

## **L'attività milanese di Carlo Urbino da Crema**

*L'articolo illustra gli interventi milanesi di Carlo Urbino da Crema, dando spazio soprattutto alle vicende meno note. L'artista cremasco raggiunge Milano poco prima del 1557 e vi rimarrà fino al 1579 circa. Sono anni fondamentali per la carriera di Urbino e lo vedono impegnato nei principali cantieri artistici della città, come Santa Maria presso San Celso, Santa Maria della Passione, Sant'Eustorgio e San Marco (1579 circa). Intorno alla metà del settimo decennio il pittore stringe un proficuo sodalizio con Bernardino Campi, collaborando ad alcune opere come la Trasfigurazione di Cristo in San Fedele (1565). L'elaborato riserva un occhio di riguardo soprattutto ad alcune vicende critiche, proponendo nuove ipotesi su questioni ancora aperte.*

## *Santa Maria presso San Celso*

Il coinvolgimento nella decorazione del deambulatorio di Santa Maria presso San Celso costituisce il punto di partenza per ripercorrere l'intensa produzione milanese di Carlo Urbino, pittore di origini marchigiane ma cremasco d'adozione e documentato in diversi centri lombardi dal 1553 al 1585<sup>1</sup>. Per poco più di un ventennio, tra il 1556 e il 1579, l'artista è attivo prevalentemente nella capitale del ducato se si escludono gli interventi nella chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza in collaborazione con Aurelio Luini (1575 e 1578), a Pavia, dove è documentato nel 1572, e a Crema, con cui rimane costantemente in contatto<sup>2</sup>.

Il cantiere di San Celso non è semplicemente una vetrina per nuove e prestigiose commissioni ma anche una preziosa opportunità di confronto con una realtà culturale più vivace e stimolante rispetto a quella cremasca in cui, ormai, Urbino aveva raggiunto una posizione di magistero. La produzione artistica ducale tra il quinto e l'ottavo decennio del Cinquecento si distingue per un carattere profondamente eclettico: dopo la scomparsa di Bramantino e Bernardino Luini tra il 1530 e il 1532, la città ha stentato a ritrovare una figura di spicco che potesse raccogliere l'eredità dei due maestri, alternando innovative aperture manieriste a ritorni leonardeschi e gaudenziani<sup>3</sup>. Intorno alla metà degli anni cinquanta si afferma con successo la scuola cremonese dei Campi, la cui solida raffinatezza formale conquista anche i membri più illustri dell'aristocrazia filoimperiale<sup>4</sup>. La sintesi di tali proposte si coglie nel retrocoro del santuario di corso Italia, dove umori veneti e lombardi si dispiegano sulle volte e nelle pale d'altare delle cappelle. Nella chiesa sono attivi alcuni degli artisti più affermati del momento, come Gaudenzio Ferrari, reduce dallo strepitoso successo della cupola di Santa Maria dei Miracoli a Saronno (1534-1536), Callisto Piazza, autore del *San Gerolamo* (1540-1542) e di buona parte degli affreschi del deambulatorio, Alessandro Bonvicino detto Moretto, la cui *Conversione di Saulo* (1540-1541) sarà un modello imprescindibile per lo stesso soggetto dipinto da Caravaggio in Santa Maria del Popolo a Roma, Paris Bordone, sublime interprete della maniera veneta in area lombarda, e Antonio Campi, che firma nel 1560 una sfolgorante *Resurrezione di Cristo*<sup>5</sup>. In tale contesto il cremasco interviene completando gli affreschi del deambulatorio e realizzando tre dipinti per le cappelle dell'Assunzione, di San Renato (oggi dedicata a San Gregorio Magno) e di Sant'Ambrogio. I pagamenti riportati nel libro mastro e nel registro di cassa dell'Archivio di San Celso, oggi consultabili presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano, confermano la presenza del pittore nella chiesa milanese e trovano

---

<sup>1</sup> S. GATTI 1977, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47/48, 1977, p. 107; G. CIRILLO 2005, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche Step Editrice, 2005, p. 9. L'ipotesi della partecipazione alla realizzazione di apparati effimeri in occasione dell'entrata di Filippo II a Milano nel 1548, avanzata da G. CIRILLO, op. cit., 2005, pp. 13-16, non è da escludere ma, al momento, è priva di qualsiasi riscontro documentario.

<sup>2</sup> G. CIRILLO, op. cit., 2005, pp. 41-45.

<sup>3</sup> Per la situazione artistica milanese si veda G. BORA, *Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595). Aurelio Luini, Carlo Urbino, Bernardino Campi, Giovanni da Monte, Vincenzo Campi*, in Pittura a Milano. *Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1998, pp. 52-66.

<sup>4</sup> Per il ruolo dei Campi nella produzione artistica lombarda del Cinquecento si rimanda a M. TANZI, *I Campi*, Milano, Continents Editions, 2004.

<sup>5</sup> A Moretto è stata assegnata la decorazione della volta della campata di San Paolo sul cui altare è collocato il dipinto, come si legge in F. GIANI, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, Scuola di dottorato in *Humanae Litterae*, aa. 2014-2015, pp. 351-394.

riscontro nelle guide della città e nella letteratura artistica ad essa relativa<sup>6</sup>.

Scarse informazioni si ricavano, invece, dagli scritti che precedono gli articoli di Gabriele Lucchi apparsi sul Nuovo Torrazzo nel 1972, in cui si delinea per la prima volta il ritratto di un artista largamente sconosciuto<sup>7</sup>. Per una ricostruzione rigorosa dell'attività in Santa Maria presso San Celso bisogna attendere gli interventi di Giulio Bora: lo studioso assegna al cremasco la decorazione di quattro cappelle del deambulatorio, dei sottarchi dei tiburi e del "tiburietto verso la sacrestia", senza dimenticare i dipinti raffiguranti l'*Assunzione della Vergine*, il *Congedo di Cristo dalla madre*, ritenuti erroneamente coevi e commissionati entro il 1557 da Isabella Borromeo Trivulzio per le cappelle dell'Assunzione e di San Renato, e *San Renato vescovo di Angers*, datato 1566, anno in cui l'artista concludeva la propria esperienza nel santuario<sup>8</sup>. Bora integra l'attività pittorica con numerosi studi preparatori conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano e il Museo di Castelvecchio di Verona e corrispondenti alle scene della *Circoncisione di Ismaele* (cappella dell'Assunzione), dell'*Adorazione del serpente di bronzo* (cappella di San Francesco), della *Cacciata dal Paradiso* (sottarco del tiburio sinistro) e delle *Famiglie dei Progenitori* replicate nei riquadri degli arconi di entrambi i tiburi<sup>9</sup>. Le proposte nominate sono state accolte favorevolmente dalla critica, come dimostrano i contributi di Sergio Gatti, di Ugo Ruggeri, che riproduce un disegno per una sibilla, e di Francesco Frangi<sup>10</sup>. Il volume di Nicole Riegel, rimasto incomprensibilmente ai margini dell'attenzione degli studiosi, si distingue per la preziosa trascrizione della documentazione d'archivio e per l'inedita restituzione del *San Renato* alla committenza trivulziana al posto del *Congedo di Cristo*<sup>11</sup>. In occasione dell'esposizione di grafica tenutasi al Museo di Castelvecchio di Verona nell'estate del 1999, Sergio Marinelli ripropone gli studi preparatori segnalati da Bora, ricostruendone con precisione i passaggi attributivi e collezionistici<sup>12</sup>. La monografia di Giuseppe Cirillo sintetizza le ricerche a cui ho accennato ribadendo, senza tuttavia riferirsi alla Riegel, la corretta identificazione delle pale d'altare e il corpus disegnativo già noto<sup>13</sup>. La campagna fotografica realizzata nel febbraio del 2015 dall'Università degli Studi

---

<sup>6</sup> C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1674, p. 73; G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura. Enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito [1704-1705]*, a cura di M. Bona Castellotti e S. Colombo, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 42; G. CASELLI, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827, pp. 81-82; G. MONGERI, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società Cooperativa fra tipografi, 1872, p. 233.

<sup>7</sup> C. BARONI, *Aggiunte a Simone Peterzano*, in «L'Arte», XLII, 1940, p. 257; F. MAGGI, *S. Celso e la sua Madonna. Venti secoli di tradizioni milanesi. Note di storia, fede e tradizioni, arte ed artisti*, a cura del Santuario di N. S. dei miracoli presso S. Celso, Milano, Unione Tipografica, 1951, p. 191; G. A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1957, p. 711; G. LUCCHI, *Carlo Urbino a Milano. Tre quadri in Santa Maria dei Miracoli*, in «Il Nuovo Torrazzo», 29 luglio 1972, p. 3.

<sup>8</sup> G. BORA, *La cultura figurativa a Milano 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'Età di Carlo V*, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, Electa, 1977a, pp. 45-54, 72, 81.

<sup>9</sup> G. BORA, op. cit., 1977, pp. 80-82, figg. 43a, 43b, 44r, 44v, 45, 46r, 46v; G. BORA, *Note Cremonesi II. L'eredità di Camillo e I Campi*, in «Paragone», 327, 1977b, pp. 70, 86 nota 67, figg. 50a, 50b, 51a.

<sup>10</sup> S. GATTI, op. cit., 1977, p. 101; U. RUGGERI, *Disegni di Oxford*, in «Critica d'Arte», 154-156, 1977, p. 113 fig. 11; U. RUGGERI, *Carlo Urbino e il codice Huygens*, in «Critica d'Arte», 1978, p. 173; F. FRANGI, *Pittura a Crema, in Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1987, p. 304.

<sup>11</sup> N. RIEGEL, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration. 1430-1563*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998, pp. 424-427.

<sup>12</sup> S. MARINELLI, *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Milano, Electa, 1999, pp. 44-47.

<sup>13</sup> G. CIRILLO, op. cit., 2005, pp. 45-50.

di Milano sotto la supervisione dei docenti Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa ha riprodotto per la prima volta e con chiarezza l'intero percorso figurativo del deambulatorio, consentendo una lettura completa degli episodi raffigurati.

Per quanto riguarda gli affreschi, il cremasco esordisce tra il 1556 e il 1557 nella cappella dell'Assunzione affiancando Callisto Piazza nell'esecuzione delle scene con *Mosè è un profeta* (lunetta) e *Due Sibille e angioletti* (volta) mentre dipinge autonomamente la *Circoncisione di Ismaele* e *Abramo alle querce di Mamre* (fascia al di sotto della finestra). È probabile che il coinvolgimento di Urbino sia stato favorito dal collega lodigiano, in stretti rapporti con i Trivulzio che a loro volta erano molto devoti al santuario e vicini alla fabbrica<sup>14</sup>. La differenza stilistica tra i due artisti si percepisce chiaramente nella resa delle figure: il caldo impasto coloristico di Callisto e l'armonica disposizione dei personaggi non trovano corrispondenza nella regia di Urbino, elogiato dai contemporanei nel campo della grafica ma meno efficace nella trasposizione pittorica. Si palesa una lieve debolezza strutturale nel tentativo di uniformarsi alla sintassi del collega senza però riuscirci pienamente. Nello stesso arco temporale Urbino e il fratello Zaccaria, impiegato prevalentemente nelle dorature, affrescano la campata successiva dedicata a San Gregorio Magno raffigurando il *Sogno di Abimelech*, *Abimelech restituisce Sara ad Abramo*, la *Cacciata di Agar e Ismaele* e *Ismaele salvato nel deserto*. Segue il coevo triangoletto di Sant'Agostino con le *Allégorie dell'Eternità e della Speranza* affiancate da putti (sulla volta, i putti sono replicati ai lati della lunetta) e la *Benedizione di Isacco* (parete).

Entro il 1558, come si legge sopra l'oculo della finestra, si conclude la decorazione della cappella di San Francesco, in cui sono rappresentati gli *Angeli con i simboli della passione* (volta), ripresi contemporaneamente nella cappella Taverna in Santa Maria della Passione di cui si parlerà più avanti, il *Serpente di bronzo*, le *Acque di Meriba* (parete) e due *Sibille* (lunetta).

Tra il 1558 e il 1561 Urbino termina gli affreschi degli arconi che delimitano i tiburi (a destra gli *Antenati di Cristo*, la *Creazione di Adamo*, *Eva*, *degli astri e degli animali* e un *Angelo con cartiglio*, a sinistra gli *Antenati di Cristo*, *Adamo ed Eva con Caino e Abele*, *Caino uccide Abele* e un *Angelo con cartiglio*) e il "tiburietto" fiancheggiante la sagrestia, dove sono proposti altri episodi veterotestamentari (*Giuditta*, *Eliseo* e *Susanna* nella lunetta, *Sansone scardina le porte di Gaza*, *Sansone e Dalila*, *Sansone e i Filistei* sul lato sinistro della volta, *Elia rapito in cielo* nel riquadro centrale, *Giuseppe venduto dai fratelli*, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e *Giuseppe interpreta i sogni* sul lato sinistro della volta). Come ha convincentemente ipotizzato Federico Giani, non si esclude che l'artista possa essere l'autore dei rilievi nelle campate in cui è documentata la sua presenza, stilisticamente lontani dalla raffinata e composta resa plastica del mantovano Andrea de Conti con cui avrebbe spartito tale attività<sup>15</sup>. Il passaggio di Urbino in Santa Maria presso San Celso è ulteriormente testimoniato dalle pale d'altare raffiguranti l'*Assunzione della Vergine*, *San Renato vescovo di Angers* e il *Congedo di Cristo dalla madre*<sup>16</sup>. Le prime due opere, pagate entro l'aprile del 1557, sono richieste alla fabbrica da Isabella Borromeo, vedova di Renato Trivulzio, per ornare le due cappelle il cui patronato era stato acquisito dal defunto marito come si legge nell'ultimo testamento da lui redatto l'11 ottobre del 1545<sup>17</sup>. Renato Trivulzio era un celebre scrittore e appassionato d'arte: nella sua dimora milanese, tra il 1516 e il 1517,

---

<sup>14</sup> L'influenza del rapporto tra Callisto e i Trivulzio, di cui potrebbe aver beneficiato Urbino, è un'ipotesi avanzata da chi scrive e condivisa da F. GIANI, *op. cit.*, 2014-2015, p. 270, nota 73.

<sup>15</sup> F. GIANI, *op. cit.*, 2014-2015, pp. 119-171, 441-524 (ad eccezione della cappella di S. Gregorio Magno in cui è presente Andrea de Conti).

<sup>16</sup> La vicenda dei dipinti è affrontata da chi scrive nel saggio *Carlo Urbino e il testamento di Renato Trivulzio* in corso di stampa.

<sup>17</sup> N. RIEGEL, *op. cit.*, 1998, pp. 413, 424.

è documentata la presenza di Marco d'Oggiono mentre nel 1541 Bernardino Campi è coinvolto nella perduta decorazione ad affresco per la residenza di Formigara<sup>18</sup>. Il *Congedo* appartiene ad un momento successivo, essendo commissionato a Urbino entro il 1566 da Cristoforo Appiani, membro del Consiglio Generale dei Sessanta Decurioni dal 1557 al 1564 e beneficiario di una cappellania come è indicato nel testamento del 18 giugno 1560<sup>19</sup>. La fortuna critica dei dipinti ricalca quella degli affreschi ed è riscontrabile nelle stesse fonti. Anche in questo caso, oltre alle citate guide cittadine e alla storiografia della prima metà del Novecento, risultano determinanti le ricerche di Lucchi e soprattutto di Bora<sup>20</sup>. Lo studioso, però, nel saggio inserito nel catalogo della mostra *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* allestita a Milano nel 1977, identifica come opere trivulziane l'*Assunzione* e il *Congedo*, posticipando il *San Renato* al 1566<sup>21</sup>. Gli interventi successivi confermano tale lettura, rivista solamente dalla Riegel e da Cirillo. Nei contributi nominati non si è risaliti direttamente a quanto scritto nel testamento di Renato Trivulzio, dove si legge la dedicazione delle cappelle che avrebbero ospitato i dipinti iconograficamente corrispondenti, fugando qualsiasi dubbio sulla loro identificazione<sup>22</sup>. Quest'ultima è avvalorata dall'analisi stilistica delle opere. L'*Assunzione* e il *San Renato* sono accomunati da un linguaggio accademico e raggelato, che fa emergere le difficoltà da parte dell'autore di gestire con disinvoltura la regia compositiva in simili formati. Il *Congedo*, invece, attesta il miglioramento conseguito dall'artista e la rielaborazione delle principali sollecitazioni culturali presenti a Milano. La pala d'altare dell'Appiani, rispetto a quelle trivulziane, ha riscosso un notevole successo tra i contemporanei come dimostra il dipinto di Giuseppe Giovenone il giovane, eseguito tra il 1575 e il 1585 per la parrocchiale di Caresanablot<sup>23</sup>. Al *Congedo* sono stati avvicinati tre disegni segnalati da Philip Pouncey e pubblicati per la prima volta da James Byam Shaw nel 1976: due di essi sono conservati presso l'Ashmolean Museum (inv. WA 1935. 63) e il Christ Church di Oxford (inv. 1880) mentre il terzo è confluito recentemente nella collezione Goldman dell'Art

---

<sup>18</sup> G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, p. 55. Per la figura letteraria di Renato Trivulzio si veda S. ALBONICO, *Il rugginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

<sup>19</sup> N. RIEGEL, *op. cit.*, 1998, p. 427; ASMi, Notarile, 11743.

<sup>20</sup> Le principali guide storiche milanesi riportano la presenza dei dipinti ma con errori di interpretazione: A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano [1671]*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1980, p. 29; C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 73; S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, III, Milano, Giuseppe Cairoli 1737, p. 61; G. B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi [1774]*, a cura di A. Puerari, II, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976, p. 142; G. CASELLI, *op. cit.*, 1827, p. 82; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, IX.7*, Milano, Hoepli, 1934, pp. 492-494; A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano, Ceschina, 1957, pp. 66, 132; G. A. DELL'ACQUA, *op. cit.*, 1957, p. 711.

<sup>21</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, pp. 72, 81.

<sup>22</sup> ASMi, Notarile, 10216. Del testamento esiste una trascrizione nei documenti dell'Archivio di San Celso in ASDMi, Chiesa, Benefici, Legati perpetui, fondatori, f. 85.

<sup>23</sup> P. ASTRUA, *Giuseppe Giovenone il giovane e la sua bottega (Vercelli, 1524-Vercelli, c. 1608)*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura-Provincia di Torino, Assessorato alla Cultura-Accademia Albertina di Belle Arti di Torino-Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1982, p. 191; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 157-158.

Institute di Chicago<sup>24</sup>. Gli interventi in Santa Maria presso San Celso avvengono nell'arco di un decennio (1556-1566) e, come già accennato, dimostrano l'evoluzione pittorica di Urbino. Indubbiamente la grafica è il genere in cui l'artista riesce ad esprimersi al meglio, restituendo freschezza, dinamismo e spontaneità ai personaggi. Non è un caso, infatti, che al cremasco siano stati attribuiti numerosi disegni e raccolte, tra cui le cinquantaquattro paginette dei Musei Civici di Pavia e il celebre codice Huygens<sup>25</sup>. Anche le prove destinate al cantiere di San Celso confermano tali caratteristiche che, purtroppo, non sono replicate con la stessa efficacia negli affreschi e nei dipinti. Il punto debole che emerge nella produzione pittorica è il leggero impaccio nella disposizione delle figure. Nei dipinti Trivulzio i personaggi, scontornati elegantemente da una linea affilata, sembrano affastellati e costretti anche in presenza di spazi ampi come nel *San Renato*. Tra i modelli di riferimento si distinguono l'esperienza cremasca, a contatto con Civerchio e con la declinazione anticlassica di Benedetto Diana, l'influenza dei Piazza e della scuola cremonese dei Campi. Urbino assimila la predilezione per una tavolozza vivace, l'equilibrio tra freddezza ed enfasi espressiva ma stenta ad acquisire padronanza nella regia compositiva.

Tali riflessioni non possono essere applicate al *Congedo*. La scena si svolge in un interno dove i protagonisti sono collocati coerentemente intorno a Cristo. Il pathos è palpabile ma non eccede in stucchevoli slanci drammatici, raggiungendo il vertice nella raccolta disperazione della donna sulla sinistra dietro il gruppo femminile in primo piano. L'elevata qualità ha fatto dubitare dell'autografia di Urbino senza, però, arrivare a soluzioni concrete. L'opera, infatti, resta il capolavoro di tutta la produzione artistica del cremasco, un unicum che ne testimonia l'indiscutibile valore.

### ***Santa Maria della Passione***

La sporadica retribuzione ricevuta dalla fabbrica di San Celso tra il 1559 e 1566 coincide con l'assegnazione a Urbino di altri incarichi tra cui la decorazione della cappella adiacente all'organo di destra in Santa Maria della Passione, il cui patronato è acquisito nel 1558 da Francesco Taverna<sup>26</sup>. Quest'ultimo, oltre ad essere una delle personalità più autorevoli della città, era un raffinato collezionista con una particolare predilezione per la pittura fiamminga<sup>27</sup>. Dopo gli studi in ambito giuridico svolti a Pavia, Taverna si affaccia sulla scena pubblica milanese svolgendo missioni diplomatiche per conto del ducato, in bilico tra la corona francese e le deboli restaurazioni sforzesche fino all'avvento di Carlo V. È proprio l'imperatore a nominarlo gran cancelliere nel 1533 e, tre anni più tardi, ad insignirlo del titolo di conte del feudo di Landriano. L'accusa di peculato del 1556 lo costringe ad abbandonare gli incarichi istituzionali fino all'assoluzione ottenuta due anni dopo, alla vigilia dei lavori nella cappella di famiglia. È molto probabile che Francesco Taverna si sia rivolto a Urbino vedendolo all'opera nel santuario di Santa Maria presso San Celso, di cui era un devoto e parente del fabbricere Aymo Rainoldi in seguito al matrimonio tra quest'ultimo e la cugina Bianca Innocenzia Taverna<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> J. BYAM SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford, I*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 286, figg. 91-94; S. FOLDS MCCULLAGH, *Stroke of Genius. Italian drawings from the Goldman Collection*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2014, pp. 60-61, p. 174. Il disegno americano, già presso la collezione Palmer di Londra dal 1976, è apparso sul mercato antiquario con attribuzione "North Italian School, circa 1600" nel 1996 ed è stato acquistato da Jane e Steven Goldman nel 2013.

<sup>25</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 19-28; U. RUGGERI, *op. cit.*, 1978, pp. 167-176; S. MARINELLI, *The author of the Codex Huygens*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44, 1981, pp. 214-220; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 80-85.

<sup>26</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 45-50.

<sup>27</sup> S. GATTI, *op. cit.*, 1977, p. 107.

<sup>28</sup> F. GIANI, *op. cit.*, 2014/2015, pp. 23, 246.

La mancata puntualità nei pagamenti dopo la morte del cancelliere, avvenuta nell'agosto del 1560, costringe Urbino a rivolgersi al Senato: nel 1562 una commissione composta da Bernardino Campi, pittore tra i più richiesti nel ducato e "familiare" di Ippolita Gonzaga, Cesare Pusterla, mercante di tessuti e fratello del celebre ricamatore Camillo Pusterla, e l'esperto doratore Gian Pietro Mariani è incaricata di stimare gli affreschi del cremasco ormai conclusi ma per i quali sarà retribuito solamente nel 1570<sup>29</sup>. Le prime notizie sulla decorazione si ricavano dai testi di Torre, di Latuada e di Bartoli, con l'attribuzione a Giulio Campi, mentre in Bianconi, in Sacchi, e nei contributi di Elli e di Baroni l'intervento è riferito al fratello Antonio<sup>30</sup>. Il nome di Urbino è suggerito per la prima volta da Bora che riscontra analogie con gli affreschi di San Celso mettendone in luce le raffinate stuccature e il consueto tratto affilato<sup>31</sup>.

Per quanto riguarda l'episodio raffigurante la *Cena in casa del Fariseo* nel sottarco d'ingresso, lo studioso rende noto uno studio preparatorio degli Uffizi (inv. 2130 F) in cui si riconoscono la stessa fisionomia dei soggetti e la presenza del drappo sullo sfondo<sup>32</sup>. La proposta di Bora è confermata da Gatti che pubblica la documentazione relativa alla disputa sui pagamenti in cui è nominato Urbino in qualità di autore "della stucatura e pittura fatta alla cappella"<sup>33</sup>. Tale riferimento, oltre ad attestare l'abilità di Urbino in ambito scultoreo, scoraggia ulteriori ipotesi attributive.

La vicenda è ripresa nuovamente da Bora con alcuni riferimenti ai possibili rimandi culturali che avrebbero potuto condizionarne l'esecuzione<sup>34</sup>. Un altro disegno proveniente dagli Uffizi (inv. 10955 F) è segnalato da Marco Tanzi e accostato alla scena della *Resurrezione di Lazzaro*: sul recto del foglio si legge il nome di *Carlo da Crema*, da identificarsi senza dubbio con Urbino<sup>35</sup>. Il contributo di Cirillo non aggiunge novità all'argomento se si escludono i dubbiosi studi preparatori assegnati al cremasco tra cui il foglio già sul mercato antiquario francese come Camillo Boccaccino<sup>36</sup>. La decorazione della cappella Taverna illustra, attraverso un linguaggio efficace e stilisticamente più evoluto rispetto all'esordio milanese, la passione, morte e resurrezione di Cristo. L'intervento origina dall'arco di accesso dove si trovano la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Cacciata dei mercanti dal tempio*, *Gesù cacciato da Nazareth* e la *Cena in casa del Fariseo*. Seguono i dodici riquadri della volta con gli *Angeli con i simboli della Passione* (cartiglio, chiodi, colonna, corona, croce, flagello, lancia e tunica), molto vicini a quelli della cappella di San Francesco in Santa Maria presso San Celso, alternati agli episodi con *Cristo nell'orto degli Ulivi*,

---

<sup>29</sup> S. GATTI, *op. cit.*, 1977, p. 100. Gatti fa riferimento anche al poco noto pittore Melchiorre Lampugnani che concludeva l'organico della commissione. Molto probabilmente, però, non ebbe un ruolo determinante come i ben più affermati colleghi.

<sup>30</sup> C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 315; S. LATUADA, *op. cit.*, I, 1737, p. 234; F. BARTOLI, *Notizie delle pitture, sculture e architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, Venezia, Antonio Savioli, 1776, p. 196; C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano. Per gli amanti delle Belle Arti e Delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Sirtori, 1787, p. 86; F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi raccolte da Federico Sacchi*, Cremona, Ronzi e Signori, 1872, p. 59; C. ELLI, *La chiesa di Santa Maria della Passione in Milano: storia e descrizione (1485-1906)*, Milano, Bertarelli & C., 1906, p. 66; C. BARONI, *Santa Maria della Passione*, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1938, tavv. 47-49. Lo studioso, in C. BARONI, *op. cit.*, 1940, p. 174, ritorna sull'argomento sostenendo l'attribuzione a Giulio Campi.

<sup>31</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, pp. 51, 54, 82; G. BORA 1977b, pp. 65-66.

<sup>32</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, p. 82.

<sup>33</sup> S. GATTI, *op. cit.*, 1977, pp. 99, 107.

<sup>34</sup> G. BORA, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione, in Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1981 pp. 122-124; G. BORA, *op. cit.*, 1998, pp. 269-270.

<sup>35</sup> M. TANZI, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 114-118.

<sup>36</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 45-50.

la *Cattura di Cristo*, *Cristo davanti a Pilato* e *Cristo caduto sotto la Croce*. Il rilievo raffigurante la *Veronica con il velo*, di cui l'artista si ricorderà nella cappella dell'Andata al Calvario in Santa Maria della Croce a Crema (1580 circa), occupa il centro dell'ottagono ed è più curato rispetto alle altre prove plastiche del pittore. Nella ghiera che precede l'altare sono dipinte la *Carità* e delle coppie di putti mentre al loro fianco sono collocati *Cristo e la Samaritana al pozzo*, *Cristo che guarisce il cieco nato*, *Cristo e l'adultera* e *Cristo tentato dal demonio*.

La tazza absidale è virtualmente suddivisa in due sezioni immerse in un'ampia apertura paesaggistica: a sinistra l'*Incontro tra Cristo e la Maddalena* mentre a destra le *Tre Marie al sepolcro*. Gli affreschi della volta e del sottarco sono composizioni serrate, dinamiche e che conservano la freschezza dei bozzetti. Nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* Cristo, dal sinuoso ed energico profilo manierista, è immortalato mentre scaglia un tavolo contro i profanatori, che cadono ammassati mostrando una muscolatura possente. La retorica gestualità e la figura in secondo piano, di spalle e con le braccia alzate, rimandano alle soluzioni adottate da Camillo Boccaccino nel presbiterio di San Sigismondo a Cremona (1535-1546) e da Giulio Campi nella *Crocifissione* della stessa cappella (1560). Ulteriori richiami al monastero cremonese si colgono nella ripartizione della volta, simile a quella della cappella dei Santi Filippo e Giacomo affrescata da Bernardino Campi nel 1546, mentre l'impostazione generale degli episodi illustrati suggerisce un'influenza culturale romana. La conoscenza diretta di tale contesto è avanzata da Cirillo e sarebbe confermata dal bozzetto con guardie svizzere del Christ Church di Oxford e dalla realizzazione dell'apparato disegnativo per le incisioni del *Trattato di Scientia d'Arme* di Camillo Agrippa, edito nella capitale nel 1553<sup>37</sup>. La conca absidale è, senza dubbio, l'elemento che colpisce maggiormente il visitatore che accede alla cappella. La vivacità e l'energia si smorzano in favore di un'atmosfera raccolta mentre il brano di paesaggio, che occupa buona parte della superficie, è una sintesi equilibrata delle reminiscenze lagunari importante nel territorio cremasco.

Il successo dell'impresa consente a Urbino di ottenere un nuovo incarico in Santa Maria della Passione dove, contemporaneamente alla decorazione della cappella Taverna, è chiamato a dipingere le ante dell'organo di destra. Lo strumento, realizzato dagli Antegnati e collocato nel 1558, obbliga l'artista a misurarsi nuovamente con un formato simile a quello delle tavole trivulziane di San Celso e a lui poco congeniale. Sulle ante interne sono raffigurati l'*Ecce Homo* e la *Flagellazione* mentre esternamente, a monocromo, l'*Incoronazione di spine*. L'autografia di Urbino è attestata dalle fonti antiche che trovano riscontri nelle pubblicazioni più recenti<sup>38</sup>. Anche in questo caso si distingue per importanza il contributo di Bora, che illustra gli episodi narrati rimarcando l'attenzione dell'autore nei confronti della produzione artistica milanese dell'epoca<sup>39</sup>. Giuseppe Cirillo non accetta la paternità del cremasco per l'*Incoronazione di spine* e si esprime in favore di Francesco e Girolamo de' Medici, già attivi nell'organo di San Maurizio al Monastero Maggiore nel 1557<sup>40</sup>. Nonostante alcune voci discordanti, è molto probabile che la decorazione dell'organo appartenga interamente a Urbino: la costruzione plastica dei corpi è pressoché identica e così appare anche l'espressività dei personaggi, al limite del grottesco. L'andamento ascensionale

---

<sup>37</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 16-19.

<sup>38</sup> C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 312; G. BIFFI, *op. cit.*, 1704-1705, p. 158; G. MONGERI 1872, p. 251; A. VENTURI, *op. cit.*, 1934, p. 494; DELL'ACQUA 1957, *op. cit.*, p. 711; G. LUCCHI, *Carlo Urbino a Milano. Tre quadri in Santa Maria dei Miracoli*, in «Il Nuovo Torrazzo», 22 luglio 1972, p. 3.

<sup>39</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, pp. 82-83; G. BORA, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52, 1979, p. 96; G. BORA, *op. cit.*, 1981, pp. 124, 267; G. BORA, *op. cit.*, 1998, pp. 58, 267, 270.

<sup>40</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp.32-33, 51-54; G. CIRILLO, *Postille a Carlo Urbino e osservazioni sulla pittura cremasca del '500 in relazione a Genova*, in «Parma per l'Arte», anno XIII, I, p. 27 (l'autore segnala anche un disegno preparatorio già sul mercato antiquario austriaco).

degli episodi delle ante interne è sostenuto dalla gradinata e converge nella colonna alle spalle di Cristo. Quest'ultima separa la composizione simmetricamente in due parti in cui sono collocati i carnefici e Pilato. Nei registri inferiori si dispongono gli astanti, colti in diversi atteggiamenti di scherno e stupore. La difficoltà, meno evidente in confronto ai primi dipinti in San Celso, è superata dall'enfasi della gestualità e dal brillante cromatismo. Il volto di Cristo, soprattutto nella *Flagellazione*, è una maschera di dolore e il suo corpo si avvita vigorosamente alla colonna mostrando una muscolatura michelangiolesca e una rivisitazione dei prototipi luineschi adottati in San Maurizio al Monastero Maggiore. L'*Incoronazione di spine* abbandona il punto di vista ribassato ed è perfettamente bilanciata dai gruppi di personaggi disposti ai lati del protagonista. Come suggerisce Gatti, la postura di Gesù ricalca il celebre modello di Tiziano con lo stesso soggetto eseguito nel 1543 per Santa Maria delle Grazie e rimasto a Milano fino alle requisizioni napoleoniche<sup>41</sup>. La vicinanza con la produzione campestre di Bernardino e, in questo caso, di Antonio collocherebbe l'esecuzione delle ante ai primissimi anni sessanta del secolo, oltre a documentare l'importanza della scuola cremonese nel contesto ducale.

### **San Lorenzo Maggiore**

Tra la fine del sesto decennio e la metà degli anni sessanta del Cinquecento Urbino è attivo anche in San Lorenzo Maggiore, dove esegue autonomamente la tavola con l'*Incredulità di San Tommaso* e il *Battesimo di Cristo* in collaborazione con Bernardino Campi<sup>42</sup>. La prima opera è realizzata per la cappella di San Tommaso, trasformata in sagrestia da Francesco Croce nel 1713, ed è sempre stata attribuita a Giovanni Battista della Cerva, finché Lucchi non ne indicò le analogie con la produzione artistica di Urbino, senza, tuttavia, giungere ad una conclusione definitiva<sup>43</sup>. L'intervento di Bora è determinate per dirimere la questione: lo studioso ritiene che il dipinto non sia conforme al linguaggio dell'artista gaudenziano, predisposto ad una naturale insistenza muscolare nella resa dei personaggi, ma a quello del cremasco, come dimostra il confronto con le tavole di San Celso, e propone una datazione intorno al 1555<sup>44</sup>. I contributi successivi si allineano a tale lettura, ribadita da Marina Mojana e Francesco Frangi (nella monografia dedicata alla basilica), da Cesare Alpini e da Carla Enrica Spantigati (che registra la presenza di una copia ad Arquata Scrivia)<sup>45</sup>. Andrea Spiriti rivede interamente l'attività di Urbino in San Lorenzo alla luce di alcuni documenti che assegnerebbero al cremasco un ruolo più importante nel cantiere milanese: l'*Incredulità di San Tommaso* costituirebbe una parte della decorazione della cappella del Santissimo Sacramento, commissionata dall'omonima confraternita tra il 1561 e il 1566, e che includerebbe degli affreschi distrutti durante i successivi lavori di riqualificazione degli am-

---

<sup>41</sup> S. GATTI, *op. cit.*, 1977, p. 101, nota 9.

<sup>42</sup> A. CAMPAGNA, *La basilica di San Lorenzo Maggiore*, Milano, Skira, 2000, p. 42; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 67-68, 71-72.

<sup>43</sup> C. TORRE 1674, *op. cit.*, p. 125; S. LATUADA, *op. cit.*, III, 1737, p. 311; C. BIANCONI 1787, *op. cit.*, p. 241; G. MONGERI, *op. cit.*, 1872, pp. 257-258; A. VENTURI 1934, *op. cit.*, pp. 549-551; G. A. DELL'ACQUA 1957, *op. cit.*, p. 681; G. LUCCHI, *Carlo Urbino a Milano*, in «Il Nuovo Torrazzo», 15 luglio 1972, p. 3.

<sup>44</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, p. 71.

<sup>45</sup> M. MOJANA - F. FRANGI, *La decorazione murale e la pittura*, in *La basilica di San Lorenzo a Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano - Amilcare Pizzi Arti Grafiche, 1985, p. 190; C. ALPINI, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa parrocchiale di Quintano*, in «Insula Fucheria», XVII, 1987, p. 52; C. E. SPANTIGATI, *La pittura in Piemonte nel secondo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, Milano, Electa, 1988, p. 57.

bienti<sup>46</sup>. Lo studioso giustifica la scelta del tema riprodotto nella tavola con il parallelismo tra la diffidenza dell'apostolo nei confronti di Cristo e quella del fedele nel riconoscere il dogma della transustanziazione. Le considerazioni di Spiriti andrebbero riviste con maggiore cautela e ricondotte a due commissioni diverse. La Confraternita del Santissimo Sacramento, esistente almeno dal 1498 ma ufficializzata solo nel 1567, possedeva il proprio altare in una delle nicchie della cappella di Sant'Aquilino che, nel corso dei secoli, ha subito diversi cambiamenti<sup>47</sup>. Accanto ad essa è collocato il vano ellittico un tempo dedicato a San Tommaso e poi convertito in sagrestia di cui si è accennato poco sopra. Urbino potrebbe aver realizzato la tavola per tale ambiente, in sintonia con il soggetto illustrato, allo scadere del sesto decennio del secolo per poi essere coinvolto dalla confraternita in una seconda impresa di cui è rimasta la sola fonte documentaria.

L'analisi stilistica del dipinto conferma la datazione di poco precedente al 1561 e vicina all'esecuzione delle pale d'altare per i Trivulzio in Santa Maria presso San Celso (1557 circa). Cristo è disposto al centro della tavola con le braccia alzate mentre San Tommaso, inginocchiato, infila il dito nella ferita del costato. L'importanza del momento è sottolineata dal personaggio di quinta sulla sinistra, che si rivolge all'osservatore indicandogli la scena, e dai restanti apostoli che osservano, stupiti, il gesto dei protagonisti. Questi ultimi ricalcano quelli presenti nell'*Assunzione della Vergine* di San Celso sia per quanto riguarda l'eloquente espressività sia per la disposizione affastellata. Rispetto agli esordi, Urbino migliora la resa plastica dell'anatomia ma è ancora lontano dalla disinvoltura attestata nel *Congedo di Cristo* e nelle altre opere della metà degli anni sessanta.

Il *Battesimo di Cristo*, realizzato da Urbino in collaborazione con Bernardino Campi, è l'altro intervento documentato nella basilica laurenziana. L'opera è commissionata da Giovanni Battista Cignarca e collocata sull'altare della cappella di San Giovanni Battista entro il 1567, come attesta la visita pastorale di Carlo Borromeo<sup>48</sup>. La tavola è ricordata da Lami, amico e biografo del cremonese, ma curiosamente ascritta Bernardino e Aurelio Luini dalle fonti antiche ad eccezione di Biffi<sup>49</sup>. La corretta identificazione degli autori spetta nuovamente a Francesco Frangi e a Marina Mojana, che assegnano a Bernardino l'ideazione della composizione e l'angelo in primo piano mentre a Urbino spetterebbero il gruppo centrale, gli altri angeli e lo sfondo paesaggistico<sup>50</sup>. Il contributo è accolto dalla guida di Alessandra Campagna mentre nella monografia di Cirillo la fase progettuale è riconosciuta al cremasco<sup>51</sup>. La coerenza nella disposizione dei personaggi e nel loro rapporto con lo sfondo conferma la paternità campese della regia mentre Cristo, San Giovanni Battista e gli angeli seminascosti sono in linea con le consuetudini stilistiche di Urbino. Esse si evincono dai volti, delineati rapidamente, e dal tratto affilato che scontorna i profili.

---

<sup>46</sup> A. SPIRITI, *Opere inedite o poco note tra XVI e XVIII secolo*, in Milano ritrovata. *La via sacra da San Lorenzo al Duomo*, catalogo della mostra, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Confcommercio, 1991, p. 175. Il contributo è ripreso in G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 71-72.

<sup>47</sup> A. CAMPAGNA, *op. cit.*, 2000, p. 56.

<sup>48</sup> ASDMi, *Miscellanea Città*, I, 3.

<sup>49</sup> A. LAMI, *Discorso intorno alla scoltura e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile M. Bernardino Campo pittore cremonese* [1584], a cura di A. Puerari, Bergamo, Poligrafiche Bolis, p. 82; C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 125; G. BIFFI, *op. cit.*, 1704-1705, p. 172; S. LATUADA, *op. cit.*, III, 1737, pp. 282-283; C. BIANCONI, *op. cit.*, 1787, p. 239; G. CASELLI, *op. cit.*, 1827, p. 133.

<sup>50</sup> M. MOJANA - F. FRANGI, *op. cit.*, 1985, pp. 190-192; F. FRANGI, *op. cit.*, 1987, p. 251.

<sup>51</sup> A. CAMPAGNA, *op. cit.*, 2000, pp. 39-40; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 67-68.

## *La collaborazione tra Carlo Urbino e Bernardino Campi*

La collaborazione tra Carlo Urbino e Bernardino Campi, ancora oggetto di dibattito tra gli studiosi, costituisce uno dei punti critici relativi alla produzione artistica del cremasco<sup>52</sup>. Il pittore cremonese è attivo prevalentemente a Milano dagli anni cinquanta del secolo fino al 1565 circa. Il suo linguaggio, sintesi della cultura figurativa emiliana e mantovana, è una delle più raffinate espressioni della maniera lombarda. Tale rapporto consente a Urbino di incrementare la propria visibilità, di arricchire il repertorio figurativo e di affinare la tecnica pittorica. Per fronteggiare le numerose richieste, Bernardino si avvale frequentemente di collaboratori, il cui grado di libertà operativa varia a seconda del prestigio. Nel rapporto tra il cremasco e il cremonese, la critica ha ipotizzato che il Campi si servisse dell'inventiva di Urbino, attingendo non di rado ai suoi modelli nel tentativo di velocizzare la fase progettuale dei lavori, ma tale lettura non mi sembra del tutto soddisfacente. Senza mettere in discussione la presenza del pittore cremasco a fianco del collega che è attestata con certezza da Lami, bisognerebbe ridimensionare il grado di dipendenza dai modelli urbiniani attribuito a Bernardino, alla luce del successo ottenuto dal cremonese della sua abbondante produzione disegnativa. Di conseguenza sarebbe opportuno, o quanto meno prudente, restituire totalmente al Campi l'ideazione di alcune opere, come la *Madonna con Bambino, i Santi Paolo, Barbara e San Giovannino* in Sant'Antonio Abate firmata da Bernardino nel 1565. La tavola è un'eccellente testimonianza del manierismo cristianizzato campesco, nonostante l'integrazione della parte superiore, effettuata da Camillo Procaccini entro il 1629, ne abbia alterato l'assetto originario<sup>53</sup>. La Vergine e i santi, disposti attorno alla culla dove è adagiato Gesù, sono sormontati da una nube con degli angeli mentre sullo sfondo è inserita una piccola apertura paesaggistica. Lo stile dell'autore si coglie nella una morbida e armoniosa gestualità, nei profili sinuosi e nei volti perfettamente ovalizzati delle figure femminili. Tali elementi si ritrovano nelle opere dello stesso periodo, come la pala con le *Sante Cecilia e Caterina* eseguita da Bernardino tra il 1562 e il 1566 per San Sigismondo a Cremona. Mario Di Giampaolo associa al dipinto milanese uno studio preparatorio conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 203r), modificandone la precedente ascrizione a Bernardino Campi in favore di Carlo Urbino<sup>54</sup>. La proposta inaugura un'intensa attività attributiva che arricchisce rapidamente il corpus grafico del pittore cremasco, includendo, per il dipinto in esame, i modelli destinati alla figura della Vergine segnalati da Bora<sup>55</sup>. Il disegno veneziano, che documenta la struttura dell'opera prima dell'aggiunta secentesca di Procaccini, andrebbe ricondotto a Bernardino in relazione all'accuratezza della resa anatomica e all'insistenza del chiaroscuro che non hanno riscontro nella produzione grafica del cremasco, più affilata e meno pittorica rispetto a quanto emerge dal modello in esame.

Nella *Trasfigurazione di Cristo con i Santi Caterina d'Alessandria, Antonio Abate, Giulio e Girolamo*, firmata da Bernardino Campi nel 1565, i due artisti collaborano alternandosi nell'esecuzione della tavola. L'opera è assegnata al cremonese dal conte Giulio Vimercati per l'altare della prima cappella a destra nella chiesa di Santa Maria della Scala, abbattuta nel 1776<sup>56</sup>. In seguito

---

<sup>52</sup> In questo articolo si analizza solamente la collaborazione milanese. La complessità del rapporto tra i due artisti necessiterebbe una trattazione a parte ed è ancora oggetto di dibattito data la mancanza di fonti e il carattere lacunoso di quelle disponibili.

<sup>53</sup> G. BORA, op. cit., 1977a, p. 75.

<sup>54</sup> M. DI GIAMPAOLO, Aspetti della grafica cremonese per S. Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi, in «Antichità Viva», 6, 1974, p. 31; U. RUGGERI, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni Lombardi, Milano, Electa, 1982, p. 56.

<sup>55</sup> G. BORA, op. cit., 1977a, p. 84; U. RUGGERI, op. cit., 1982, p. 56; G. BORA, op. cit., 1998, p. 270; G. CIRILLO, op. cit., 2005, pp. 65-66.

<sup>56</sup> G. CIRILLO, op. cit., 2005, pp. 68-71.

alla demolizione i canonici si trasferiscono nella vicina San Fedele e collocano il dipinto nella seconda cappella di destra, dove rimane fino al 1956 quando è spostato in sagrestia e sostituito dal rilievo di Lucio Fontana con il *Redentore che mostra il Sacro Cuore a Santa Margherita*<sup>57</sup>. Lami è l'unica fonte antica a segnalare l'intervento di Urbino accanto al collega, ritenuto contrariamente l'unico autore nelle guide di Torre e di Latuada<sup>58</sup>. L'identificazione di entrambi i pittori è proposta da Bora, che restituisce al cremasco il registro superiore della tavola insieme agli studi preparatori del Teylers Museum di Haarlem (inv. K II 46) e dell'École des Beaux Arts di Parigi (inv. 141)<sup>59</sup>. La proposta è accolta dalla critica come dimostrano gli interventi di Sergio Gatti, di Ugo Ruggeri, di Carel van Tuyll e di Giuseppe Cirillo<sup>60</sup>. Nella parte alta della pala Urbino dipinge l'episodio della *Trasfigurazione* (Cristo, affiancato da Mosè ed Elia, e, ai piedi del monte Tabor, i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni) mentre Bernardino conclude la composizione inserendo il gruppo dei santi (Giulio è identificato da Cirillo in riferimento al nome del committente)<sup>61</sup>. L'impronta cremasca, meno marcata rispetto ad altre occasioni, si percepisce nella resa fisiognomica del volto di Cristo e degli apostoli, questi ultimi vicini a quelli dell'*Assunzione della Vergine* di San Celso. Le figure appaiono esili e leggermente impacciate, a differenza del gruppo campesco, superiore in compostezza e plasticità. Nonostante lo scarto stilistico tra le due mani, è opportuno rimarcare come la sintassi di Urbino, analogamente al *Congedo di Cristo*, abbia acquisito armonia e coerenza nella gestione della composizione, dimostrando di assimilare attentamente i modelli e le novità dei colleghi. Se l'esecuzione pittorica, una volta individuati i contributi degli artisti, non presenta criticità attributive, diversa è la questione relativa ai disegni, che andrebbero restituiti a Bernardino Campi. Il modello di Haarlem, la cui appartenenza campesca era già stata suggerita da Johan Regteren Altena nel 1966, è l'unico a giustificare un dubbio in favore di Urbino a causa della durezza del tratto, simile agli esiti del cremasco. Il foglio parigino, invece, esprime una tornitura quasi scultorea dei personaggi mai raggiunta da Carlo, almeno alla luce degli esemplari rinvenuti, e più consueta nella produzione grafica di Bernardino<sup>62</sup>.

La riconosciuta abilità disegnativa di Urbino è comprovata dall'assegnazione, da parte del Tribunale di Provvisione, del progetto del nuovo gonfalone di Sant'Ambrogio, in sostituzione del precedente ricamato da Gerolamo Delfinone nel 1546, per cui l'artista riceve due acconti il 18 febbraio e il 13 ottobre 1563<sup>63</sup>. Il cremasco non porta a termine l'incarico poiché il Tribunale, dopo una breve sospensione dei lavori, bandisce un nuovo concorso a cui partecipano Bernardino Campi, forte del successo ottenuto a Milano, e Giuseppe Arcimboldo, associatosi a Giuseppe Meda<sup>64</sup>. La commissione giudicante, composta da Francesco Melzi e Gerolamo Figino, in accordo con l'istituzione milanese, assegna la vittoria alla coppia Arcimboldo - Meda e il gonfalone

<sup>57</sup> M. T. FIORIO, *Le chiese di Milano*, Milano, Electa, 1985, pp. 153-154, 177.

<sup>58</sup> A. LAMI, *op. cit.*, 1584, pp. 71-72; C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 298; S. LATUADA, *op. cit.*, 1737-1738, v, p. 226.

<sup>59</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, pp. 51, 84; G. BORA, *op. cit.*, 1977b, p. 68, fig. 46; G. BORA, *Disegni, in I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, 1985, pp. 298-299.

<sup>60</sup> S. GATTI, *op. cit.*, 1977, p. 100, nota 5; U. RUGGERI, *op. cit.*, 1982, p. 56; C. VAN TUYLL, *The Italian drawings of the XVth and XVIth Centuries in the Teyler Museum, Haarlem*, Snoeck - Ducaju, 2000, p. 389; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 68-71.

<sup>61</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, p. 68.

<sup>62</sup> J. Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Les dessins italiens de la Reine Christine de Suède*, Stoccolma, Nationalmuseum, pp. 88-90, fig. 61.

<sup>63</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, p. 57. Nello stesso periodo si ricorda la partecipazione alla progettazione delle vetrate del duomo di Milano a cui Lo studioso assegna alcuni disegni preparatori conservati ad Oxford e a Winsor (cfr G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 74-77). Altre informazioni sul gonfalone sono riportate in M. COLOMBO, *Per una lettura iconografica del Gonfalone di Milano*, in «Arte Lombarda», 94/95, 1990, pp. 118-128.

<sup>64</sup> In G. BORA, *op. cit.*, 1977a, pp. 52, 86 è riportata la disputa tra i concorrenti.

è ricamato entro il 1567 da Scipione Delfinone e Camillo Pusterla. Lo stendardo, conservato presso i Musei Civici di Milano, raffigura sulle due facce l'immagine di Sant'Ambrogio, patrono della città, inserita in un arco trionfale con le storie della vita del santo. Per il modello campesco, presente nelle raccolte dell'Arcivescovado e la cui attribuzione non è condivisa unanimemente dalla critica, si ipotizza il contributo di Urbino che avrebbe fornito al collega alcune idee grafiche tra cui i foglietti degli Uffizi (invv. 13437 F, 13438 F, 13439 F) già assegnati a Giulio Campi ma ricondotti correttamente al cremasco da Bora, insieme ad un disegno di una collezione privata inglese<sup>65</sup>.

### ***Sant'Eustorgio***

Il tema della Trasfigurazione affrontato in San Fedele è replicato a breve distanza da Urbino nella basilica di Sant'Eustorgio. Nel 1558 Francisco de Juara ottiene il patronato della quinta cappella di destra, attualmente dedicata a San Vincenzo Ferrer ma in origine a San Giacomo, per collocarvi la sepoltura del figlio scomparso<sup>66</sup>. L'artista cremasco, a cui è richiesta la decorazione della volta, esegue solamente i riquadri con la *Trasfigurazione*, il *Padre Eterno*, i *Profeti* e le personificazioni della *Speranza* e della *Pace*, mentre i restanti sono completati da Andrea Pellegrini dopo il 1593<sup>67</sup>. Il manoscritto del padre domenicano Gaspare Bugatti è il primo documento che nomina la scelta di Urbino in qualità di "eccellente pittore" e accenna al contributo di Pellegrini, subentrato nel lavoro a causa della partenza di Carlo per la Spagna<sup>68</sup>. I soggetti illustrati sono identificati da Della Valle e ripresi nelle guide cittadine senza aggiunte di rilievo<sup>69</sup>. Per quanto riguarda la datazione, il 1592 segnalato da Allegranza è probabilmente un refuso poiché non si hanno più notizie sull'artista dopo il testamento rogato nel 1585<sup>70</sup>. Nel testo di Bianconi del 1787 la cappella è già attestata con la dedicazione a San Vincenzo Ferrer, a cui si collegano le tele settecentesche di Antonio Lucini raffiguranti il *Miracolo di San Vincenzo* e l'*Apparizione del Salvatore a San Vincenzo infermo*<sup>71</sup>. Bora si avvede delle analogie con la *Trasfigurazione* in San Fedele e propende per una datazione antecedente al 1574, quando Raffaele Lomazzo (o Somazzo), nei rifacimenti della vicina cappella del Rosario, si ispira agli affreschi del cremasco<sup>72</sup>. Anche i contributi di Frangi e di Cirillo, che non manca di assegnare a Urbino un disegno della Biblioteca Comunale di Crema,

---

<sup>65</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977a, p. 86; R. MILLER, *Gli affreschi cinquecenteschi: Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda e Giovanni Battista della Rovere detto il Fiammenghino, in Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, Milano, Credito Artigiano, 1989, pp. 216-230; G. BORA, *op. cit.*, 1998, p. 270.

<sup>66</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, p. 77.

<sup>67</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1979, p. 96

<sup>68</sup> G. BUGATTI, *Historia del convento e della chiesa di Sant'Eustorgio, 1577*, ff. 30, 38. Il manoscritto è l'unica fonte a riportare il viaggio spagnolo dell'artista.

<sup>69</sup> F. DELLA VALLE, *Istruzione di quanto habbi posseduto il convento di Sant'Eustorgio, 1633*, f. 172; C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 90; G. BIFFI, *op. cit.*, 1704-1705, p. 50; S. LATUADA, *op. cit.*, 1737-1738, III, p. 201; F. BARTOLI, *op. cit.*, 1776, p. 159.

<sup>70</sup> G. ALLEGGRANZA, *Descrizione storica della basilica di Sant'Eustorgio in Milano, 1784*, f. 33v; S. GATTI, *op. cit.*, 1977, p. 107.

<sup>71</sup> C. BIANCONI, *op. cit.*, 1787, p. 209; altri accenni si ricavano nei testi di G. CASELLI, *op. cit.*, 1827, p. 117; G. MONGERI, *op. cit.*, 1872, p. 55; A. VENTURI, *op. cit.*, 1934, p. 494; G. A. DELL'ACQUA, *op. cit.*, 1957, p. 711; G. LUCCHI, *Carlo Urbino in Milano*, in «Il Nuovo Torrazzo», 8 luglio 1972, p. 3.

<sup>72</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977b, p. 8; G. BORA, *op. cit.*, 1979, pp. 96-97; G. BORA, *La pittura. Dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano, Amilcare Pizzi Arti Grafiche, 1984, pp. 182-183, 185, fig. 204.

si allineano alla lettura di Bora<sup>73</sup>. Riproponendo la collaudata struttura con cornici e stucature, Urbino dipinge nel riquadro centrale della vela l'episodio della *Trasfigurazione*. Ricordi dell'esperienza in San Celso sono percepibili nei profeti, dalle posture avvitate, e nelle personificazioni della *Pace* e della *Fede*. Il volto di Dio Padre, inserito nell'ottagono centrale come la *Veronica* in Santa Maria della Passione, separa l'intervento del cremasco con quello di Pellegrini, e rimanda a modelli raffaelleschi e michelangiouleschi di cui si ipotizza la visione diretta durante il soggiorno romano.

Contemporaneamente agli incarichi nella chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza (1575-1578), Urbino è nuovamente attivo in Sant'Eustorgio nella decorazione della cappella voltata a botte al di sotto del presbiterio, voluta da Gaspare Bugatti<sup>74</sup>. Nel testo del padre domenicano mancano riferimenti all'autore ma sono indicati l'anno di inizio dei lavori (1575-1576), il programma iconografico incentrato sul culto degli Angeli e la donazione, da parte del committente, di un calice d'argento in segno di devozione<sup>75</sup>. La paternità del cremasco è attestata da Francesco Della Valle, che accenna alla trasformazione della cappella in sepoltura del soldato spagnolo Pedro Andares nel 1593<sup>76</sup>. Lucchi insiste sulla "grazia rinascimentale" che pervade le figure e segnala la presenza di una pala d'altare riferita genericamente ad un artista lombardo cinquecentesco<sup>77</sup>. Quest'ultima è restituita a Urbino, insieme agli affreschi antistanti la cappella, da Bora, che conferma la presenza del cremasco nella basilica milanese e propone alcuni studi preparatori tra cui un disegno in cui è riprodotta fedelmente la struttura del dipinto<sup>78</sup>.

Una posizione totalmente diversa è avanzata da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa in occasione della mostra *Bernardino Luini e i suoi figli* allestita a Milano nel 2014: gli studiosi riconducono la decorazione dell'ambiente a Giovanni Pietro Gnocchi, ritenuto collaboratore di Aurelio Luini a Pallanza prima del ritrovamento della documentazione in favore di Carlo Urbino<sup>79</sup>. Gli affreschi si dispiegano lungo l'intera superficie della cappella e celebrano il culto degli angeli. Nel sottarco d'ingresso sono dipinte la *Cacciata degli angeli ribelli*, la *Lotta di Giacobbe e l'angelo* e l'*Annunciazione*; nella parete di sinistra il *Sogno di Giacobbe, Abramo e i tre angeli* ed *Elia confortato dall'angelo*; in quella di destra *Cristo servito dagli angeli*, la *Cacciata del Demonio* e la *Natività* e sulla volta gli *Angeli adoranti* con lo *Spirito Santo*. Nelle pareti a fianco dell'altare si dispongono i *Cherubini* e gli *Angeli con turibolo*, mentre nel sottarco si individua una replica degli *Angeli adoranti*. Al precario stato conservativo, dovuto prevalentemente a infiltrazioni d'acqua, è stato posto rimedio attraverso il restauro condotto dallo Studio Restauri Formica tra la fine del 2014 e

---

<sup>73</sup> F. FRANGI, *op. cit.*, 1987, p. 303. Il disegno nominato in G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 77-80 proviene dal fondo Grioni ed era già stato segnalato con incerta attribuzione in C. ALPINI, *Giovanni da Monte*, Bergamo, Bolis, 1996, p. 213.

<sup>74</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, p. 105.

<sup>75</sup> G. BUGATTI, *op. cit.*, 1577, f. 30.

<sup>76</sup> F. DELLA VALLE, *op. cit.*, 1633, f. 182v. Le uniche guide cittadine a riportare l'intervento di Urbino sono C. BIANCONI, *op. cit.*, 1787, p. 213 e M. CAFFI, *Della chiesa di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano, Boniardi Pogliani, 1814, pp. 73-76.

<sup>77</sup> G. LUCCHI, *op. cit.*, 8 luglio 1972, p. 3.

<sup>78</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1977b, pp. 86, nota 67, 88, nota 77; G. BORA, *op. cit.*, 1979, pp. 97, 99; G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, Libera Editrice Canova, 1980b, pp. 55-59; G. BORA, *op. cit.*, 1984, p. 183. Le proposte di Bora sono accolte da F. FRANGI, *op. cit.*, 1987, p. 303; N. RIGHI, *La basilica di Sant'Eustorgio*, Milano, Skira, 1999, p. 14; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 105-107, 159.

<sup>79</sup> G. AGOSTI - J. STOPPA, *Una complicata eredità, in Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, Milano, 2014, p. 300. La figura di Gnocchi come artefice degli affreschi di Pallanza è successivamente corretta da S. MARTINELLA, *La decorazione cinquecentesca della Madonna di Campagna a Verbania: studi e nuovi documenti*, tesi di Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, aa. 2013/2014, pp. 32-43.

l'inizio del 2015. Urbino ripropone episodi biblici stilisticamente molto affini a quanto realizzato nella produzione precedente. Nella scena con *Abramo e i tre angeli*, per esempio, riemerge il riquadro con *Abramo alle querce di Mamre* eseguito in Santa Maria presso San Celso tra il 1556 e il 1557 circa. Gli angeli dipinti sulla volta esprimono la predilezione per lo scorcio prospettico, che si coglie nella conca absidale della chiesa di Pallanza e, a distanza di pochi anni, nella cappella di Santa Barbara in San Marco a Milano. Nel complesso emergono le note peculiarità del cremasco, come la tendenza grafica nella resa dei personaggi, la predilezione di una tavolozza luminosa e la drammatica espressività, conforme alla cultura borromaica. Lungo le pareti esterne alla cappellina l'artista esegue una *Teoria di Santi* (Barbara, Defendente, Giobbe, Antonino, Veronica, Lucia e Apollonia) e un gruppo di figure molto danneggiato da identificarsi nei *Dormienti di Efeso*<sup>80</sup>. La leggenda narra che l'imperatore Decio (249-251 d.C.), fermatosi ad Efeso, fece murare vivi sette giovani cristiani (Massimiano, Malco, Marciano, Dioniso, Giovanni, Serapione, Costantino) che si erano rifugiati in una grotta per scampare alle persecuzioni. Essi si addormentarono e si risvegliarono quasi duecento anni dopo, testimoniando la Resurrezione dei Morti, per poi morire ed essere sepolti nella grotta stessa. Il culto sembrerebbe essersi affermato per la prima volta a Efeso nel V secolo per poi diffondersi nei territori circostanti fino a confluire nella tradizione letteraria coranica. I frequenti pellegrinaggi in Oriente contribuirono alla sua conoscenza in Occidente dove è documentato nel *Passio septem dormientium apud Ephesum* di Gregorio di Tours (538-594 circa) e nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (1260-1298). Una preziosa testimonianza iconografica della leggenda, sicuramente vista da Urbino, è segnalata da Silvia Merico, che documenta la presenza di un affresco trecentesco raffigurante i *Dormienti* in una nicchia della parete meridionale dell'abside del duomo di Crema<sup>81</sup>.

### ***Santi Paolo e Barnaba***

Durante i lavori in Sant'Eustorgio Urbino esegue un *San Gerolamo* per la chiesa dei Santi Paolo e Barnaba<sup>82</sup>. L'edificio, documentato dal XII secolo con dedicazione a San Barnaba in brolo, è acquisito dai Chierici regolari di San Paolo nel 1545 e strutturalmente rivisto tra il 1560 e il 1567 da Gaetano Alessi, già impegnato da qualche anno a Milano nella costruzione di palazzo Marino<sup>83</sup>. Dopo la conclusione dei lavori si avvia la decorazione pittorica: il dipinto di Urbino si colloca, probabilmente, tra il 1568 e il 1575, poco prima del coinvolgimento nell'impegnativo cantiere di Pallanza. L'opera è ricordata da Santagostino ma assegnata a Giulio Campi, mentre nei testi successivi è restituita al pittore cremasco<sup>84</sup>. Dopo l'accenno di Maria Teresa Fiorio, le pagine di Cirillo costituiscono l'unico contributo di rilievo relativo alla pala<sup>85</sup>. Rispetto alla produzione artistica di Bernardino Campi, più distaccata nella restituzione drammatica degli eventi, gli interventi di Urbino dalla fine del settimo decennio in poi si distinguono per una declinazione fortemente pietistica: gli sfondi si scuriscono, le scelte cromatiche propendono per una tavolozza metallica, la gestualità diventa solenne e i volti si trasformano in maschere di dolore e raccoglimento. In

---

<sup>80</sup> N. RIGHI, *La basilica di Sant'Eustorgio*, Milano, Skira, 1999, p. 65.

<sup>81</sup> S. MERICO, *I sette dormienti di Efeso. Incanti di una leggenda tra Oriente e Occidente*, in «Insula Fulcheria», XXXVI, 2006, pp. 54-74. La studiosa, oltre a riferire la presenza dell'affresco cremasco, illustra i caratteri generali dell'iconografia e la sua fortuna storica.

<sup>82</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, p. 91.

<sup>83</sup> M. T. FIORIO, *op. cit.*, 1985, p. 188.

<sup>84</sup> A. SANTAGOSTINO, *op. cit.*, 1671, p. 10; C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 323; S. LATUADA, *op. cit.*, I, 1737, p. 291; C. BIANCONI, *op. cit.*, 1787, p. 112.

<sup>85</sup> M. T. FIORIO, *op. cit.*, 1985, p. 188; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 91-93.

conformità con il nuovo registro espressivo, San Gerolamo è rappresentato nella sua cruda essenzialità: la veste, semplice, è adagiata sul corpo, lo sguardo è rivolto al cielo in contemplazione e, ai piedi, si intravede il leone mimetizzato con la brulla vegetazione del suolo. Tali caratteri sono rilevabili soprattutto nei dipinti ad olio e in piccolo formato, mentre gli affreschi rimangono fedeli ad un linguaggio meno coinvolgente e cromaticamente più schiarito<sup>86</sup>.

## **San Marco**

La decorazione della volta della quarta cappella di destra nella chiesa di San Marco costituisce l'ultima testimonianza della presenza di Carlo Urbino a Milano. L'incarico è commissionato inizialmente a Bernardino Campi da monsignor Cesare Speciano, segretario della Congregazione dei vescovi e regolari e successivamente ai vertici delle diocesi di Novara e Cremona, e completato dall'artista cremasco nel 1579, dopo l'esperienza a Pallanza e prima del rientro definitivo a Crema<sup>87</sup>. L'affresco di Urbino rappresenta la *Pentecoste* mentre quelli di Bernardino sono noti solamente a livello documentario poiché sono stati distrutti durante la ristrutturazione dell'ambiente voluta dalla famiglia Bombardieri, nuova proprietaria della cappella<sup>88</sup>. Come accaduto per la *Trasfigurazione* in San Fedele, la presenza di Urbino è ricordata solamente da Lami e ignorata dalle principali guide cittadine, che non mancano di riferire l'intervento ad altri autori<sup>89</sup>. Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, ricollegandosi al biografo campesco, rilevano la presenza del cremasco e gli assegnano un gruppo di disegni provenienti dalla Rocca di Soragna (PR)<sup>90</sup>. La proposta è condivisa da Puerari, che ricostruisce l'identità del committente cremonese, e da Bora, che segnala altri modelli attribuiti in prima istanza a Lomazzo ma successivamente restituiti a Urbino<sup>91</sup>. La decorazione è riprodotta da Marco Rossi nella monografia dedicata alla chiesa milanese mentre nel testo di Cirillo, oltre alla sintesi della vicenda critica e ai nuovi studi preparatori, è suggerita una nuova interpretazione del tema: la composizione affollata convince lo studioso a riconoscere il *Primo discorso di Pietro ai Giudei* al posto della *Pentecoste*<sup>92</sup>. L'affresco è sicuramente una delle prove più significative di tutta la produzione artistica di Urbino. Il vertiginoso scorcio prospettico e la monumentale resa del volume dimostrano i progressi compiuti dal cremasco in ambito pittorico rispetto agli esordi e ribadiscono l'assimilazione delle numerose proposte avanzate dai contemporanei sia a Milano che in altri contesti. La decorazione di Urbino sarebbe impensabile senza un confronto con la *Pentecoste* e la *Gloria del Paradiso* dipinte da Giulio e Bernardino Campi in San Sigismondo a Cremona, rispettivamente nel 1557 e nel 1570, oppure

---

<sup>86</sup> I caratteri evidenziati sono ricorrenti soprattutto nell'ultima produzione cremasca, tra cui si segnalano gli interventi in San Benedetto, Santa Maria della Croce, i dipinti dei Musei Civici e l'importante ciclo di Quintano attribuito a Urbino da C. ALPINI, *Gli affreschi di Carlo Urbino nella chiesa di Quintano*, Crema, Tipografia Trezzi, 1992.

<sup>87</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1998, pp. 274-275.

<sup>88</sup> G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 160-168.

<sup>89</sup> A. LAMI, *op. cit.*, 1584, pp. 94-95; C. TORRE, *op. cit.*, 1674, p. 253; S. LATUADA, *op. cit.*, V, 1737, p. 278; C. BIANCONI, *op. cit.*, 1787, p. 282. Altri riferimenti sono proposti da G. CIRILLO - G. GODI, *Osservazioni su Vincenzo Campi*, in «Bollettino Storico Cremonese», XXVII, 1975-1977, p. 86, nota 24.

<sup>90</sup> G. CIRILLO - G. GODI, *op. cit.*, 1975-1977, pp. 86-87.

<sup>91</sup> A. PUERARI, Museo civico Ala Ponzone. Raccolte artistiche, Cremona, Libreria del Convegno, 1976, p. 262; G. BORA, *op. cit.*, 1979, p. 97, nota 36; G. BORA, *La prospettiva della figura umana. Gli "scurti" nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno, Firenze, Centro Di, 1980a, pp. 295-317.

<sup>92</sup> M. ROSSI, *La decorazione cinquecentesca delle cappelle*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 161-163; G. CIRILLO, *op. cit.*, 2005, pp. 160-168.

con la *Teoria di angeli* affrescata da Lomazzo nella vicina cappella Foppa in San Marco tra il 1569 e il 1570. Il gusto per le figure scorciate non è una prerogativa esclusivamente campese ma, come ha illustrato chiaramente Bora, affonda le proprie radici lombarde nella produzione tardo quattrocentesca, la cui eredità è raccolta da Bramantino, Zenale e, soprattutto, da Agostino delle Prospettive, pseudonimo del pittore attivo in Santa Maria del Carmine dove ripropone simili e ardite soluzioni<sup>93</sup>. Gli artisti che si inseriscono in tale percorso enfatizzano i modelli proposti, restituendo composizioni prospettiche di grande impatto.

Carlo Urbino conclude il proprio percorso milanese ottenendo un posto di prestigio tra i grandi nomi della maniera lombarda. Una volta rientrato in patria l'artista non esaurisce la propria attività nonostante il frequente impiego della bottega e la partecipazione attiva del figlio Vittoriano. Come già accennato, il suo linguaggio vira radicalmente verso un'interpretazione pietistica del dramma sacro, sollecitata dai dettami impartiti da Carlo Borromeo e dalla cultura controriformata. Tra i suoi ultimi interventi si ricordano il *Trono di Grazia* in San Benedetto, la *Deposizione* e la *Sacra Famiglia* dei Musei Civici ma, soprattutto, la decorazione della cappella dell'Andata al Calvario in Santa Maria della Croce, ultima grande impresa di una carriera di successo.

---

<sup>93</sup> G. BORA, *op. cit.*, 1998, pp. 274-275.



C. Urbino, *Atenati di Cristo, Adamo ed Eva con Caino e Abele*, 1558-1561, Milano, Santa Maria presso San Celso, sottarco del tiburio sinistro.



C. Urbino, *Circoncisione di Ismaele*, 1556-1557, Milano, Santa Maria presso San Celso, cappella dell'Assunzione.



C. Urbino, *Cacciata di Agar e Ismaele*, 1556-1557, Milano, Santa Maria presso San Celso, cappella di San Gregorio Magno.



C. Urbino, *Assunzione della Vergine*, 1557, Milano, Santa Maria presso San Celso, cappella dell'Assunzione, particolare.



C. Urbino, *San Renato vescovo di Angers*, 1557, Milano, Santa Maria presso San Celso, cappella di San Gregorio Magno, particolare.



C. Urbino, *Congedo di Cristo dalla madre*, 1566, Milano, Santa Maria presso San Celso, cappella di Sant'Ambrogio, particolare.



C. Urbino, *Incontro tra Cristo e la Maddalena e Tre Marie al sepolcro*, 1559-1561, Milano, Santa Maria della Passione, cappella Taverna.



C. Urbino, *Incoronazione di spine*, 1559-1562, Milano, Santa Maria della Passione, ante esterne dell'organo di destra.



C. Urbino e B. Campi, *Battesimo di Cristo*, 1565, Milano, San Lorenzo, cappella di San Giovanni Battista.



C. Urbino e B. Campi, *Trasfigurazione di Cristo*, 1565, Milano, San Fedele, sagrestia.



C. Urbino, *Incredulità di San Tommaso*, 1557-1560 circa, Milano, San Lorenzo, sagrestia.



B. Campi, *Madonna con Bambino, i Santi Paolo, Barbara e San Giovannino*, 1565, Milano, Sant'Antonio Abate.



*Cappella degli Angeli, Sant'Eustorgio.*



*C. Urbino, Lotta di Giacobbe e l'angelo, 1576 circa, Milano, Sant'Eustorgio, cappella degli Angeli.*



*C. Urbino, Sogno di Giacobbe, 1576 circa, Milano, Sant'Eustorgio, cappella degli Angeli.*



C. Urbino, *Pentecoste*, 1579, Milano, San Marco, cappella di Santa Barbara.



B. Campi, *Gloria del Paradiso*, 1572, Cremona, San Sigismondo.

## BIBLIOGRAFIA

- G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 39-93.
- G. AGOSTI – J. STOPPA, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, Milano, 2014, pp. 294-303.
- S. ALBONICO, *Il rugginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- G. ALLEGGRANZA, *Descrizione storica della basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, 1784.
- C. ALPINI, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa parrocchiale di Quintano*, in «Insula Fucheria», xvii, 1987, pp. 47-63.
- C. ALPINI, *Gli affreschi di Carlo Urbino nella chiesa di Quintano*, Crema, Tipografia Trezzi, 1992.
- P. ASTRUA, *Giuseppe Giovenone il giovane e la sua bottega (Vercelli, 1524-Vercelli, c. 1608)*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura-Provincia di Torino, Assessorato alla Cultura-Accademia Albertina di Belle Arti di Torino-Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1982, pp. 183-186.
- C. BARONI, *Santa Maria della Passione*, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1938.
- C. BARONI, *Aggiunte a Simone Peterzano*, in «L'Arte», xlii, 1940, pp. 173-188.
- F. BARTOLI, *Notizie delle pitture, sculture e architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, Venezia, Antonio Savioli, 1776.
- C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano. Per gli amanti delle Belle Arti e Delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Sirtori, 1787.
- G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura Enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito [1704-1705]*, a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze, Le Lettere, 1990.
- A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano, Ceschina, 1957.
- G. BORA, *La cultura figurativa a Milano 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'Età di Carlo V*, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, Electa, 1977a, pp. 45-54.
- G. BORA, *Note Cremonesi II. L'eredità di Camillo e I Campi*, in «Paragone», 327, 1977b, pp. 55-88.
- G. BORA, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52, 1979, pp. 90-106.
- G. BORA, *La prospettiva della figura umana. Gli "scurti" nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno, Firenze, Centro Di, 1980a, pp. 295-317.
- G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, Libera Editrice Canova, 1980b.
- G. BORA, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1981, pp. 82-161.
- G. BORA, *La pittura. Dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano – Amilcare Pizzi Arti Grafiche, 1984, pp. 175-208.
- G. BORA, *Disegni*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, 1985, pp. 267-316.
- G. BORA, *Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595). Aurelio Luini, Carlo Urbino, Bernardino Campi, Giovanni da Monte, Vincenzo Campi*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1998, pp. 52-66.
- G. BUGATTI, *Historia del convento e della chiesa di Sant'Eustorgio*, 1577.
- J. BYAM SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1976.
- M. CAFFI, *Della chiesa di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano, Boniardi Pogliani, 1814.
- A. CAMPAGNA, *La basilica di San Lorenzo Maggiore*, Milano, Skira, 2000.
- G. CASELLI, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano, F. Sonzogno, 1827.
- G. CIRILLO, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche Step Editrice, 2005.
- G. CIRILLO, *Postille a Carlo Urbino e osservazioni sulla pittura cremasca del '500 in relazione a Genova*, in «Parma per l'Arte», anno XIII, I, 2007, pp. 25-27.
- G. CIRILLO – G. GODI, *Osservazioni su Vincenzo Campi*, in «Bollettino Storico Cremonese», xxvii, 1975-1977, pp. 81-96.
- M. COLOMBO, *Per una lettura iconografica del Gonfalone di Milano*, in «Arte Lombarda», 94/95, 1990, pp.

118-128.

G. A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1957, pp. 671-780.

F. DELLA VALLE, *Istruzione di quanto habbi posseduto il convento di Sant'Eustorgio*, 1633.

M. DI GIAMPAOLO, *Aspetti della grafica cremonese per San Sgismondo: da Camillo Boccaccio a Bernardino Campi*, in «Antichità Viva», 6, 1974, pp. 19-31.

C. ELLI, *La chiesa di Santa Maria della Passione in Milano: storia e descrizione (1485-1906)*, Milano, Bertarelli & C., 1906.

M. T. FIORIO, *Le chiese di Milano*, Milano, Electa, 1985.

S. FOLDS McCULLAGH, *Stroke of Genius. Italian drawings from the Goldman Collection*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2014.

F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1987, pp. 245-310.

S. GATTI 1977, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47/48, 1977, pp. 99-107.

F. GIANI, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, Scuola di dottorato in *Humanæ Litteræ*, aa. 2014-2015.

A. LAMI, *Discorso intorno alla scoltura e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile M. Bernardino Campo pittore cremonese [1584]*, a cura di A. Puerari, Bergamo, Poligrafiche Bolis.

S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, I-III, Milano, Giuseppe Cairoli 1737.

S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, IV-V, Milano, Giuseppe Cairoli 1738.

G. LUCCHI, *Carlo Urbino in Milano*, in «Il Nuovo Torrazzo», 8 luglio 1972, p. 3.

G. LUCCHI, *Carlo Urbino a Milano*, in «Il Nuovo Torrazzo», 15 luglio 1972, p. 3.

G. LUCCHI, *Carlo Urbino a Milano. Tre quadri in Santa Maria dei Miracoli*, in «Il Nuovo Torrazzo», 29 luglio 1972, p. 3.

F. MAGGI, *S. Celso e la sua Madonna. Venti secoli di tradizioni milanesi. Note di storia, fede e tradizioni, arte ed artisti*, a cura del Santuario di N. S. dei miracoli presso S. Celso, Milano, Unione Tipografica, 1951.

S. MARINELLI, *The author of the Codex Huygens*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44, 1981, pp. 214-220.

S. MARINELLI, *Museo di Castelveccchio. Disegni*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Milano, Electa, 1999.

S. MARTINELLA, *La decorazione cinquecentesca della Madonna di Campagna a Verbania: studi e nuovi documenti*, tesi di Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, aa. 2013/2014.

S. MERICO, *I sette dormienti di Efeso. Incanti di una leggenda tra Oriente e Occidente*, in «Insula Fulcheria», xxxvi, 2006, pp. 54-74.

R. MILLER, *Gli affreschi cinquecenteschi: Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda e Giovanni Battista della Rovere detto il Fiammenghino*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, Milano, Credito Artigiano, 1989, pp. 216-230.

M. MOJANA - F. FRANGI, *La decorazione murale e la pittura*, in *La basilica di San Lorenzo a Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano – Amilcare Pizzi Arti Grafiche, 1985, p. 171-203.

G. MONGERI, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società Cooperativa fra tipografi, 1872, p. 233.

A. PUERARI, *Museo civico Ala Ponzone. Raccolte artistiche*, Cremona, Libreria del Convegno, 1976.

N. RIEGEL, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration. 1430-1563*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.

N. RIGHI, *La basilica di Sant'Eustorgio*, Milano, Skira, 1999.

M. ROSSI, *La decorazione cinquecentesca delle cappelle*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 134-163.

U. RUGGERI, *Disegni di Oxford*, in «Critica d'Arte», 154-156, 1977, pp. 98-118.

U. RUGGERI, *Carlo Urbino e il codice Huygens*, in «Critica d'Arte», 1978, p. 167-176.

U. RUGGERI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni Lombardi*, Milano, Electa, 1982.

- F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi raccolte da Federico Sacchi*, Cremona, Ronzi e Signori, 1872.
- A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* [1671], a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1980.
- C. E. SPANTIGATI, *La pittura in Piemonte nel secondo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I-II, Milano, Electa, 1988, Pp. 52-63.
- A. SPIRITI, *Opere inedite o poco note tra XVI e XVIII secolo*, in *Milano ritrovata: la via sacra da San Lorenzo al Duomo*, catalogo della mostra, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Confcommercio, 1991, pp. 68-84.
- M. TANZI, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1999.
- M. TANZI, *I Campi*, Milano, 5 Continents Editions, 2004.
- C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1674.
- C. VAN TUYLL, *The Italian drawings of the XVth and XVIth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, Snoeck – Ducaju, 2000.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX.7, Milano, Hoepli, 1934.
- G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* [1774], a cura di A. Puerari, I-II, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976.