13 aprile 2000 - 7 gennaio 2001), Electa, Milano, pp. 137-147.
- G. FUSARI, *Il Duomo di Chiari 1481-2000. Il febbrile cantiere*, Masetti Rodella, Roccafranca (Bs).
- *Le medaglie dei Gonzaga*, VIII, Electa, Milano.
- H. MAUÉ, *Classical subjects on Erzgebirge medals*, in S.K. SCHER, *Perspectives on the Renaissance medal*, Garland, New York, pp. 201-219.
- V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età Moderna 1480-1780*, Skira, Ginevra Milano.
- P. VENTURELLI, *Oreficerie e oggetti preziosi dall'età sforzesca all'inizio del Settecento*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età Moderna 1480-1780*, Skira, Milano, pp. 119-163.

2001

- A. AUGUSTI, *Vittore Gambello detto Camelio*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001), Skira, Milano, pp. 189-193.

- C. AVERY, *Andrea Briosco detto il Riccio*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001), Skira, Milano, pp. 93-101.
- M. DE VINCENTI, *Giammaria Mosca detto il Padovano*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001), Skira, Milano, pp. 223-229.
- *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001), Skira, Milano.
- V. KRAHN, *Bartolomeo Bellano*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001), Skira, Milano, pp. 63-79.
- *Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani*, Compagnia dei Custodi delle Sante Croci di Brescia, Brescia.
- A. LEWIS, *Rehabilitating a fallen athlete evidence for a date of 1453/1454 in the Veneto for the bust of a Platonic Youth by Donatello*, in «Studies in the history of art», 62, pp. 33-53.
- *M'illumino d'immenso. Brescia, le Sante Croci*, catalogo della mostra (1 aprile - 1 luglio 2001), a cura di C. BERTELLI, C. STELLA, Skira, Milano.
- G. PANAZZA, *Il tesoro delle Sante Croci nel Duomo Vecchio di Brescia*, in *Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani*, Compagnia dei Custodi delle Sante Croci di Brescia, Brescia, pp. 85-115.
- A. PINCUS (a cura di), *Small bronzes in the Renaissance*, National Gallery of Art, Washington.
- R. PRESTINI, *La devozione dei Bresciani alle Sante Croci e la Compagnia dei Custodi. Regesto storico-artistico, Documenti*, in *Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani*, Compagnia dei Custodi delle Sante Croci di Brescia, Brescia, pp. 191-272.
- A. SERAFINI, voce *Giovanni Maria da Brescia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VLI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 347-351.
- J. WARREN, *Severo Calzetta detto Severo da Ravenna*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001), Skira, Milano, pp. 131-143.
- V. ZANI, *Gasparo Coirano. Madonna col Bambino*, in *Spunti per conversare*, (Galleria Nella Longari in Milano) 5 dicembre, s.e., s.l., pp. 17-32.

2001/2002,

- S. LOMBARDI, *La chiesa del SS. Corpo di Cristo a Brescia: la campagna decorativa dei secoli XV e XVI*, tesi di laurea magistrale in Lettere, relatore prof. Marco Rossi, Università Cattolica del Sacro di Cuore di Brescia, a.a. 2001/2002.

2002

- M. CERIANA, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Miracoli a Brescia*, in «Annali di architettura», 14, pp. 73-92.

- M. COLLARETA, *La grande Croce di Gian Francesco Dalle Croci. Arte rinascimentale e committenza francescana*, Centro studi antoniani, Padova.
- C.L. FROMMEL, L. GIORDANO, R. SCHOFIELD (a cura di), *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Marsilio, Venezia.
- R. LONATI, *San Francesco nella iconografia bresciana*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2000, pp. 189-204.
- G. LUPO, *Il Palazzo della Loggia e il lapidarium di Brescia*, in C.L. FROMMEL, L. GIORDANO, R. SCHOFIELD (a cura di), *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Marsilio, Venezia, pp. 193-216.
- P. ZANKER, *Un'arte per l'impero. Funzione e interazione delle immagini nel mondo romano*, Electa, Milano.

2002-2003

- L. ZENDRI, *L'attività di uno scultore bresciano nella prima metà del Cinquecento: Maffeo Olivieri (1484-1542/43) "intayatore lignaminum" e bronzista*, tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Andrea Bacchi, Università degli Studi di Trento, a.a. 2002/2003.

2003

- A. BARBIERI, *Ricerche intorno a Bernardino Dalle Croci: una premessa*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, relatrice prof.<sup>ssa</sup> Chiara Spanio, Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia, a.a. 2003/2004.
- R. BIANCHI BANDINELLI, *Il maestro delle imprese di Traiano*, Electa, Milano.
- *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, 22 dicembre 2003 - 31 marzo 2004) a cura di M. GREGORI, 2 voll., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi).
- S. LEYDI, *Regesto dei documenti*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, 3 marzo - 30 giugno 2002), a cura di G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO, Skira, Ginevra Milano, pp. 297-323.
- E. LUCCHESI RAGNI, I. GIANFRANCESCHI, M. MONDINI (a cura di), *Il Coro delle monache: cori e corali. Guida alla sezione del museo e alla mostra introduttiva*, Skira, Milano.
- B.M. SAVY, *Moretto e Romanino per la confraternita del Corpo di Cristo nel Duomo di Brescia: i cicli decorativi e un gonfalone perduto*, in «Prospettiva», nn. 110-111, pp. 97-121.
- V. TERRAROLI, *Committenza pubblica, invenzioni architettonico-decorative nella Brescia del Rinascimento e l'emblematica figura di Gaspare Coirano da Milano*, in M.T. FIORIO, V. TERRAROLI (a cura di), *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, Skira, Milano, pp. 273-297.
- P. VENTURELLI, *Smalti, oro e preziosi. Oreficeria e arti sontuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Marsilio, Venezia.
- *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia Museo della città, 3 marzo - 30 giugno 2002), a cura di G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO, Skira, Ginevra Milano.

- V. ZANI, *Sulle nostalgie di Ambrogio Mazzola, scultore bresciano dell'Ottocento*, in «Civiltà Bresciana», XII, 1, pp. 5-24.

2003-2004

- V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2003-2004. (non consultabile)

2004

- P.V. BEGNI REDONA, *Quattrocento anni di storia dell'arte a Brescia. Pittura e scultura nel Duomo Nuovo*, in M. TACCOLINI (a cura di), *Il Duomo Nuovo di Brescia. 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia fede*, Grafo, Brescia, pp. 131-200.
- R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, BUR, Milano, 3<sup>a</sup> ed.
- M. CERIANA, *Profilo della scultura a Venezia tra il 1450 e il 1500*, in G. TOSCANO, F. VALCANOVER (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, pp. 23-82.
- I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Santa Giulia Museo della città a Brescia*, Skira, Milano.
- I. GIANFRANCESCHI, *La formazione del museo*, in G. BELOTTI (a cura di), *San Salvatore e Santa Giulia*, Fintena Editoriale, Brescia, pp. 125-140.
- C. GIBELLINI, *Guida alla chiesa e al convento di San Francesco a Brescia*, in A. SABATUCCI (a cura di) *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte. I nuovi restauri*, Grafo, Brescia, pp. 47-100.
- L.P. GNACCOLINI, voce *Giovanni Pietro da Cemmo*, in M. BOLLATI, M. BOSKOVITS (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, pp. 301-302.
- A. SABATUCCI (a cura di), *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte. I nuovi restauri*, Grafo, Brescia.
- A.M. SCHULZ, *A newly discovered work by Giammaria Mosca, called Padovano*, in «The Burlington Magazine», Oct., 146, n. 1219, pp. 656-664.
- M. TACCOLINI (a cura di), *Il Duomo Nuovo di Brescia. 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia fede*, Grafo, Brescia.
- V. VOLTA, *Brescia, città d'arte: una sosta a San Francesco*, in A. SABATUCCI (a cura di), *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte. I nuovi restauri*, Grafo, Brescia, pp. 103-124.
- P. ZANKER, B.C. EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bildervelt der römischen Sarkophage*, Hirmer Verlag GmbH, München; tr. it. di F. Cuniberto, *Vivere con I miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

2005

- A. BARBIERI, *I monumenti funebri nel Rinascimento bresciano*, Tesi di laurea Magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice prof.<sup>ssa</sup> Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2005. (non consultabile)

- M. BONETTI, *L'Età veneta: il '400 e il '500*, in F. DE LEONARDIS (a cura di), *Guida di Brescia. La storia, l'arte, il volto della città*, Grafo, Brescia, pp. 72-103.
- M. CASTAGNARA CODELUPPI (intervista a cura di), *Conversando su museografia e dintorni con Andrea Emiliani e Arrigo Rudi*, in *Santa Giulia. Un Museo per la Città*, Lybra Immagine, Milano, pp. 27-43. (cit. Castagnara Codeluppi 2005a)
- M. CASTAGNARA CODELUPPI, *Un museo aperto*, in *Santa Giulia. Un Museo per la Città*, Lybra Immagine, Milano, pp. 66-143. (cit. Castagnara Codeluppi 2005b)
- L. CAVAZZINI, *Donatello*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma.
- F. DE LEONARDIS (a cura di), *Guida di Brescia. La storia, l'arte, il volto della città*, Grafo, Brescia.
- *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi).
- L. MASTROPIETRO (intervista a cura di), *Il progetto museografico di Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni*, in *Santa Giulia. Un Museo per la Città*, Lybra Immagine, Milano, pp. 45- 64.
- *Santa Giulia. Un Museo per la Città*, Lybra Immagine, Milano.
- R. STRADIOTTI, *Dalle Domus romane al Museo*, in *Santa Giulia. Un Museo per la Città*, Lybra Immagine, Milano, pp. 21-26.

2006

- G. ERICANI, *Giovanni de' Fondulis*, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di V. SGARBI, Electa, Milano, pp. 92-98.
- *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di V. SGARBI, Electa, Milano.
- M. LEINO, *Italian Renaissance plaquettes and Lombard architectural monuments*, in «Arte Lombarda», nn. 146, 147, 148, pp. 111-126.
- D. LEWIS, *Mantova e la produzione di placchette nel XV secolo*, in *Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Museo della Città, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di F. ROSSI, Skira, Milano, pp. 3-15.
- *Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Museo della Città, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di F. ROSSI, Skira, Milano.
- B.M. SAVY, «Manducatio per visum» *Temî eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Bertinello artigrafiche, Cittadella (Pd).

2006-2007

- A. PINOTTI, *Altari, cappelle e monumenti funerari nella prima metà del Cinquecento a Verona. Due botteghe a confronto: i da Castello e i Sanmicheli*, Tesi di laurea in Beni Culturali, relatore prof. Andrea Bacchi, Università di Trento, a.a. 2006/2007.

- T. RAGO, *Per un catalogo dei bronzi veneti del Cinquecento del Museo Nazionale del Bargello*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice prof.<sup>ssa</sup> Mara Visonà, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2006/2007.

2007

- A. AUGUSTI, *Riflessi delle scoperte archeologiche sui bronzetti veneti del Cinquecento*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella cultura artistica veneziana del Rinascimento*, Atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), a cura di M. CERIANA, Cierre, Verona, pp. 377-388.
- M.G. BALZARINI, T. MONACO, *Lombardia Rinascimentale*, Jaca Book, Milano.
- D. GASPAROTTO, *Andrea Riccio a Venezia: sui rilievi con le Storie della Vera Croce per l'altare Donà già in Santa Maria dei Servi*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella cultura artistica veneziana del Rinascimento*, Atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), a cura di M. CERIANA, Cierre, Verona, pp. 389-410.
- G. GENTILINI, *La Madonna del Presepe ed altre immagini mariane tra Donatello e compagni*, in *La Madonna del presepe da Donatello a Guercino. Una devozione antica e nuova nella terra di Cento*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 2 dicembre 2007 - 13 aprile 2008), a cura di G. ADANI, G. GENTILINI, C. GRIMALDI FAVA, Minerva Edizioni, Argelato (Bo), pp. 109-142.
- *La Madonna del presepe da Donatello a Guercino. Una devozione antica e nuova nella terra di Cento*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 2 dicembre 2007 - 13 aprile 2008), a cura di G. ADANI, G. GENTILINI, C. GRIMALDI FAVA, Minerva Edizioni, Argelato (Bo).
- *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli 30 ottobre 2007 - 30 marzo 2008), a cura di A. DI LORENZO, F. FRANGI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2007.
- F. MAFFEIS, *La famiglia "de Martinengo" e i capitani di milizie Leonardo e Antonio*, in *La battaglia di Maclodio. Principi e condottieri*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, pp. 61-92.
- P. PANAZZA, *Riflessi dell'antico a Brescia fra XV e XVI secolo*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2004, pp. 309-367.
- F. ROSSI, *Una rarità della collezione Scaglia: la raccolta di placchette rinascimentali*, in *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli 30 ottobre 2007 - 30 marzo 2008), a cura di A. DI LORENZO, F. FRANGI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 19-27.
- A. SARCHI, *Da Donatello all'allievo: Bartolomeo Bellano e la terracotta*, in *La Madonna del presepe da Donatello a Guercino. Una devozione antica e nuova nella terra di Cento*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 2 dicembre 2007 - 13 aprile 2008), a cura di G. ADANI, G. GENTILINI, C. GRIMALDI FAVA, Minerva Edizioni, Argelato (Bo), pp. 143-161
- G. TANFOGLIO, F. RAFFAINI, *San Cristo. Santissimo Corpo di Cristo*, Fondazione S. Cristo, Brescia.

- V. ZANI, *La scultura dalla metà del Quattrocento al 1550*, in *Cattedrale di Cremona*, Grafiche Step, Parma 2007, pp. 81-89. (Zani 2007a)
- V. ZANI, *Sulle tracce di Sanmicheli a Brescia e Mantova, tra Quattro e Cinquecento*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella cultura artistica veneziana del Rinascimento*, Atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), a cura di M. CERIANA, Cierre, Verona, pp. 426-446. (Zani 2007b)

2008

- A. AUGUSTI, *Il Monumento Barbarigo e i bronzi della Ca' d'Oro: un problema da discutere*, in M. CERIANA, V.J. AVERY (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Venezia, Fondazione G. Cini, 23-24 ottobre 2007), Scripta Edizioni, Verona, pp. 39-48.
- A. BACCHI, L. GIACOMELLI, *Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Provincia Autonoma di Trento, Trento, pp. 17-58.
- D. BANZATO, *Considerazioni sulla lavorazione e la diffusione di modelli nelle botteghe del Briosco, del Vittoria e dei De Levi*, in M. CERIANA, V.J. AVERY (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 e 24 ottobre 2007), Scripta Edizioni, Verona, pp. 179-186. (cit. Banzato 2008a)
- D. BANZATO, *Il Candelabro pasquale di Andrea Riccio. Note sulla storia, la committenza, la lettura, le derivazioni dall'antico e da altri fonti figurative*, in *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Provincia Autonoma di Trento, Trento, pp. 97-120. (cit. Banzato 2008b)
- G. BODON, *Archeologia e produzione artistica fra Quattro e Cinquecento: Andrea Riccio e l'ambiente padovano*, in *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio: 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Provincia Autonoma di Trento, Trento, pp. 121-140.
- *Bonaccolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009) a cura di F. TREVISANI, D. GASPAROTTO, Mondadori Electa, Milano.
- M. CAMPIGLI, A. GALLI, *Donatello e il primo Rinascimento*, Il Sole 24 ORE, Milano.
- M. CERIANA, *Bellini e le arti plastiche*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di M. LUCCO, G.C.F. VILLA, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 91-103.
- M. CERIANA, V.J. AVERY (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Venezia, Fondazione G. Cini, 23-24 ottobre 2007), Scripta Edizioni, Verona.

- M. COLLARETA, *Diva Faustina: una donna, una pettinatura*, in *Bonaccolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009) a cura di F. TREVISANI, D. GASPAROTTO, Mondadori Electa, Milano, pp. 83-87.
- F. DE LEONARDIS, *Guida di Brescia*, Grafo Edizioni, Brescia.
- D. GASPAROTTO, *Andrea Riccio e il bronzetto all'antica*, in *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Provincia Autonoma di Trento, Trento, pp. 76-96.
- J. GRITTI, *Tradizione dell'antico a Cremona. Le terrecotte decorative del palazzo Stanga Trecco*, in «Arte Lombarda», 1, n. 152, pp. 3-15.
- M. LEITHE JASPER, *La placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Provincia Autonoma di Trento, Trento, pp. 141-157.
- M. MULAZZANI, *Il museo: lo spazio e le opere*, in G. TORTELLI, R. FRASSONI, *Santa Giulia, Brescia dalle domus romane al museo della città*, Electa, Milano, pp. 26-36.
- A. OTTAVIANO, *San Cristo e il suo monastero, arte, storia e spiritualità alle pendici del Castello*, in «Notiziario» Collegio dei costruttori edili di Brescia e provincia, 2, Febbraio, pp. 124-128.
- *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio: 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Provincia Autonoma di Trento, Trento.
- F. ROSSI, *Dal monastero di Santa Giulia al Museo della città*, in G. TORTELLI, R. FRASSONI, *Santa Giulia, Brescia dalle domus romane al museo della città*, Electa, Milano, pp. 20-24.
- D. SMITH, *I bronzi di Severo da Ravenna: un approccio tecnologico per la cronologia*, in M. CERIANA, V.J. AVERY (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Venezia, Fondazione G. Cini, 23-24 ottobre 2007), Scripta Edizioni, Verona, pp. 49-80.
- G. TORTELLI, R. FRASSONI, *Santa Giulia, Brescia dalle domus romane al museo della città*, Electa, Milano.
- P. ZANKER, *Arte romana*, Laterza, Roma-Bari.

2009

- S. BUGANZA, M. ROSSI, *Il Compianto su Cristo morto nella chiesa del Carmine in Brescia*, s.e., Brescia.
- L. CAPRETTI, F. DE LEONARDIS, *Regesto*, in *Gli artisti bresciani e il concorso Brozzoni (1869-1950)*, catalogo della mostra (Brescia, Civici Musei d'arte e storia, 10 dicembre 2009 - 6 gennaio 2010), a cura di V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, G. RAGUSINI, Quaderni dell'AAB, 7, Edizioni AAB, Brescia, pp. 53-116.
- L. CAPRETTI, *L'organizzazione del Concorso*, in *Gli artisti bresciani e il concorso Brozzoni (1869-1950)*, catalogo della mostra (Brescia, Civici Musei d'arte e storia, 10

dicembre 2009 - 6 gennaio 2010), a cura di V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, G. RAGUSINI, Quaderni dell'AAB, 7, Edizioni AAB, Brescia, pp. 21-29.

- F. DE LEONARDIS, *Il Concorso Brozzoni e il sistema dell'arte a Brescia tra Ottocento e Novecento*, in *Gli artisti bresciani e il concorso Brozzoni (1869-1950)*, catalogo della mostra (Brescia, Civici Musei d'arte e storia, 10 dicembre 2009 - 6 gennaio 2010), a cura di V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, G. RAGUSINI, Quaderni dell'AAB, 7, Edizioni AAB, Brescia, pp. 11-18.
- A. GALVANI, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: "imprese" e simboli alla Corte di Ferrara*, testi di dottorato di ricerca, relatore prof. Ranieri Varese, Università degli Studi di Ferrara, a.a. 2009.
- *Gli artisti bresciani e il concorso Brozzoni (1869-1950)*, catalogo della mostra (Brescia, Civici Musei d'arte e storia, 10 dicembre 2009 - 6 gennaio 2010), a cura di V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, G. RAGUSINI, Quaderni dell'AAB, 7, Edizioni AAB, Brescia.
- *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi 9 maggio - 28 giugno 2009), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, Officina Libreria, Milano.
- P. LANZONI, S. ONGER (a cura di), *Una famiglia nobile di Terraferma: i Martinengo da Barco*, Compagnia della Stampa, Roccafranca (Bs).
- M. POLI, *Nobiltà e cultura della nobiltà in Francesco Leopardo Martinengo da Barco (secolo XVII)*, in P. LANZONI, S. ONGER (a cura di), *Una famiglia nobile di Terraferma: i Martinengo da Barco*, Massetti Rodella, Roccafranca (Bs), pp. 163-190.
- E. SCHWARZENBERG, *Die Memento Mori-Medaillen Giovanni Boldùs und deren Nachwirkungen*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», 11, pp. 11-23.

2010

- D. BANZATO, *Verso il Cinquecento: da Bellano a Brioso*, in L. BERTAZZO, G. BALDISSIN MOLLI (a cura di), *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Padova, 25 - 26 settembre 2009), Centro Studi Antoniani, Padova, pp. 341-353.
- R.A. CARSON, *Andrea Riccio's Della Torre Tomb Monument: Humanism and Antiquarianism in Padua and Verona*, tesi di dottorato, Department of Art University of Toronto, a.a. 2010.
- M.T. FIORIO, G.A. VERGANI (cura di), *La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, Skira, Milano.
- G. SAVA, *Antonio Medaglia lapicida et architetto tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di san Pietro in Oliveto a Brescia*, in «Arte veneta», 67, pp. 126-148.
- V. TERRAROLI, *Le arti applicate a Brescia tra scultura monumentale e decorazione: tracce di un percorso*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Percorsi di scultura lombarda dal XV al XX secolo. Arti plastiche a Brescia*, Skira, Milano, pp. 9-35.
- L. TOSI, *Su alcuni marmi della collezione Traversi di Desio*, in «Prospettiva», 138, pp. 68-76.

- A. ZAMPERINI, *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Edizioni Osiride, Rovereto (Tn).
- V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)*, Massetti Rodella, Roccafranca (Bs). (cit. Zani 2010a)
- V. ZANI, *Maestri e cantieri nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, in V. TERRAROLI (a cura di), *Percorsi di scultura lombarda dal XV al XX secolo. Arti plastiche a Brescia*, Skira, Milano, pp. 37-99. (cit. Zani 2010b)

2011

- C. BARBIERI, *Percorsi della committenza in Età Moderna: il caso dei Martinengo di Padernello*, in R. SALVARANI (a cura di), *Ricerca storica e manutenzione dei beni culturali. Elementi per l'uso di tecniche preindustriali. Una metodologia per castelli, torri e chiese medievali*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, pp. 115-124.
- C. KARPINSKI, *Titian and Bernardino da Porenzo Cobabit in the Vicinity of the Santo, Padua*, in «Venezia Cinquecento» XX, n. 40 (2010), pp. 35-53.
- F. MAFFEIS, G.M. ANDRICO, *L'aquila d'argilla. I Martinengo e il castello di Padernello*, vol. IV, Massetti Rodella, Roccafranca (Bs).
- F. MAFFEIS, *Capitani di milizie: le armature Martinengo*, in F. MAFFEIS, G.M. ANDRICO, *L'aquila d'argilla. I Martinengo e il castello di Padernello*, vol. IV, Massetti Rodella, Roccafranca (Bs), pp. 101-135. (cit. Maffeis 2011a)
- F. MAFFEIS, *Il castello tra medioevo e rinascimento*, in F. MAFFEIS, G.M. ANDRICO, *L'aquila d'argilla. I Martinengo e il castello di Padernello*, vol. IV, Massetti Rodella, Roccafranca (Bs), pp. 55-80. (cit. Maffeis 2011b)
- F. MAFFEIS, *Magnifici signori: alleanze matrimoniali e stili di vita*, in F. MAFFEIS, G.M. ANDRICO, *L'aquila d'argilla. I Martinengo e il castello di Padernello*, vol. IV, Massetti Rodella, Roccafranca (Bs), pp. 81-100. (cit. Maffeis 2011c)
- G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino, Feltrinelli*, Milano.
- M. TANZI, *Tre angeli reggicorona, lotto 453*, in *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi provenienti dalla famiglia Antinori-Buturlin e altre proprietà private*, Pandolfini casa d'aste, Firenze, asta 11-12 ottobre 2011, pp. 252-253.

2011-2012

- V. DUGNANI, *La "nuova guida della città di Brescia" di Paolo Brognoli (1826). Commento critico di alcuni passi*, tesi di laurea di primo livello in Beni Culturali, relatrice dott.<sup>ssa</sup> Alessandra Zamperini, Univ. degli studi di Verona, a.a. 2011-2012.

2012

- A. BARBIERI, *Il Reliquario della Santissima Croce del tesoro del Duomo Vecchio a Brescia*, in «Arte Lombarda», 1-2, nn. 164-165, pp. 25-56.
- M. CAMISANI, *Antonio Tagliaferri architetto ed operatore culturale in una Brescia in transizione*, in *Dalla Donazione dell'Archivio di Antonio e Giovanni Tagliaferri. Anticipazioni, studi e approfondimenti*, Fondazione Ugo da Como, Lonato del Garda (Bs), pp. 75-89.

- *Dalla Donazione dell'Archivio di Antonio e Giovanni Tagliaferri. Anticipazioni, studi e approfondimenti*, Fondazione Ugo da Como, Lonato del Garda (Bs).
- M. LEINO, *Fashion, devotion and contemplation. The status and functions of Italian Renaissance plaquettes*, Lang, Oxford.
- E. LUCCHESI RAGNI, *Le raccolte di arti applicate: dal Museo Patrio al Museo della città in Santa Giulia*, in A.B. SPADA, E. LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, Grafo, Brescia, pp. 11-18.
- M. MONDINI, *Collezioni e collezionisti tra Brescia e l'Europa*, in A.B. SPADA, E. LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, Grafo, Brescia, pp. 19-33.
- M. MONDINI, E. RAGNI, *La collezione Tosio nei Civici Musei di Brescia. Vicende e progetti*, in M. FRATELLI, F. VALLI (a cura di), *Musei nell'Ottocento alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Atti delle giornate di studio, Milano (Palazzo Morigngia 7-8 ottobre 2010), Allemandi, Torino, pp. 75-81.
- P. MOTTURE, *I Bronzetti*, in A.B. SPADA, E. LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, Grafo, Brescia, pp. 263-287.
- P. PANAZZA, *Le medaglie*, in A.B. SPADA, E. LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, Grafo, Brescia, pp. 189-236.
- G. PAVANELLO (a cura di), *La basilica dei santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Marcianum Press, Venezia.
- F. ROSSI, *Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e questioni di metodo*, in M. COLLARETA, F. TASSO (a cura di), *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle stampe A. Bertarelli, 10-11 giugno 2008), in «Rassegna di studi e di notizie», XXXIX, 35, pp. 27-44.
- A.B. SPADA, E. LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, Grafo, Brescia.
- V. ZANI, *Un marmo lombardo del Rinascimento e qualche precisazione sulla scultura lapidea a Brescia tra Quattro e Cinquecento*, pubblicato on line <http://www.antiqua.mi.it>; in tre parti: 1 giugno, 3 settembre; 1 novembre.

2013

- M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, L. BASSO (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, Atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni ET, Milano.
- V.J. AVERY, *Campane, Cavedoni Candelieri and Caramali: Giacomo Calderari (c. 1562-1622), bell-maker and bronze-caster of Venice*, in P. MOTTURE, E. JONES, D. ZIKOS (a cura di), *Carvings, casts & collectors: the art of Renaissance sculpture*, Papers of the first conference in the 10-year Robert H. Smith Renaissance Sculpture (Victoria & Albert Museum 12 - 13 November 2010), V&A, London, pp. 236-251.
- S. BANDERA, *La terracotta milanese prima e dopo Agostino de Fondulis*, in M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, L. BASSO (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti*

*e cantieri del primo Rinascimento*, Atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni ET, Milano, pp. 29-42.

- S. BUGANZA, *La terracotta a Brescia tra Quattro e Cinquecento*, in M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, L. BASSO (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, Atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni ET, Milano, pp. 379-390.
- C. CARRERA, *Maffeo Olivieri e la scultura bresciana nel Cinquecento*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Marco Bona Castellotti, Università Cattolica del “Sacro Cuore” Brescia, a.a. 2012/2013.
- F. DE LEONARDIS, *I monasteri bresciani nei rivolgimenti dell'età moderna*, in F. DE LEONARDIS (a cura di), *I chiostri di Brescia. L'anima segreta di una città colta e devota*, Grafo, Brescia, pp. 59-79.
- A. GALLI, *Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, L. BASSO (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, Atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni ET, Milano, pp. 43-58.
- M. ISRAËLS, L.A. WALDMAN (eds), *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze.
- M. LEITHE JASPER, *La placchetta in epoca rinascimentale*, in M. LEITHE JASPER, F. DE GRAMATICA (a cura di), *Bagliori d'antico. Bronzetti al Castello del Buonconsiglio*, Castello del Buonconsiglio, Trento, pp. 29-51.
- *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, tomo II, Electa, Milano.
- G. TANFOGLIO, *San Cristo. Un itinerario di fede tra arte e storia*, CSAM, Brescia.
- L.A. WALDMAN, *Octahedron Tattianum*, in M. ISRAËLS, L.A. WALDMAN (eds), *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze, pp. 1-18.
- V. ZANI, *Una copia del Sacrificio del Mausoleo Martinengo e alcune note iconografiche e stilistiche*, pubblicazione on line su <http://www.antiqua.mi.it>, 1 marzo 2013.  
(cit. Zani 2013b)
- V. ZANI, voce *Olivieri Maffeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 254-259. (cit. Zani 2013a)

2014

- M.T. MAZZILLI SAVINI (a cura di), *Il complesso rinascimentale di San Salvatore a Pavia. La memoria dell'antico studi e rilievi per la conservazione*, Università degli Studi di Pavia, Pavia.
- *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, tomo III, Electa, Milano.

2015

- A.M. PANSERA, *Fra Benedetto Marone alla chiesa di S. Cristo*, in *Intorno alle mura. Brescia rinascimentale*, Studium, Roma, pp. 90-95.
- G. SAVA, *Problemi di scultura bresciana del Cinquecento: l'arca di s. Tiziano*, in *Intorno alle mura. Brescia rinascimentale*, Studium, Roma, pp. 128-131.

- *Sculture inedite del Rinascimento lombardo*, catalogo (Milano, Galleria Lorenzo Vatalaro, 22 settembre - 23 dicembre 2015), s.e., s.l.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### *Documento 1*

29 maggio 1503

ASBs, Notarile, notaio Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 114.

Contratto di commissione del *Mausoleo Martinengo* a Bernardino Dalle Croci dai fratelli Antonio II e Francesco conti Martinengo per il loro padre, il defunto Bernardino.

L'atto è in duplice copia.<sup>1</sup>

Pro magnificis dominis Francisco et Antonio de Martinengo.

Conventiones cum domino ser magistro Bernardino de li Crucibus pro sepulchro.

In Christi nomine amen. Anno a nativitate Eiusdem millesimo quingentesimo tertio, indictione sexta, die vigesimo nono mensis maii. In quadam camera cubiculari infrascriptorum fratrum de Martinengo contrate Palatii civitatis Brixie, presentibus domino Alovisio de Senis, domino Jo. Maria de Cathaneis et ser Bernardino de Bugatis omnibus civibus et habitatoribus civitatis Brixie testibus rogatis et notis etc. asserentibus sese cognoscere infrascriptos contrahentes.

Magnificus et generosus dominus Franciscus quondam magnifici et clarissimi domini Bernardini de Martinengo, agens pro se et domino Antonio fratre suo, volens executioni mandare legatum et dispositum factum per magnificum genitorem suum in eius ultimo testamento, in quo voluit et mandavit fieri debere in ecclesia Jesuatorum unum insignem sepulcrum, in quo expendi debeat ducati quingenti et prout latius in eo legitur, convenit cum magistro Bernardino de li Crucibus aurifice, cive brixienti, de dicto sepulcro construendo et dato et ostento prefato magnifico domino Francisco in presentia mei notarii et testium suprascriptorum uno dessignamento in quadam carta pecorina dicti sepulcri construendi. Que carta est longitudinis brachiorum duorum vel circa et latitudinis unius brachii cum dimidio vel circa, habente in summitate modicam quantitatem dicte pergamine, addite cum certis imaginibus in ae dessignatis in forma pietatis; quod

---

<sup>1</sup> BOSELLI 1977, I, p. 107; II, pp. 34-35, n. 28.

dessignamentum fuit per me registratum cum dictis et testibus in medio ipsius carte. Iuxta quod dessignamentum ipse magister Bernardinus, agens pro se et heredibus et successoribus suis, convenit et promisit prefato magnifico domino Francisco presenti et acceptanti facere et fabricare dictum sepulcrum in dicta ecclesia in pariete a latere sinistro, circa medium dicte ecclesie et ipsum tradere facere et construere omnibus suis sumptibus et expensis iuxta qualitates et condicione dicti dessignamenti. In quo sepulcro dictus magister Bernardinus apponere debeat lapides vivos marmoreos lapideis iaspidis et serpentinos et nigros et de bronzio, cum figuris et imaginibus et litteris sculptis iuxta dictum dessignamentum, quod sepulcrum complevisse debeat in bona laudabili forma iuxta dictum dessignamentum infra tres annos continuos proximos futuros et cum pacto et condicione quod completo et finito dicto sepulcro ut supra. Tunc et eo casu ipsum sepulcrum videri, extimari et apretiari debeat per quatuor homines peritos et expertos in arte videlicet duos pro qualibet parte eligendos iuxta extimacionem que fieri contigerit per dictos expertos seu maiorem partem eorum, dummodo dictum extimum seu pretium non excedat summa ducatorum sexcenti et non ultra si de pluri fuerit extimatum, illud quod de pluri videbitur et placuerit prefato magnifico domino Francisco. Ipse dominus Franciscus teneatur et debeat dare et exbursare dictum pretium dicto magistro Bernardino et successoribus suis pro completa solucione pretii dicti sepulcri ac dare ipse magnificus dominus Franciscus pro dicto magistro Bernardino singulis sex mensibus ducatos centum usque ad supplementum ducatorum quingentorum tantum usque quo dictum sepulcrum fuerit extimatum et subinde facto dicto extimo, teneatur et debeat illud quod de pluri fuerit extimatum ultra dictos ducatos quingentos, si de pluri fuerit extimatum, solvi debeat ipsi magistro Bernardino ad omnem ipsius magistri Bernardini requisitionem. Et qui Bernardinus ad instantiam prefati magnifici domini Francisci dixit et confessus fuit habuisse et recepisse ducatos quinquaginta et promiserunt et cetera promittendo renuntiando.

## ***Documento 2***

13 maggio 1506

ASBs, Notarile, notaio Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 116.<sup>2</sup>

Antonio Martinengo sottoscrive con Bernardino Dalle Croci accordi di pagamento di alcune opere tra cui il *Mausoleo Martinengo*, commissionato tra anni prima e non terminato.

Bernardino de li Crucibus.

Deligatio Magnifico domino Antonio de martinengo.

In Christi nomine amen. Anno Domini a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo sexto, indictione nona, die tertiodecimo mensis maii, in camera posita in domibus habitationis infrascripti magnifici domini Antonii de Martinengo contrate Palatii civitatis Brixie, presentibus spectabile domino Antonio quondam domini Laurentii de Capriolo, ser Jacobo quondam ser Michaelis de Nichis habitatore terre de Claris et ser Georgio de Morosinis camerario prefati magnifici domini Antonii, omnibus testibus rogatis et notis et asserentibus sese cognoscere infrascriptos omnes. Cum sit quod magnificus et generosus dominus Antonius de Martinengo teneatur et obligatus sit magistro Bernardino de li Crucibus aurifici, civi et habitatori Brixie, de ducattis trecentum partim occaxione sepulcri quod facere tenetur et obligatus est prefato magnifico domino Antonio pro magnifico domino Bernardino eius patre, et partim pro aliis rebus seu argentariis datis spectabili magnifico domino Antonio, et partim pro pecuniis mutuatis spectabili magnifico domino Antonio videlicet: ducattis ducentum pro sepulcro et pro rebus et argentariis datis ut supra et ducattis centum mutuatis. Et de quibus spectabilis magnificus dominus Antonius confessus fuit habuisse et recepisse ab ipso magistro Bernardino libras centum sexaginta planet et restum usque ad summam dictorum ducattorum centum. Spectabilis magnificus dominus Antonius, presente me notario et testibus suprascriptis habuit et recepit ab ipso magistro Bernardino et prout ipse magnificus dominus Antonius, presente et instante ipso magistro Bernardino dixit et sponte confessus fuit ita verum esse in omnibus ut supra, unde spectabilis magnificus dominus Antonius volens satisfacere spectabili magistro Bernardino pro dictis ducattorum trecentum, de quibus fuit et est creditor ut supra, cessit et delegavit spectabili magistro Bernardino, ibidem presenti et acceptanti, in debitorem et

---

<sup>2</sup> BOSELLI 1977, I, p. 107.

pro debitore Hieronymum filium et publicum negotiorum gestorem ser Lazari et pro quo ser Lazaro patre suo ipse Hieronymus ad cautelam de ratho promisit sub obligatione sui realiter pretii ipsius magnifici domini Antonii occasione pesessionum et bonorum de Oriano iure ipsius magnifici domini Antonii. Quos ducattos trecentos ipse Hieronymus dare et solvere promisit predicto magistro Bernardino, ibidem presenti et acceptanti, hoc modo et ad hos terminos, videlicet ducattos centumquinquaginta hinc ad festum Nativitatis Dominice proxime future et alios ducattos centum quinquaginta per totum mensem maii, deinde subsecuravit. Et quos ducattos trecentos sic dare et solvere promisit ipse Hieronymus dicto magistro Bernardino ad terminos suprascriptos ipso tum Hieronimo perseverante ad dictam locationem obligando ad hec. Ipse Hieronymus, predicto magistro Bernardino ibidem presenti et acceptanti ut supra, se personaliter et omnia et singula sua bona presentia et futura pignori exponere controversia et bona precario nomine dicti magistri Bernardini possedentis. Et hec omnia sub refectione et commendatione omnium et singulorum dictorum [...] litis et etiam inde quorumlibet incurrentium ipsi magistro Bernardino pro predictis pecuniarum quantitibus non sit in dictis solutis et numeratis et earum cum ea occasione rerum nam exceptioni non sit sane presentis provisionis et obligationi et non sit in omnibus et singulis ut supra et fuisse et esse verum, omnibusque statutis privilegiis, consiliis, decretis, ordinibus, provissionibus et reformationibus Comunis et populi Brixie et alium de factis et fiendis omnique aliter exceptioni et oppositioni in que cum ad predicta quovis modo oportuno. Et insuper ipse magnificus dominus Antonius prius certioratus per me notarium infrascriptum de viribus huius instrumenti, iuravit ad sancta Dei Evangelia eorum manu tactis scripturis in manibus mei notarii infrascripti defferentis predictae omnia et singula vera fuisse et esse, et quod omnia et singula attendere, observare et adimplere, et in nullo contrafacere vel contravenire aliqua ratione, causa vel ingenio, de iure nec de facto, directe nec indirecte et maxime ratione minoris etatis, iuransque ac iuravit sic esse mayorem annis sexdecim et ultra. Et similiter dictus Hieronymus iuravit ad sancta Dei Evangelia corporaliter manu tactis scripturis in manibus mei notarii infrascripti defferentis predicta omnia attendere et obseruare et non contrafacere nec contravenire aliqua ratione, causa vel ingenio, de iure nec de fact, directum nec per indirectum subvenientes. Ipsi magnifici domini Antonius et

Hieronymus iuraverunt ecclesiastice pro observatione presentis iuramenti et cum promissione. Et de partibus omnibus rogatus sum ego Christophorus notarius infrascriptus presentem confeci instrumentum.

### ***Documento 3***

6 novembre 1506

ASBs, Notarile, notaio Conforti Cristoforo q. Antonio, cart. 116.<sup>3</sup>

Antonio Martinengo si accorda con Bernardino Dalle Croci per i pagamenti di alcune opere e comprensivi anche dell'avanzamento dei lavori del mausoleo. Vi è una compensazione del conto mediante un trasferimento di credito dal conte all'orafo.

[Pro] ser Ottolino de Sancto Ottolino et magistro Bernardino de li Crucibus.

Deligatio et liberatio.

Die sexto mensis novembris 1506, indictione nona, in curia domorum habitacionis magnifici et generosi domini Antonii de Martinengo, contrate Burgi Sancti Nazarii civitatis Brixie, presentibus domino Francisco quondam domini Bonifacii de Belasiis et Johanne Maria de Cathaneis et ser Salvatore de Deloriis testibus et cetera.

Cum sit quod facto diligenti calculo per inter magnificum et generosum dominum Antonium quondam magnifici et generosi domini Bernardini de Martinengo agens pro se et uti heredem quondam magnifici domini Francisci fratris sui ex una, et ser Ottolinum de Sancto Ottolino civem brixensem agentem per se ac nomine et vice ser Leonardi fratris sui ex altera de et pro omnibus fictis, melioramentis, deterioramentis et omnibus aliis hinc inde claris et receptis occasione locationis bonorum de Farfengo, iure ipsorum magnificorum fratrum de Martinengo alias locatorum spectabilis de Sancto Ottolino, et de dicta locatione assertum fuit constare instrumento rogato et scripto per Georgium de Bonasiis habitorem in Farfengo notarium [*mancazza*] reperti fuerint debitori ipsi fratres de Sancto Ottolino prefati domini Antonio de libris mille planet prout prefati magnificus dominus Antonius et ser Ottolinus agens ut supra, unus ad instantiam alterius et e converso dixerunt et sponte confessi fuerunt ita verum esse, et propter magnificus

---

<sup>3</sup> BOSELLI 1977, I, pp. 107-108.

dominus Antonius reperiatur debitor magistri Bernardini deli Crucibus aurificis de libris mille planet, partim occasione sepulcri prefati quondam magnifici domini Bernardini dati ad faciendum ipsi magistro Bernardino per prefatum quondam magnificum dominum Franciscum, et partim pro pecuniis mutuatis ipsi magnifico domino Antonio per ipsum magistrum Bernardinum et partim pro rebus datis ipsi magnifico domino Antonio et prout ipse magnificus dominus Antonius inputavit et adiustavit predicti magistri Bernardini, dixit et sponte confessus fuit ita verum esse. Unde ipse magnificus dominus Antonius, volens satisfacere ipsi magistro Bernardino pro dictis libris mille de quibus fuit et est creditor ut supra, dedit, cessit et delegavit ipsi magistro Bernardino presenti et acceptanti in debitorem et pro debitore dictum ser Ottolinum, ibidem presentem et consentientem de dictis libris mille planet solvendis et quas solvere teneatur. Et promisit ipse ser Ottolinus prefato magistro Bernardino hinc ad festum Nativitatis Dominice proxime future omni exceptione remota etc. oblingando et renutiando etc. Quibus prefatus magnificus dominus Antonius omni modo etc. liberavit et absolvit prefatum ser Ottolinum, ibidem presentem stipulantem et recipientem pro se et viro domino Leonardo fratre suo a dictis omnibus fictis, perditis et deterioramentis, si qua reperirentur et ab omni et toto eo quod nunquam peti posset ipsis fratribus de Sancto Ottolino occasione dicte locationis. Et e converso ipse ser Ottolinus, agens ut supra, liberavit et absolvit prefatum magnificum dominum Antonium, ibidem presentem etc. ab omnibus datis et receptis et etiam melioramentis per ipsos de Sancto Ottolino factis super dictis bonis, si que facte essent

[*a margine vi è:* et quam liberationem factam per prefatum magnificum dominum Antonium prefato ser Ottolino promisit ipse magnificus dominus Antonius rathificare ad omnium requisitionem ipsius ser Ottolini cum fratre inde et aliis solutionibus nunciis et requisitionibus] promittentem et obligantem etc. renuntiantem etc. Et insuper ipse magnificus dominus Antonius, volens predicta iuramento suo corroborare certificatis per me notarium infrascriptum de viribus huius iuramenti iuravit ad sancta Dei Evangelia corporaliter tactis scripturis in manibus mei notarii infrascripti defferentis, predicta omnia et singula vera fuisse et esse et quod omnia et singula attendere, observare, adimplere et in nullo contrafacere nec contravenire aliqua causa, ratione vel ingenio, de iure nec de facto,

directe nec indirecte et insuper ratione minoris etatis, iuransque ac iuravit sese esse maiorem annis sexdecim subiciens se iurisdictionis ecclesiastice pro observatione presentis iuramenti et omnium promissione.

Die octavo nouembris 1506, indictione nona, in quadam camera cubiculari domorum habitacionis infrascripti magnifici domini Antonii de Martinengo, contrate Sancte Agathe siue Palatii civitatis Brixie, presentibus Salvatore Delorio, Ludovico vitrario et [...] dicto "Fra" famulis prefati magnifici domini Antonii infrascripti.

Spectabilis Magnificus dominus Antonius de Martinengo, presente me notario et testibus suprascriptis habuit et [...] a spectabili magistro Bernardino de li Crucibus aurifice libras septuaginta planet in auro et monete ibique numerate occasione compromissionis facte per prefatum magnificum dominum Antonium de dicto ser Ottolino rationis et confessionis facte per ipsum magnificum dominum Antonium per quam confessus fuit se esse debitorem ipsius magistri Bernardini de libris mille planet partim pro pecuniis numeratis, partim occasionis sepulcri, partim pro rebus datis et prout supra hoc, cum hac condicione quod non possit consequi dictas libras mille a dicto ser Ottolino deligato ipsi magistro Bernardino [...] contra prefatum magnificum dominum Antonium promittentem, obligantem, renuntiantem etc. Et insuper ipse magnificus dominus Antonius iuravit ad sancta Dei Evangelia corporaliter manu tactis scripturis in manibus mei notarii infrascripti defferentis predicta omnia vera fuisse et esse, eaque omnia et singula attendere et observare et non contrafacere nec contravenire aliqua ratione, causa vel ingano, de iure nec de facto et maxime ratione minoris etatis, iuransque ac iuravit se esse maiorem annis sexdecim etc.

#### ***Documento 4***

8 agosto 1516

ASBs, Notarile, notaio Gandini Antonio, cart. 249.<sup>4</sup>

Nell'atto Bernardini Dalle Croci si impegna a consegnare il mausoleo terminato entro 18 mesi al conte Antonio Martinengo, il quale cede all'orafo, come pagamento dei lavori, due case di sua proprietà

Pro domino Bernardino deli Crucibus.

Emptio a magnifico domino Antonio Martinengo.

In Christi nomine amen. Anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo sextodecimo, indictione quarta, die octavo augusti, in quadam camera cubiculari domorum infrascripti magnifici domini Antonii, contrate Cantoni de Gadaldis civitatis Brixie. Presentibus ser Salvatore de Deloriis, Johanne filio Petri Zanatini de Lonato et Roberto de Salerno necnon Raterio ministrale comunis Brixie, testibus rogatis et notis et asserentibus sese cognoscere infrascriptos contrahentes.

Ibi magnificus et generosus dominus Antonius quondam magnifici domini Bernardini de Martinengo, civis ac habitator Brixie, per se ac heredes et successores suos dedit, vendidit et tradidit iure proprio in perpetuum ad abendum [*sic.*] ser Bernardino de Parma dicto de li Crucibus aurifici, habitatori Brixie, presenti pro se et heredibus et successoribus suis stipulanti et requirenti, nominatim duas domos muratas, coppatas et soleratas in curia inter [*scritto a lato:* inter contrate Cantoni de Gadaldis civitatis Brixie] quibus coheret a mane prefatus dominus venditor, a monte Laurentius de Valtoria et Simon de Rovado, a sero frater [*cancellatura*], a meridie illi de Capriolo, salvis aliis coherentiis, ad habendum, tenendum, gaudendum et possidendum dictos bonos. Sic ipse venditor ipso emptori suisque heredibus et successoribus de eis deinceps proprio placuerit faciendo una cum iuribus et singulis que intra pertinent proprios confines vel alicui, si qui forent varioris, et in omnibus et singulis que pertinent dicta bona, vendere, habere in propria forma omnique iure eorum bonorum usu seu requisitione, usibus, extimis et questionibus, ex omnibus et singulis aliis ipsis bonis respondere, seu etiam illo domino venditori pro eis quibuslibet spectantia et requisitione, seu quod in futurum spectare possent, de iure vel de

---

<sup>4</sup> BOSELLI 1977, I, p. 108.

facto et perficiendo, dans, transferens, didit et transtulit dictus venditor ex dicto emptori omnia iura omnesque obligationes reales et personales, mixtas et speciales et alias et alia competentia et competitura, quovismodo competere, seu pertinere potuissent ipsis bonis venditis, seu prefato domino venditori pro eis et posuit ipsum emptorem in omnem possessionem venditoris loco inter etiam statutis predictis et in proprietates ipsius emptoris, et ipsum emptorem suum verum, universum et proprio iure duraturo et usu in deffinitionibus promittentem tanquam de ratho habendo, et que bona vendita prefatus venditor in nomine dicti emptoris possidenda, donec de eis ipse emptor teneat corporale vereque possessionem. Hoc autem fieri prefato domino venditori pro pretio et finito mercato librarum octocentum planet, de quo pretio ipse emptor presente me notario testibusque suprascriptis dedit et solvit ipso domino venditori libras ducentum planet in auro et moneta argentea et prout quolibet mense esse quantitatem, pro residuo vero dicti pretii, quod est de libris sexcentum planet ipse ser Bernardinus teneatur et obligatus sit, et ita convenit et solemniter promisit perficere et finire sepulcrum ipsorum magnificorum de Martinengo per eum inceptum in ecclesia Jesuatorum Brixie infra menses decem octo continuos proximos futuros sibi ser Bernardinus compensandis in labore ipsius sepulchri sub pena omnium damnorum et interessium ac expensarum ex inde ipsi magnifico domino Antonio incurrentium pro dicto sepulchro non sic in dicto termine perfecto et finito ut supra. Ita tamen quod completo ipso sepulchro videri et extimari debeat laborem ipsius domini Bernardini ad perficiendam ipsum sepulchrum, et si extimatum fuerit de plusis pro quo illo pluri, ipse dominus Antonius teneatur dicto domino Bernardino; si vero extimatum fuerit minus quam ipse dominus Bernardinus pro illo minus satisfacere teneatur dicto domino Antonio, sub obligatione ipsius domini Bernardini realiter et personaliter promittensque et promittit ipse magnificus dominus Antonius venditor agens pro se et cetera suprascripto emptori transferenda dicta bona ut supra venditi et aliqua personaliter ullo unquam tempore litem ullam, questionem, causam, controversiam non movere vel inferre, nec moventi aut inferrenti assentire de iure proprio et omni contrahente quam Comuni et universitate in omni lato, quovis seu cum et tam in prima et secunda causa quam in omnibus aliquibus causis. Et tam si dicto temptore suisque heredibus et suis successoribus omnique lite, questione, causa seu controversia que

exeunda ullo unquam tempore in se et super se consulere semper debitum terminari facere propriis ipsius domini venditoris sumptibus et expensis ipsorum bonorum venditoris tradere et manutenere in ea expensa facere potioem et omnia et singula in presenti instrumento contenta et dedicata proprio et omni tempore habere et tenere firmo, rato et grato ac firmum, ratum et gratum omnia et singula intendere, observare et adimplere et in nullo contrafacere nec contravenire aliqua ratione, causa vel ingenio, de iure nec de facto, actione nec determinatione, restituere et predicto emptori stipulandi ut supra omnia et singula iura, expensas, interesse litis et cetera, que ipse emptor sui que heredes et successores fecerunt et in iudicio contra eos pro compromissis non facere et cum extimo bonorum virorum stipulatione promissa. Pro quorum omnium et singulorum observatione ipse magnificus dominus Antonius venditor, agens ut supra, obligavit suprascripto emptori, presenti et stipulanti ut supra se personaliter et omnia et singula sua bona presentia et futura pignori et constituivit se in bona precario nomine dicti emptoris possidenda. Non sit facere pretio vendite et non habere ex pretio dicte libre ducentum planet partis pretii predicti et non sit in omnibus usu et actione fuisse et esse verum et sub pena dupli, tripli et quadrupli et ultra quam doli, mali, meriti indebiti, actioni, fine, causa et ex omnibus statutis, privilegiis, consiliis et cetera, provisionibus Comunis et populi Brixie et aliter factis et fiendis super aliis. Suo iure legi in publico et de predictis omnibus rogatus ego Antonius notarius instrumentum publicum confeci.

## APPENDICE ICONOGRAFICA

- Fig. 1 Mausoleo Martinengo, coro della Chiesa di S. Giulia, Museo di Santa Giulia,  
Brescia
- Fig. 2 Visione frontale del sarcofago
- Fig. 3 Visione laterale delle basi di colonne e lesene
- Fig. 4 Vista laterale, fianco sinistro
- Fig. 5 Vista laterale, fianco destro
- Fig. 6 Porzione superiore e interno del sarcofago
- Fig. 7 Scena di Sacrificio (specchiatura di sinistra)
- Fig. 8 Scena di Battaglia (specchiatura di destra)
- Fig. 9 San Pietro
- Fig. 10 San Paolo
- Fig. 11 San Pietro, dettaglio volto
- Fig. 12 San Paolo, dettaglio volto
- Fig. 13 Trionfo della Fede, fregio del sarcofago, fianco sinistro
- Fig. 14 Trionfo della Forza, fregio del sarcofago, fronte centrale
- Fig. 15 Trionfo della Giustizia, fregio del sarcofago, fronte centrale
- Fig. 16 Orazione nell'Orto, formella del sarcofago, fianco sinistro
- Fig. 17 Flagellazione di Cristo, formella di sinistra, fronte del sarcofago
- Fig. 18 Andata al Calvario, formella di destra, fronte del sarcofago,
- Fig. 19 Deposizione dalla croce, formella centrale, fronte del sarcofago
- Fig. 20 Visione d'insieme: plinti, colonne, paraste
- Fig. 21 Tondo 1: Memento Mori
- Fig. 22 Tondo 2: Arianna a Nasso
- Fig. 23 Tondo 3: Faustina e Antonino Pio
- Fig. 24 Tondo 4: Scena di "Adlocutio"
- Fig. 25 Tondo 5: profilo di imperatore
- Fig. 26 Tondo 6: profilo di imperatore
- Fig. 27 Tondo 7: profilo di donna

- Fig. 28 Tondo 8: profilo di imperatore
- Fig. 29 Cornici del sarcofago
- Fig. 30 Cornici del sarcofago
- Fig. 31 Cristo in preghiera, particolare dell'Orazione nell'orto
- Fig. 32 Apostolo sdraiato, particolare dell'Orazione nell'orto
- Fig. 33 Apostolo dormiente, particolare dell'Orazione nell'orto
- Fig. 34 Apostolo di schiena, particolare dell'Orazione nell'orto
- Fig. 35 Corteo con Giuda e ignudo di schiena, particolare dell'Orazione nell'orto
- Fig. 36 Cristo flagellato e personaggi sul lato sinistro, particolare della Flagellazione di Cristo
- Fig. 37 Cristo flagellato da due aguzzini, particolare della Flagellazione di Cristo
- Fig. 38 Personaggi del lato destro, particolare della Flagellazione di Cristo
- Fig. 39 Paesaggio, particolare della Flagellazione di Cristo
- Fig. 40 Cristo portacroce e gruppo delle Marie, particolare dell'Andate al Calvario
- Fig. 41 Ladroni e aguzzini, particolare dell'Andate al Calvario
- Fig. 42 Paesaggio, particolare dell'Andate al Calvario
- Fig. 43 Donna apri-corteo, particolare del Trionfo della Fede
- Fig. 44 Santi evangelisti, particolare del Trionfo della Fede
- Fig. 45 Personaggi togati, particolare del Trionfo della Fede
- Fig. 46 Carro della Forza e vari personaggi, particolare del Trionfo della Forza
- Fig. 47 Davide, particolare del Trionfo della Forza
- Fig. 48 Ercole, particolare del Trionfo della Forza
- Fig. 49 Donna apri-corteo, particolare del Trionfo della Giustizia
- Fig. 50 Cesura tra le fusioni, particolare del Trionfo della Giustizia
- Fig. 51 Condannati e carro della Giustizia, particolare del Trionfo della Giustizia
- Fig. 52 Basamento di colonna con figure femminili
- Fig. 53 Basamento di parasta con figure marine
- Fig. 54 Specchiatura (centrale) in marmo e tondo in legno
- Fig. 55 Dischetto in porfido e pilastro (fianco sinistro)
- Fig. 56 Specchiatura centrale in pietra grigia

- Fig. 57 Specchiatura laterale in pietra grigia
- Fig. 58 Aquila Martinengo, specchiatura sotto al sarcofago
- Fig. 59 Plinti della parete di fondo
- Fig. 60 Decorazione sotto il sarcofago (visione dal lato destro)
- Fig. 61 Colonne
- Fig. 62 Capitello di colonna
- Fig. 63 Specchiatura di sinistra
- Fig. 64 Mausoleo Martinengo, fine XVII secolo, disegno su carta e acquarello (da Damadeno 1686-1689)
- Fig. 65 Mausoleo Martinengo, Vincenzo Berenzi, disegno a penna su carta, 1794, ubicazione sconosciuta
- Fig. 66 Mausoleo Martinengo, Bramati, incisione (da Bettoni 1822)
- Fig. 67 Il Mausoleo Martinengo nella Chiesa di Santo Cristo in Brescia, Antonio Tagliaferri, disegno, ante 1864, collezione privata, Brescia
- Fig. 68 Il Mausoleo Martinengo nella Chiesa di Santo Cristo in Brescia, Antonio Tagliaferri, olio su tavola, ante 1864, collezione privata, Brescia
- Fig. 69 Monumento Martinengo nella Chiesa di S. Cristo a Brescia, A. Salvetti, disegno (da Ricordi di Architettura 1881)
- Fig. 70 Monumento Martinengo nella Chiesa di S. Cristo a Brescia, A. Salvetti, disegno (da Ricordi di Architettura 1881)
- Fig. 71 Mausoleo Martinengo, G. Gandaglia, penna rossa, 1827, esemplare della collezione V. Volta, Brescia
- Fig. 72 Rilievo parziale del Monumento Martinengo, G. Faini, disegno per il concorso Brozzoni, 1888 (da Capretti, De Leonardis 2009)
- Fig. 73 Mausoleo Martinengo, disegno, anonimo del XIX-XX secolo, collezione privata
- Fig. 74 Mausoleo di Martinengo a Brescia, V. Guerrini, disegno ad acquarello, 1915-1918, collezione C. Guerrini, Desenzano
- Fig. 75 Architetto Luigi Arcioni, Premoli, olio su tela, 1924 ca., Ateno di Brescia
- Fig. 76 Mausoleo Martinengo, fotografia ante 1882, (da Müntz 1895)

- Fig. 77 Mausoleo Martinengo, fotografia ante 1882 (da Nicolai 1888)
- Fig. 78 Mausoleo Martinengo, dettaglio, fotografia ante 1882 (da Nicolai 1888)
- Fig. 79 Mausoleo senza le colonne durante la ricostruzione nel coro di S: Giulia, fotografia, 1882 (?)
- Fig. 80 Il mausoleo nel coro di Santa Giulia, fotografia Alinari
- Fig. 81 Foto d'epoca del Mausoleo Martinengo durante un evento di moda
- Fig. 82 Allestimento nel Coro di Santa Giulia, 1882, Museo dell'età Cristiana
- Fig. 83 Allestimento nel Coro di Santa Giulia, 1882, Museo dell'età Cristiana
- Fig. 84 Scena di Sacrificio, tondo ligneo, ubicazione ignota
- Fig. 85 Smontaggio del mausoleo all'interno del coro di Santa Giulia (anni 80' ?)
- Fig. 86 Testa scolpita dietro il basamento di una parasta del Mausoleo Martinengo (ora inserita nel muo)
- Fig. 87 Porzioni dell'opera (smontata) all'interno del coro di Santa Giulia (anni 80' ?)
- Fig. 88 Allestimento provvisorio dell'architetto Rudi, anni '80 (?)
- Fig. 89 Parete da dove è stato asportato il Mausoleo Martinengo, Chiesa di San Cristo
- Fig. 90 Interno della Chiesa di San Cristo
- Fig. 91 Imago pietatis, affresco realizzato sopra al sarcofago del Mausoleo Martinengo, Chiesa di S. Cristo
- Fig. 92 Impresa della 'Campanula', architrave del portale d'ingresso, Chiesa di S. Cristo
- Fig. 93 Impresa della 'Campanula', capitello della navata, Chiesa di S. Cristo
- Fig. 94 Impresa della 'Campanula', capitello del cortile del castello dei Martinengo a Padernello
- Fig. 95 Armatura dei conti Martinengo da Padernello, ora Armeria Reale Sabauda, Torino
- Fig. 96 'Campanula' intrecciata ad anelli con diamante, Codice dei Benefici, Biblioteca Queriniana, Brescia
- Fig. 97 Bottega-laboratorio dello scultore P. Faitini

- Fig. 98 Bottega-laboratorio dello scultore P. Faitini
- Fig. 99 Memento mori, Giovanni Boldù, 1466
- Fig. 100 Memento mori, Mausoleo Martinengo
- Fig. 101 Memento Mori, innocentia e memoria mortis, tondo della facciata, Certosa di Pavia
- Fig. 102 Cupido dormiente, placchetta, dello Pseudo-Antonio da Brescia
- Fig. 103 Adlocutio, moneta, Giovanni da Cavino
- Fig. 104 Adlucutio, Mausoleo Martinengo
- Fig. 105 Faustina I e Antonino Pio, moneta
- Fig. 106 Faustina I e Antonino Pio, Mausoleo Martinengo
- Fig. 107 Arianna trovata dal corteo di Bacco a Nasso, placchetta, Maestro IO.F.F.
- Fig. 108 Arianna a Nasso, Mausoleo Martinengo
- Fig. 109 Arianna a Nasso, niello
- Fig. 110 Scena di Sacrificio, medaglia, Vittore Camelio
- Fig. 111 Orfeo all'inferno, medaglia, Maestro di Orfeo
- Fig. 112 Scena di battaglia, ambito del Moderno
- Fig. 113 Scena battaglia, sesterzio romano
- Fig. 114 Bellerofonte e Chimera, placchetta, Francesco di Giorgio
- Fig. 115 Scena di combattimento, part. prima formella a sinistra dell'Arca di Sant'Apollonio, Duomo Nuovo
- Fig. 116 Scena di combattimento, part. formella centrale dell'Arca di Sant'Apollonio, Duomo Nuovo
- Fig. 117 Scena di combattimento, Gaspare Cairano, vestibolo di Palazzo Loggia
- Fig. 118 Scena di combattimento, Constanter Conterit Inimicos, facciata, Certosa, Pavia
- Fig. 119 Bellerofonte e chimera, lavabo del pozzo, transetto destro, Chiesa Certosa, Pavia
- Fig. 120 Scena di combattimento, terracotta, collezione privata, Brescia
- Fig. 121 Scena di combattimento, Monumento di Giacomo Stefano Brivio, Chiesa di Sant'Eustorgio, Milano

- Fig. 122 Crocifissione, placchetta, Moderno
- Fig. 123 Resurrezione dal sepolcro, placchetta, Moderno
- Fig. 124 Fregio, sala interna al piano terra, Palazzo Loggia
- Fig. 125 Medaglione inserito nel portale, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Brescia
- Fig. 126 Monumento funebre di Gerolamo e Marcantonio Della Torre, Chiesa di San Fermo, Verona
- Fig. 127 Monumento Della Torre, Santa Maria delle Grazie, Milano
- Fig. 128 Monumento di Giacomo Stefano Brivio, Chiesa di Sant'Eustorgio, Milano
- Fig. 129 Monumento sepolcrale di Ambrogio Longhignana, Isola Bella, Stresa
- Fig. 130 Portale laterale, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Milano
- Fig. 131 Donna barbara e bambino, scena XX, Colonna Aureliana
- Fig. 132 Donna barbara e bambino, scena CII, Colonna Aureliana
- Fig. 133 Particolare del sarcofago, Uccisione dei Niobidi da parte di Apollo e Artemide, Musei Vaticani (deposito Museo Laterano), Roma
- Fig. 134 Figura femminile, particolare dal sarcofago con Amazzonomachia, Musei Vaticani, Roma
- Fig. 135 Dioniso trionfante, sarcofago, Woburn Abbey, Bedfordshire
- Fig. 136 Particolare del sarcofago di Ippolito e Fedra (fine II sec. d.C.), Camposanto di Pisa
- Fig. 137 Reliquiario della Santissima Croce, piedistallo, Bernardino Dalle Croci, Tesoro del Duomo
- Fig. 138 Reliquiario della Santa Croce, bottega Dalle Croci, Chiesa di San Faustino Maggiore
- Fig. 139 Reliquiario delle SS. Spine, bottega Dalle Croci, Duomo
- Fig. 140 Croce di San Francesco (o del Sanson), Gian Francesco Dalle Croci, 1501, Chiesa di S. Francesco
- Fig. 141 Busto reliquiario di Sant'Antigio, Girolamo e Serafino Dalle Croci, Victoria & Albert Museum di Londra
- Fig. 142 Croce astile, Girolamo Dalle Croci, 1518, Pieve di Civate Camuno

- Fig. 143 Orazione nell'orto, placchetta della croce, Girolamo Dalle Croci, 1518, Cividate
- Fig. 144 Orazione nell'orto, placchetta del busto di S. Antigio, Girolamo e Serafino Dalle Croci, Londra
- Fig. 145 Andata al Calvario, placchetta della croce di Gian Francesco Dalle Croci, 1501
- Fig. 146 Andata al Calvario, placchetta della croce di Girolamo Dalle Croci, 1518
- Fig. 147 Flagellazione di Cristo, placchetta della croce di Girolamo Dalle Croci, 1518
- Fig. 148 Flagellazione di Cristo, placchetta del busto di S. Antigio
- Fig. 149 Flagellazione di Cristo, placchetta della croce, Gian Francesco Dalle Croci, 1501
- Fig. 150 Cristo crocifisso, particole della croce, Gian Francesco Dalle Croci, 1501
- Fig. 151 Flagellazione di Cristo, particolare, Mausoleo Martinengo
- Fig. 152 San Giovanni Battista, Severo Calzetta, Basilica del Santo, Padova
- Fig. 153 San Girolamo, Severo Calzetta, Museo di Santa Giulia, Brescia
- Fig. 154 San Giovanni Battista, recto, Severo Calzetta, Ashmolean Museum, Oxford
- Fig. 155 San Giovanni Battista, verso, Severo Calzetta, Ashmolean Museum, Oxford
- Fig. 156 San Sebastiano, Severo Calzetta, Museo del Louvre, Parigi
- Fig. 157 Nettuno, bottega di Severo Calzetta, Galleria Sabauda, Torino
- Fig. 158 Cristo crocifisso, Severo Calzetta, Museum of Art, Cleveland
- Fig. 159 Cristo crocifisso, visione della schiena, Severo Calzetta, Museum of Art, Cleveland
- Fig. 160 Atlante (o Ercole), Vittore Camelio, collezione privata, Padova
- Fig. 161 Battaglia di giganti, Vittore Camelio, Galleria "Giorgio Franchetti" alla Ca' d'Oro, Venezia
- Fig. 162 Combattimento mitico, Vittore Camelio, Galleria "Giorgio Franchetti" alla Ca' d'Oro, Venezia
- Fig. 163 Sacrificio di Isacco, Bartolomeo Bellano, Basilica del Santo, Padova

- Fig. 164 Sansone fa crollare il tempio dei Filistei, Bartolomeo Bellano, Basilica del Santo, Padova
- Fig. 165 Battaglia tra Costantino e Massenzio al ponte Milvio, Andre Riccio, Basilica del Santo, Padova
- Fig. 166 Le lezione di medicina, Andrea Riccio, Museo del Louvre, Parigi
- Fig. 167 Decollazione del Battista, Giammaria Mosca, Duomo, Padova
- Fig. 168 Suicidio di Didone, Giammaria Mosca, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma
- Fig. 169 Artemide, Giammaria Mosca, Kunsthistorisches Museum, Vienna
- Fig. 170 Satiressa, Giammaria Mosca, National Museums of Scotland, Edimburgo
- Fig. 171 Crocifisso, Maffeo Olivieri, Museo Diocesano, Brescia
- Fig. 172 Personaggi che marciano, dettaglio del Candelabro, Maffeo Olivieri, Basilica di San Marco, Venezia
- Fig. 173 Volto di Virtù, dettaglio del Candelabro, Maffeo Olivieri, Basilica di San Marco, Venezia
- Fig. 174 Portale, Duomo di Salò
- Fig. 175 Padre Eterno, lunetta del portale, Gaspare Cairano, Duomo di Salò
- Fig. 176 San Pietro, lunetta del portale, Gaspare Cairano, Duomo di Salò
- Fig. 177 San Giovanni Battista, lunetta del portale, Gaspare Cairano, Duomo di Salò
- Fig. 178 Protiro della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli
- Fig. 179 Visione interna con le colonne, Chiesa di Santa Maria dei Miracoli
- Fig. 180 Adorazione dei Pastori (detta 'Adorazione Caprioli'), paliotto dell'altare maggiore, Chiesa di San Francesco d'Assisi
- Fig. 181 Adorazione dei pastori, particolare 'Adorazione Caprioli', paliotto dell'altare maggiore, Chiesa di San Francesco d'Assisi
- Fig. 182 Colonna e plinto, dettaglio 'Adorazione Caprioli'
- Fig. 183 Monumento di Gaspare Brunelli, Chiesa di San Francesco d'Assisi
- Fig. 184 Altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia, Chiesa di San Francesco d'Assisi

- Fig. 185 Rocchi delle colonne, particolare delle colonne dell'altare dei Santi Girolamo e Margherita d'Antiochia, Chiesa di San Francesco d'Assisi
- Fig. 186 Materiale lapideo proveniente da vari monumenti, parete sinistra dell'ingresso principale della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 187 Sarcofago di Giovanni Ducco, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 188 Sarcofago di Giovanni Ducco, particolare, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 189 Resurrezione, lunetta, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 190 Doppio Monumento Averoldi Riario (smembrato), attuale collocazione, ingresso di sinistra della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 191 Sarcofago Raffaele Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 192 Sarcofago Altobello Averoldi, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 193 Sarcofago Averoldi
- Fig. 194 Sarcofago Averoldi, particolare degli abiti vescovili e mano
- Fig. 195 Stemma Averoldi (ora in chiesa), dal Monumento Averoldi Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 196 Stemma Riario (ora in collegiata, portico della casa canonica), dal Monumento Averoldi Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 197 Virtù, dal Monumento Averoldi Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 198 Virtù, dal Monumento Averoldi Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 199 Angeli reggi fiaccola (collegiata), dal Monumento Averoldi Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 200 Madonna con Bambino (collegiata), dal Monumento Averoldi Riario, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso
- Fig. 201 Monumento di Giova Pietro Averoldi, Chiesa di Santa Maria del Carmine.
- Fig. 202 Monumento del vescovo Domenico De Dominici, Duomo Vecchio
- Fig. 203 Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo
- Fig. 204 Sarcofago, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo
- Fig. 205 Sant'Apollonio, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo
- Fig. 206 Battesimo dei neofiti, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo

- Fig. 207 San Faustino, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo
- Fig. 208 Personaggi, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo
- Fig. 209 Predica di Sant'Apollonio, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano,  
Duomo Nuovo
- Fig. 210 Particolare, Arca di Sant'Apollonio, Gaspare Cairano, Duomo Nuovo
- Fig. 211 Arca di San Tiziano, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano
- Fig. 212 Fuga in Egitto, Maffeo Olivieri, Victoria & Albert Museum, Londra
- Fig. 213 Scena di battaglia, medaglione del portale d'ingresso di Palazzo Martinengo  
della Motella, via Cairoli 21
- Fig. 214 Bellerofonte e Chimera, plinto dell'Adorazione dei Magi, facciata Certosa,  
Pavia
- Fig. 215 Bellerofonte e Chimera, portale nord-est del chiostro grande della Certosa,  
Pavia

## TAVOLE DELLE IMMAGINI