

LUCA GUERINI

LA PALA E IL CICLO DEI MISTERI DEL ROSARIO
DI AURELIO GATTI DETTO IL SOJARO

Chiesa Collegiata di S. Maria Purificata a Offanengo (Cr)¹

A mio padre

Il Rosario della Vergine Maria, sviluppatosi gradualmente nel secondo millennio è una preghiera amata da numerosi santi e incoraggiata dal Magistero. Come preghiera mariana di meditazione cristologica ha inizio nella *Liturgia delle Ore*, che veniva officiata in ambito monastico. Per analogia con la preghiera del Salterio, ai monaci illetterati che non sapevano leggere i 150 Salmi, era raccomandata, quale preghiera sostitutiva, la recita di 150 Ave Maria intercalate dal Padre Nostro².

La devozione ai *Misteri del Rosario* diffusa dai Padri Predicatori (Domenicani), divenne pratica universale della Chiesa dalla fine del Cinquecento, ma è soprattutto nell'intero corso del Seicento dove si assiste a una sempre più rapida diffusione delle Confraternite. Si diffuse dopo che San Domenico vide in sogno la Vergine che gli donava 'una corona di rose' con cui avrebbe sconfitto l'eresia albigese. I quadretti servivano ai devoti quale supporto visivo per la recita ordinata e maggiormente partecipata dei *Misteri*, e questo spiega in parte la loro struttura compositiva, spesso estremamente semplificata, senza possibilità di fraintendimenti.

Aurelio Gatti detto il Sojaro³ pare essersi specializzato in questo tipo di iconografia e nel corso della sua vita in vari momenti è stato chiamato a rappresentare le scene legate al culto del Rosario e pale raffiguranti la Madonna del Rosario. Tra la fine del '500 e per tutto il '600 si assiste anche nelle zone cremasche alla rapida diffusione di Confraternite del S. Rosario.

I primi cicli del genere iniziano ad apparire sul finire del secolo XVI, probabilmente a partire dalla ex chiesa di San Domenico a Crema, oggi teatro della città.

Troviamo un altro ciclo completo del *Rosario* del giovane Sojaro a Romano di Lombardia, nella chiesa sussidiaria di San Defendente, nella cappella della *Madonna del Rosario*, la terza di destra. Tra Romano e Offanengo, complessivamente in trenta quadri, Aurelio dipinge i cinque *Misteri Gaudiosi*, i cinque *Dolorosi* e infine i cinque *Gloriosi*. Interessante in entrambi i luoghi la vivacità narrativa che Aurelio mostra come già aveva fatto negli affreschi di Santa Maria della Croce⁴.

Le piccole tele di Romano a mio giudizio sono state eseguite per la Confraternita del Rosario del luogo, da collocarsi nell'omonima cappella fatta erigere nel 1577; erano probabilmente collocate nel primo altare a destra entrando nella stessa chiesa. Oggi si trovano entro cornici in stucco sotto l'arcone della *Cappella del Rosario*.



Figura 1. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Misteri*, sott'arco cappella del Rosario, Romano di Lombardia, Chiesa di San Defendente.

L'attribuzione del ciclo spetta a tre autori locali⁵ e giustamente Vincenza Locatelli⁶ ha evidenziato la somiglianza dello schema compositivo fra le tavolette di Romano e quelle offanenghesi.

L'inserimento nel '*corpus*' pittorico di Aurelio è da sottolineare definitivamente, mentre per quanto riguarda il periodo d'esecuzione, proporrei la fine degli anni '80 del Cinquecento, mentre Aurelio lavorava a diversi altri incarichi nel borgo bergamasco. La datazione è quindi precedente rispetto all'omonimo ciclo offanenghese, che è senz'altro più meditato e costruito e del quale sposterei il riferimento cronologico verso il 1595. Il ciclo di Romano potrebbe essere posteriore al 1585-86, anche perché nelle formelle sono chiare le riprese dai tondi aureliani di S. Maria della Croce (realizzati in quegli anni) e le suggestioni, per esempio nella tela con la *Salita di Gesù Cristo al Calvario*, dall'Urbino, suo 'collega' nel cantiere cremasco.

Ciò anche per l'estrema semplificazione delle scene e la conduzione pittorica estremamente superficiale e sommaria, che fissano l'esecuzione del ciclo tra le opere 'giovanili' del maestro con un artista ancora 'poco originale' e propositivo; la fine degli anni ottanta pare quindi una datazione appropriata.

A Offanengo Aurelio è più maturo e oltre a una migliore e maggiormente ricercata impostazione delle scene sfoggia riferimenti colti e diversificati con citazioni da Raffaello, da opere del padre Bernardino, o ancora, per ciò che concerne la scena della *Flagellazione*, da Sebastiano del Piombo. Tutti modelli conosciuti dal Sojaro attraverso l'uso di incisioni e stampe che, ampiamente utilizzate dal maestro⁷, rappresentarono il veicolo privilegiato della conoscenza e contribuirono a costruire una sorta di 'repertorio formale' delle forme e delle cognizioni.

Un'iconografia più volte interpretata

Oltre ai piccoli quadri dei *Misteri* di Romano lombardo, tra le pale legate al Rosario dipinte da Aurelio per Crema, possiamo indicare anche una *Madonna del Rosario col Bambino, San Domenico, un vescovo e devoti* ora custodita all'Accademia Tadini di Lovere; l'opera ha subito un intervento conservativo nel 2000 e nella scheda del restauro si dice che «*la pulitura ha dimostrato che la sigla riportante firma e data (al centro nella parte bassa del dipinto), era apocrifa*». Questo però non pone in discussione l'autografia di Aurelio e la datazione del quadro (MDC).



Figura 2. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Madonna del Rosario col Bambino, San Domenico, un Vescovo e devoti*, Lovere, Accademia Tadini.

Nella guida multimediale della Galleria⁸, si afferma inoltre che il dipinto «*proviene dalla soppressa chiesa di San Domenico in Crema dove fungeva da pala d'altare laterale dedicata alla Madonna del Rosario*», come da nota manoscritta del direttore Enrico Scalzi sull'inventario della Galleria del 1930-31. Il dipinto è stato preso in considerazione pure dallo storico dell'arte Cesare Alpini⁹, il quale cita la fonte più antica che ci riferisce notizie di Aurelio Gatti: Carlo Ridolfi.

Nelle sue *Meraviglie dell'Arte*¹⁰, quasi alla fine della prima parte, in un ormai noto passo della vita del pittore cremasco Carlo Urbino, egli scriveva:

“Provò egli (Carlo Urbino) nondimeno, come spesso avviene à gli uomini di Virtù, infelice fortuna nella Patria, essendo à lui anteposto nell'elettione delle pitture del Rosario per la Cappella di S. Domenico Uriello, Pittore di poco pregio, onde mal sodisfatto, se ne passò a Milano; & ivi divenuto vecchio terminò la vita”.¹¹

Aurelio Gatti, quindi, secondo il Ridolfi sarebbe stato preferito a Carlo Urbino in quest'impresa nella chiesa di Crema intitolata a San Domenico. L'episodio, realmente accaduto, diverrà col tempo una vera e propria 'legenda' e sarà ripreso da quasi tutti i critici, anche nelle biografie dello stesso Carlo Urbino.

La notizia è sicuramente da ritenere vera, ma rimane problematica l'identificazione dell'opera, che secondo l'Alpini¹² è la pala della *Madonna del Rosario* oggi conservata nella Galleria Tadini di Lovere (quella in questione). Una versione molto simile potrebbe essere proprio quella della chiesa parrocchiale di Offanengo, che vedremo, anch'essa del figlio del Sojaro. Resta un problema la precisazione del fatto. Complicato indicare l'anno esatto del fatidico “diverbio” tra i due artisti.

Tale controversia di solito viene interpretata come la causa che portò Carlo Urbino a Milano, terra nella quale avrà fama e commissioni di una certa importanza. Ma l'età del Sojaro non suffraga questa ipotesi: egli nasce nel 1556 e l'Urbino si era recato a Milano nel 1550. L'attività cremasca dell'Urbino è concentrata negli anni che vanno dal 1575 al 1585.

Tutto ciò porta l'Alpini a concludere che «se ci fu uno sgarbo verso Carlo Urbino questo dovette verificarsi dopo il 1580, forse nel 1585 anno in cui Aurelio Gatti lavorava in S. Maria della Croce, a contatto con l'Urbino da cui era fortemente influenzato»¹³. Carlo Urbino, dunque, conclude, «*se ne passò*

a Milano' di nuovo verso la fine della vita». Non apporta chiarezza sulla vicenda neppure il conte Luigi Tadini che nel 1828¹⁴ presenta nel catalogo dell'Accademia un dipinto con *Madonna e Santi*, della sua collezione, rivelando che «*il quadro proviene dal convento dei Domenicani di Crema e che è stato motivo del risentimento di Carlo Urbino nei confronti del pittore cremonese*». Ciò però non trova riscontri nella data del quadro, MDC (1600), non possibile se riferita al celebre episodio del 'diverbio'. A metà circa dell'800, Carlo Pellegrino Grioni¹⁵, partendo da questa notizia riferita dal conte Tadini, iniziò a porre in dubbio la veridicità del fatto, sulla base della non coincidenza cronologica fra la data del quadro e l'episodio riferito ad Aurelio. Il Grioni andò oltre considerando più profondamente la questione. Secondo lui sia il dipinto di Lovere sia un altro anch'esso firmato dal nostro pittore cremonese, quello a Piacenza nel 1601, rivelano un'artista di non debole levatura; da ciò fu indotto a concludere che i frati di Crema non avessero scelto l'opera del Gatti, perché come si evince dalle fonti critiche, a contrastare l'Urbino era giunto un pittore scarsamente dotato. Egli addirittura, quindi, non ammetteva il Gatti nella disputa tra i due artisti, ritenendolo un buon pittore.

Vincenza Locatelli¹⁶ conferma invece la provenienza domenicana e ritiene la pala d'altare vittima delle soppressioni napoleoniche del 1798. Nota inoltre come nella città di Crema, che all'epoca contava già più di quaranta chiese, non vi fossero (fino al '700) altri altari dedicati al Rosario oltre a quello nella chiesa domenicana. Evidentemente a suo parere, i padri domenicani avevano ottenuto che la devozione alla Madonna del Rosario fosse affidata esclusivamente a loro.

L'opera doveva senz'altro essere circondata dai quadretti con i 15 *Misteri del Rosario* e il complesso doveva essere simile a quello della nostra chiesa parrocchiale di Offanengo di medesimo soggetto, smembrato, ma presente nello stesso edificio sacro. Oltre alla ripresa della struttura compositiva, ci viene incontro in tale ipotesi ancora Cesare Alpini¹⁷. L'opera della Galleria Tadini rappresenta la Vergine nel registro superiore, circondata da due schiere di angeli, tra i quali intravediamo tre angioletti cantori alla nostra destra e tre suonatori dall'altra parte. La Madonna, tra le nuvole, si sporge per guardare il gruppo in preghiera sotto di lei e tiene un Bambino piuttosto agitato. Proprio questo gruppo della Vergine col figlioletto pare chiaramente ripreso da Aurelio dalla tela raffigurante la *Madonna e il Bambino con i Santi Caterina d'Alessandria, Francesco e l'offerente Stampa Soncino* di Giulio



Figura 3. Giulio Campi, *Madonna col Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Francesco e l'offerente Stampa Soncino*, (particolare), Milano, Pinacoteca di Brera.

Campi, conservata oggi all'Accademia di Brera a Milano. Il dipinto, firmato e datato 1530 è giunto in questo luogo nel 1883, proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino. Il Gatti attivo per diversi incarichi in quel luogo, nonché abitante del borgo per un certo periodo¹⁸, deve averlo visto durante uno dei suoi soggiorni. Può addirittura averne ricavato un disegno, stante la grande fedeltà, soprattutto nella figura di Gesù Bambino. Tipiche le modalità con cui Aurelio rende i diversi astanti in preghiera, vestiti di scuro e con colletti a gorgiera. Tra essi forse i nobili cremaschi che hanno finanziato la pala d'altare. All'oscurità della parte bassa del dipinto fa da contrappeso la luce di quella superiore, con la Madonna e i cherubini. Ma se

accettiamo il fatto che la pala sia quella eseguita per la ex chiesa di San Domenico a Crema, perché non compare mai la corona del Rosario, essendo la tela fatta per tale altare?

La Madonna, il Bambino e anche alcuni angioletti tengono in mano delle rose bianche e rosa. La presenza di questo fiore richiama la tradizione iconografica più propriamente tedesca del *Rosenkranzfest*¹⁹, nella quale ai partecipanti erano distribuiti piccoli mazzi e corone di rose. Tale fiore comparirà poi sempre meno nelle pale del Seicento, fino a sparire nella nostra tradizione, sostituito da corone del Rosario (nella pala del Gatti a Offanengo compaiono entrambe le cose, mazzetti di rose e corone).

Tutto ciò avvalora che l'opera sia da assegnare, come è nella tradizione, al Gatti Junior. Oltre che nelle tipologie fisiognomiche, negli sguardi fissi dei personaggi, nelle loro pose rigide, troviamo conferme nelle corrispondenze del quadro con quello a lui attribuito nella parrocchiale di Offanengo, in particolar modo nella figura di San Domenico e nella generale quasi identica impostazione della pala. La schiera di cherubini era già stata utilizzata, inoltre, dal giovane Sojaro nella sua prima opera a noi nota, l'*Assunzione della Vergine* di S. Maria presso Torre Pallavicina e non solo in quell'occasione.

La datazione del 1600, presente sull'opera ai piedi del vescovo, è, come detto, apocrifa. Due le possibilità che a questo punto possiamo considerare. L'iscrizione col nome del Gatti e la data MDC potrebbe semplicemente essere stata rifatta in epoca successiva all'esecuzione dell'opera in quanto la scritta originale si era rovinata o risultava ormai poco leggibile. E quindi l'esecuzione stessa del quadro sarebbe da ascrivere a quell'anno, fra le ultime conosciute del maestro, oppure la firma è falsa e aggiunta a sproposito.

La complessità generale dell'impostazione dell'opera, la colloca, comunque, nella produzione matura del Gatti.

La *Madonna del Rosario* in questione sarebbe quindi la pala che Aurelio avrebbe eseguito per la ex chiesa di San Domenico a Crema. Sarebbe questo il dipinto del famoso 'risentimento' ("mal sadisfatto") dell'Urbino e la causa della sua partenza per la città di Milano. Ritengo che l'iscrizione con la data sia da considerare corretta.

Il ciclo del Rosario di Offanengo

Per quanto riguarda Offanengo si tratta di un ciclo di dipinti ad olio su tela

comprendente la pala della *Vergine del Rosario*, *San Domenico, confratelli e astanti*, i quindici *Misteri del Rosario* (*Gaudiosi, Dolorosi, Gloriosi*) e la ‘pre-della’ da me interpretata come una *Messa di San Pio V*.

I quadri con i *Misteri* sono posti sull’altare del Rosario, intorno alla nicchia con la statua della Madonna²⁰ e provengono dalla vecchia Pieve demolita; quindi la loro collocazione attuale non è quella originaria. L’odierna sistemazione dell’altare è frutto del lavoro di ignoti e di rimaneggiamenti avvenuti nei primi anni del 1900 quando si cercò di adattare i vecchi arredi alla nuovissima chiesa²¹, di dimensioni differenti rispetto a quella antica.

Sostanzialmente per la parte alta l’altare ricalca il vecchio, che il Tesini²² ricordava provveduto «*di ancona adorata et i quindici misteri*». Descrizione confermata dalla visita pastorale del vescovo di Crema Alberto Badoer dell’anno 1658-59, nei cui atti è riferita anche la presenza di una statua («*imago ipsius Deiparae ex ligno sculptae recentissime ornata cum misteriis S. Rosari ex omni parte*»). Chiaramente la statua cui si alludeva non è quella attualmente presente sull’altare: essa era infatti molto preziosa e forse ‘vestita’, come dimostra lo stesso inventario con la registrazione di numerosi abiti per «vestire la Madonna»²³.

La pala centrale del ciclo offanenghese, relativa ai quadretti, con la *Madonna del Rosario* è presente nella stessa chiesa, ma collocata sull’altare della *Dottrina Cristiana* nell’altra navata dell’edificio sacro.

L’attribuzione dell’intero ciclo ad Aurelio Gatti è di Cesare Alpini²⁴ che parla per la pala con i relativi *Misteri*, di versione molto simile a quella conservata presso l’Accademia Tadini a Lovere. La pala e i piccoli quadri (già peraltro assegnati a Gian Giacomo Barbelli da Corrado Verga²⁵ e da altre fonti locali) sono a giudizio di Licia Carubelli²⁶ un’opera nella quale il Gatti «si cimenta in un’orchestrata e solenne soluzione compositiva, con echi raffaelleschi, e rarefà la tavolozza in gamme cromatiche di preziosa luminosità»²⁷. Come conferma la Locatelli²⁸ i dipinti di Santa Maria Purificata, sono da considerarsi l’esempio più antico che noi oggi abbiamo di iconografia del Rosario nella diocesi di Crema. Il tipo di decorazione con una grande tavola centrale e i misteri raffigurati all’esterno che la circondano, è tipico degli altari del Rosario di fine Cinquecento e di tutto il Seicento presenti nella zona. L’intero ciclo offanenghese, venne presumibilmente realizzato nell’ultimo decennio del ’500, in quanto l’altare risulta già in parte decorato nel 1595, come è confermato dalla visita apostolica Diedo²⁹.



Figura 4. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Misteri del Rosario*, Offanengo (Cr), chiesa di Santa Maria Purificata.

La lettura dei quadretti mariani e la loro sistemazione è quella diffusa più comunemente: i cinque Misteri Gaudiosi a destra dal basso verso l'alto contemplano la maternità di Maria e l'infanzia del divino bambino (*Annunciazione, Visitazione, Natività, Presentazione di Gesù al Tempio, Gesù tra i dottori*); i cinque Dolorosi in alto da sinistra a destra celebrano la passione e la morte di Gesù (*Orazione nell'Orto, Flagellazione, Incoronazione di spine, Andata al Calvario, Crocifissione e Morte di Gesù*) e infine i Gloriosi a sinistra dall'alto verso il basso esaltano la risurrezione di Cristo e l'incoronazione della Madonna nella gloria del cielo, immagine simbolica del ricongiungimento della madre con il proprio figlio (*Resurrezione, Ascensione di Cristo, Discesa dello Spirito Santo - o Pentecoste -, Assunzione della Vergine, Incoronazione di Maria*). Le scene sono elegantemente costruite con i personaggi che affiorano dalla penombra; emerge invece il bagliore divino nelle scene con l'*Annunciazione*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione di Maria*, come "Luce della Vita" che illumina il buio del peccato. Non va dimenticato che tali raffigurazioni rappresentavano un utile strumento per i devoti quale supporto visivo per la recita ordinata e maggiormente partecipata dei *Misteri*, che in questo modo potevano essere contemplati uno ad uno in successione come con i grani della corona del rosario.

Il ciclo è qui 'insolitamente', ma neppure tanto, completato in basso da una 'predella' che collega il primo e l'ultimo mistero. Per la Locatelli rappresenterebbe una *Messa di San Gregorio* (?), parte di un dipinto tagliato, non pertinente all'iconografia rosariana. Sarebbe a suo giudizio un ritaglio proveniente da un'altra cappella della chiesa. Personalmente sono di un altro parere, in quanto ritengo esista una precisa spiegazione iconografica e un legame altrettanto chiaro con il culto del S. Rosario. Ne ripareremo approfonditamente più avanti.

Dal punto di vista stilistico nella teoria delle quindici telette colpisce ancora, come si può osservare nell'intervento a fresco di Aurelio a S. Maria della Croce, la grande vena narrativa dell'autore. Tra i due interventi la differenza sostanziale, oltre chiaramente alla tecnica, riguarda la tonalità del colore, tenue e luminosa a S. Maria, piuttosto cupa qui a Offanengo.

Le scene sono semplici, ben impostate e molto chiare dal punto di vista della lettura: perfettamente in linea con le direttive del Concilio di Trento che fino al '600 e oltre calerà la sua 'ombra' sull'arte sacra in Lombardia, nonché

altrettanto in linea con la loro specifica funzione, quella cioè di agevolare il culto e fornire riferimenti visivi al fedele impegnato nella preghiera. Rispetto al medesimo ciclo di Romano di Lombardia, comunque, ho già sottolineato la migliore e maggiormente ricercata impostazione delle scene. Per alcune tavolette offanenghesi, Aurelio si avvale, come fonte, di incisioni o stampe ben precise da me individuate. Mi riferisco per esempio alla *Presentazione al Tempio* o alla *Natività* nelle quali il Gatti sfrutta e ripropone in modo pedissequo iconografie tratte da incisioni³⁰.

La pala che riguarda i quadretti, come ricordato da essi disgiunta, raffigura la *Vergine del Rosario, San Domenico, confratelli e astanti*³¹ presenta una sottile cornice lignea dipinta e mostra uno stato di conservazione discreto. La tela in questione, molto simile a quella della Galleria Tadini a Lovere, firmata dal Gatti e datata 1600, rappresenta nella zona inferiore San Domenico di Guzman in ginocchio a braccia aperte mentre distribuisce corone del Rosario ai confratelli e ai nobili presenti, forse membri della confraternita del Rosario. La tradizione della pratica del Rosario si fa risalire al santo fondatore dell'Ordine dei Padri Predicatori che vide in sogno la Vergine che gli donava 'una corona di rose' con cui avrebbe sconfitto l'eresia albigese. Dalla fine del Cinquecento ma soprattutto nell'intero corso del Seicento si assiste in diverse parrocchie alla crescita del numero delle Confraternite, che oltre all'impegno della preghiera si assumevano anche quello della decorazione degli altari della Madonna.

Alla destra del santo si osserva il gruppo maschile, alla sua sinistra quello femminile, composti da personaggi elegantemente vestiti con colletti a gorgiera. In questo caso è il santo in persona che distribuisce le corone, mentre nell'iconografia tradizionale è lui a riceverne. Due corone in effetti calano dall'alto rette dall'angioletto al centro, fiancheggiato da altri due angeli che recano tra le mani mazzi di rose, allusivi alla Festa del Rosario. La presenza della rosa richiama, come abbiamo spiegato in precedenza, la tradizione iconografica nordica, tedesca, del *Rosenkranzfest*.

Intorno alla mandorla di luce che avvolge la Madonna e il Bambino vediamo angeli musicanti disposti ordinatamente con diversi strumenti. Queste figure angeliche derivano da un prototipo paterno. Aurelio infatti ripropone perfettamente i sei angeli suonatori che il padre Bernardino aveva dipinto in una delle sue ultime opere, l'*Incoronazione della Vergine* alla presenza di San Bernardo e San Benedetto, presso l'Abbazia di Chiaravalle Milanese

(Mi) nel 1572. Tra l'altro nonostante l'impegno contrattuale assunto dall'ormai vecchio Sojaro (che morirà quattro anni dopo) di dipingere la pala «di mia mano», non manca chi ha suggerito un possibile intervento nel dipinto milanese del nostro stesso Aurelio, dopo la paralisi occorsa a Bernardino. Si giustificerebbero in tal modo le precise corrispondenze.

Le espressioni sono fisse, i personaggi sembrano guardare nel vuoto e presentano pose rigide, come si può osservare nella donna in primo piano nel gruppo femminile; anche i panneggi sono immobili. In compenso Aurelio utilizza, come a Santa Maria della Croce, una cromia delicata e basata su colori luminosi (chiaramente nella diversità della resa pittorica della tecnica ad olio su tela).

L'opera è da ritenersi sicuramente di Aurelio Gatti, e precisamente da collocarsi negli anni '90 del Cinquecento perché come abbiamo visto nel 1595 la visita Diedo registrava un'altare già in parte decorato.

Misteri Gaudiosi

La scena dell'*Annunciazione* è resa dal Gatti in modo veramente essenziale. Oltre alla Vergine e all'arcangelo Gabriele compare la colomba dello Spirito Santo. L'ambientazione è scarna: un'apertura buia s'intravede sulla sinistra, mentre sulla destra una colonna con una tenda verde suggerisce l'interno, come il pittore aveva già fatto nell'omonima raffigurazione iconografica a S. Maria della Croce. Aurelio ripropone, anzi, alla lettera la soluzione già adottata in Santa Maria (stessa posa di Maria per esempio), nel suo ciclo ad affresco con storie evangeliche e profeti. Solamente avvicina il punto di vista, collocando i personaggi, più grandi, alle estremità della piccola tela in modo da ottenere un'immagine maggiormente ravvicinata. La soluzione è adottata dal maestro cremonese anche nel quadro dei *Misteri del Rosario* di Romano di Lombardia, dove però il taglio dell'inquadratura è la stesso di quello utilizzato a Santa Maria. Il tondo e i due quadretti in questione derivano chiaramente dall'*Annunciazione* del padre Bernardino Gatti, dipinta in San Sigismondo a Cremona nell'anno 1546 o ancora da quella di S. Maria di Campagna a Piacenza, sempre del padre (1543); in particolare nella figura dell'angelo. L'oscurità 'favorisce' le figure dei tre protagonisti che emergono dal fondo essendo trattate con una gamma cromatica giocata su colori chiari. Per la figura dell'angelo Gabriele un altro calzante confronto è quello con

lo stesso personaggio dipinto ancora dal padre di Aurelio a Santa Maria della Steccata a Parma, in uno dei pennacchi della cupola con l'*Assunzione della Vergine*, nel suo intervento quale affrescatore tra il 1560 (anno del contratto) e il 1572, ultimazione dei lavori. Identici sono i colori della veste e l'impostazione generale. A riprova di ciò, Aurelio è segnalato col padre presso questo prestigioso cantiere parmense.

Nella scena della *Visitazione* Aurelio come altre volte nel corso della sua attività, ripropone schemi compositivi e scelte formali già sfruttati, quasi adagiandosi, per pigrizia, sempre sugli stessi modelli. Nel caso specifico le due figure di Elisabetta e di Maria sono molto simili a quelle che l'artista inserisce nel tondo con la stessa iconografia all'altare della *Natività* a Santa Maria presso Crema. In quel caso il modello di partenza era una stampa. Precisamente quella del bolognese Bartolomeo Passerotti (1529-1592), ricavata, in controparte, dall'affresco di Francesco Salviati nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma, eseguito nel 1538. Il Sojaro la ripropone qui in modo diverso: avvicina infatti il punto di vista e vi si ispira solo per le quattro figure 'protagoniste', semplificando, o eliminando, si potrebbe dire, tutto il resto. L'ambientazione generale è invece la stessa che Aurelio dipinge a Romano di Lombardia nel quadretto omonimo per il ciclo dei *Misteri del Rosario*, eseguito in San Defendente. Nel contesto bergamasco però l'immagine è maggiormente ravvicinata. Rispetto a Romano, Aurelio crea un'articolazione più complessa della scena, pur nella sua semplicità, rappresentando Zaccaria, marito di Elisabetta, in penombra e ancora all'interno della casa. Inserisce poi una figura femminile che assiste all'incontro delle due parenti. Il cielo rosa del paesaggio sulla destra è giocato sulle stesse tinte delle notazioni paesistiche che il Gatti aveva dipinto ad esempio nei tondi della basilica mariana e nella pala con *San Diego e due Santi che adorano la Madonna* in San Bernardino degli Osservanti a Crema.

Nella piccola tela con la *Natività* viene rappresentata, in modo più complesso, la narrazione del vangelo di Luca (capitolo 2). In alto vediamo comparire l'angelo annunciante che riferisce la notizia della nascita di Gesù ai pastori, i quali accorrono per pregare e adorare il Bambino. I personaggi sono rappresentati in vari atteggiamenti di stupore e sconcerto. Il dipinto ancora una volta ci dà quindi la possibilità di sottolineare la grande capacità del Gatti junior nel dare vita a scene molto interessanti dal punto di vista del racconto. In questa abilità nell'impostare in modo sciolto e agile le scene pos-



Figura 5. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Natività*, Offanengo, chiesa di S. Maria Purificata.



Figura 6. Cornelis Cort (da Taddeo Zuccari), *Adorazione dei pastori*, (426x288 mm), Amsterdam.

siamo individuare una delle sue migliori caratteristiche. La Vergine è raffigurata in preghiera, mentre San Giuseppe in atteggiamento pensoso porta una mano sotto il mento. Stavolta il Gatti si discosta dalla versione eseguita per i *Misteri* di Romano lombardo, che appare meno satura di personaggi e più superficiale, nonché ravvicinata nella visione, grazie a figure poste in primo piano. In questa *Natività* offanenghese Aurelio ripropone un'invenzione di Taddeo Zuccari conosciuta attraverso una stampa. Si tratta dell'incisione (426x288 mm, Amsterdam) di medesima iconografia eseguita dal fiammingo Cornelis Cort, attivo a Roma dal 1566 circa, e replicata dallo stesso autore varie volte (un altro esemplare è a Londra). Il Gatti sfrutta fedelmente il modello (realizzato nel 1567) tanto che si possono trovare precise corrispondenze con esso sia nell'ambientazione sia nei personaggi rappresentati. Solo nella parte superiore l'incisione viene semplificata nella resa pittorica con l'esclusione di alcuni angeli. Ciò dipende probabilmente dal formato del quadretto e dalla sua funzione. Il fortunato prototipo dello Zuccari ebbe diverse altre interpretazioni tra le quali ricordo quella del cremasco Tomaso Pombioli a Izano nel Santuario della Pallavicina, quella, recentemente sul mercato antiquario, attribuita al ferrarese Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino (1550-1620), in controparte rispetto a quella originale, e quella più intellettuale del Greco (Domenico Theotokopulos, 1541 - 1614), conservata al J. F. Willumsens Museum di Frederikssund, datata tra 1567 e 1570. Tutto ciò prova la grande circolazione e fortuna dell'invenzione pittorica di Taddeo.

La *Presentazione al Tempio* vede rappresentata sulla destra la sacra famiglia che porge Gesù a un sacerdote. Presenziano San Simone e la profetessa Anna (Luca, capitolo 2). L'altare è concepito con una visione per angolo con due candelabri sulla sinistra. La scena è semplificata per permetterne una facile lettura. Va rammentata la funzione dell'intero ciclo: i devoti raccolti in preghiera dovevano poter meglio meditare sui Misteri e recitarli con l'ausilio visivo fornito dai quadretti. Come a Romano di Lombardia il Sojaro impagina la scena simmetricamente con la figura del sacerdote al centro, diversamente da quanto aveva fatto a S. Maria dove il personaggio era posto all'estrema sinistra, in una visione più libera e dinamica. Aurelio, in questo caso, tiene in forte considerazione, o meglio, ripropone pedissequamente un'invenzione di Federico Zuccari, conosciuta ancora attraverso un'incisione dell'artista olandese Cornelis Cort, già attivo a Venezia e dal 1566 operante nella

capitale, dove tenne bottega. La *Presentazione di Gesù al Tempio* nella versione incisa più volte dal fiammingo (propongo l'esemplare, 285x196 mm, di Amsterdam) nel 1568 è sfruttata dal Gatti fedelmente. Nel quadretto il Sojaro elimina, rispetto all'idea iniziale dello Zuccari, il lampadario e la finestra della zona superiore e due candelabri alla sinistra del sacerdote. Il tutto per la diversa dimensione spaziale e per adattare l'idea al proprio intervento. Tra l'altro una versione pressoché identica della scena venne incisa e copiata dalla versione del Cort anche da Philippe Thomassin, circa dieci anni dopo quella del fiammingo, che fu suo maestro. La stampa è conservata a Roma. Di impostazione molto semplice risulta anche la *Disputa di Gesù tra i dottori* che deve essere rapportata con la funzione religiosa dei quadri. Questo è l'ultimo dei misteri gaudiosi e 'confina' con il primo di quelli dolorosi, secondo la lettura più comune da sinistra a destra e dal basso verso l'alto. Gesù appare isolato al centro della composizione, seduto sopra dei gradini e non su un trono, mentre compie un gesto ampio quanto inequivocabile: si rivolge, secondo la versione dell'evangelista Luca (cap. 2) alle autorità del Tempio. Intorno a lui i dottori e i sapienti raccolti in due gruppi, a destra e sinistra, intenti ad ascoltarlo. Per l'ennesima volta, Aurelio, ripropone un'invenzione di medesima iconografia di un altro artista, il miniatore italiano di origine croata Giulio Clovio (Gridane, Croazia 1498 - Roma 1578), conosciuta sempre attraverso un'incisione dell'artista olandese Cornelis Cort. La *Disputa di Gesù nel Tempio* nella sua versione incisa (274x206 mm, Vienna) nel 1568 circa è sfruttata dal Gatti fedelmente. Nel quadretto, leggermente decurtato ai margini, il Sojaro ripete quindi, pedissequamente, l'idea iniziale di Giulio Clovio.

Misteri Dolorosi

Nell'*Orazione di Gesù nell'Orto* Cristo viene rappresentato nell'Orto degli Ulivi (Getzemani) mentre riceve il conforto dell'angelo, secondo l'interpretazione dell'evangelista Luca, che gli porge un calice. Gesù stesso lo aveva citato nella sua preghiera dicendo: "Abbà, passi da me questo calice!". In primo piano vediamo tre dei discepoli: più precisamente si tratta di Pietro, Giacomo e Giovanni; in fondo notiamo l'arrivo degli arrestatori di Gesù con delle fiaccole. Tale presenza è ricordata solamente nel *Vangelo* di Giovanni, che citava anche lanterne e armi (cap. 18); possiamo quindi evidenziare una

fusione dei due testi evangelici da parte di Aurelio. Le tre figure dormienti in primo piano sono riproposte identiche anche nel quadretto di stesso soggetto dei *Misteri* di Romano di Lombardia, così come alla lettera sono riproposte le soluzioni dei personaggi con fiaccole e veduta di città in lontananza. In quel caso però l'angelo porta a Gesù una croce, simbolo che prefigura la sua passione. Chiara l'ascendenza cremonese delle tipologie adottate nelle piccole tele, con particolare riferimento a Giovan Battista Trotti (detto il Malosso). In particolare possiamo sottolineare la 'derivazione' della tela in questione dell'*Orazione di Gesù nell'Orto* dal prototipo malossesco della Pinacoteca Malaspina di Pavia.

La scena della *Flagellazione* è impostata invece simmetricamente con Cristo legato alla colonna perfettamente al centro, sull'asse mediano della tela. Il suo corpo, in primo piano è ben indagato nell'anatomia, anche considerando le dimensioni esigue del dipinto. L'elemento della colonna è entrato nella tradizione cristiana e viene associato a questo tipo d'immagine, ma non viene mai menzionato nei *Vangeli*. Le guardie romane si accaniscono contro Gesù con grande ferocia. L'intera scena ha una fonte ben precisa che viene riprodotta in modo abbastanza puntuale dal giovane Sojaro. Si tratta della *Flagellazione di Cristo* che Sebastiano del Piombo (Venezia, 1517 - Roma 1547) esegue nella cappella Borgherini in San Pietro in Montorio a Roma, databile fra 1517 e 1524. Anche a Viterbo esiste una *Flagellazione*, stavolta su tela, commissionata al pittore d'origini veneziane da Mons. Giovanni Botonti più o meno negli stessi anni. Michelangelo, in rapporto con Sebastiano aveva inviato all'artista veneto un piccolo schizzo con tale soggetto. Quella romana è una decorazione che venne molto copiata in tutti i tempi; Sebastiano è ripreso alla lettera da Aurelio: medesima posizione di Cristo col piede che si ritira dietro la colonna, e del quale viene copiato puntualmente pure il panno che lo avvolge; stessa posa degli aguzzini. Anche l'ambientazione è simile: dietro la scena principale assistono due personaggi e si apre un arco, che nella versione del Sojaro lascia spazio a un paesaggio. La decorazione di Sebastiano del Piombo può essere 'arrivata nelle mani' del nostro pittore attraverso una stampa o un'incisione, ma il Gatti può anche aver visto una copia fedele di un artista tornato al nord dopo un viaggio nella capitale. Riporto, tra quelle possibili, un'incisione (432x337 mm, Londra) tratta dal Buonarroto di Adamo Scultori (Mantova 1530-1585) cresciuto nella cerchia mantovana di Giulio Romano.



Figura 7. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Flagellazione di Cristo*, Offanengo, chiesa di S. Maria Purificata.



Figura 8. Adamo Scultori (da Michelangelo Buonarroti), *Flagellazione di Cristo*, (432x337 mm), Londra.

La tela con l'*Incoronazione di spine* mostra le guardie romane che incoronano di spine il Re dei Giudei, lo scherniscono e premono la corona sulla sua testa con delle canne. La scena si svolge sotto un porticato, al chiuso. La disposizione delle figure è varia e articolata e il dipinto non ha un centro preciso: in primo piano compare un personaggio di spalle che pare non essere interessato all'evento. Ancora una volta Aurelio sfrutta fedelmente un'idea altrui. Il Sojaro infatti ripropone un'incisione (208x149 mm) del fiammingo Johan Sadeler I (Bruxelles 1550 - Venezia 1600) ricavata da un'invenzione pittorica di Gillis Mostaert (1534-1598). Il Gatti sceglie di eliminare quattro personaggi e gli oggetti in primo piano rispetto al modello originario, ma per il resto si adegua completamente ad esso. Il fatto che mi ha indirizzato verso la ricerca di una fonte quale una stampa è in questo caso la figura ritratta di spalle, per la sua posa estremamente manierista.

Il dipinto con l'*Andata al Calvario* vede rappresentato Gesù Cristo con la Croce sulle spalle, caduto per il peso del legno e per la grande sofferenza. In primo piano di spalle compare la Veronica con il velo e un soldato che lo percuote per farlo alzare. Dietro si possono vedere un suonatore di tromba e dei soldati, alcuni dei quali portano una bandiera con la scritta tipicamente romana S.P.Q.R. Simile l'interpretazione dell'evento che Aurelio Gatti fornisce in San Defendente a Romano, nel quadro dei *Misteri Dolorosi del Rosario* di medesimo soggetto, anche se la scena è orientata nella direzione opposta. In particolare nella bandiera, nella posa del soldato che percuote Cristo (abbigliato però diversamente) e nella Veronica. In lontananza nella tela in questione compare un paesaggio collinare con un cielo al tramonto che potrebbe alludere significativamente al tramonto dell'esistenza di Cristo stesso. La tela risente anche del ricordo dell'opera che Carlo Urbino realizza a Santa Maria della Croce a Crema (nelle bandiere per esempio) nell'unico degli altari minori a lui completamente affidato per quanto riguarda gli affreschi e la pala.

Il quadro con la *Crocifissione e morte di Gesù* è l'ultimo dei *Misteri Dolorosi del Rosario* e confina con il primo di quelli *Gloriosi* che gli sta sotto. Gesù è raffigurato morto sulla Croce alla presenza di San Giovanni Evangelista e della Madonna che presenta la stessa posa dell'opera giovanile di Aurelio con la *Crocifissione con la Madonna, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Evangelista e un committente* della chiesa di San Bernardino degli Osservanti a Crema (terza cappella di destra). Anche il corpo di Cristo è simile alle

Crocifissioni di qualche anno prima, così come è simile a quello del crocifisso (in mano al fanciullo) inserito nella tela del *Martirio di San Sebastiano* in San Benedetto (già Sant'Andrea) sempre del Gatti. Alle spalle dei personaggi, nella tela di Aurelio, compare un paesaggio immaginario, in una soluzione già riscontrata altrove, ad esempio nelle tele giovanili appena menzionate. Simile anche la *Crocifissione dei Misteri* di Romano lombardo, in un'immagine che però è, se possibile, ancora più 'regolarizzata'.

Misteri Gloriosi

Il primo dei Misteri Gloriosi è la *Resurrezione di Cristo*. La versione sulla quale Aurelio si basa è quella dell'evangelista Matteo al capitolo 28, in quanto solo nel *Vangelo* di quest'ultimo si parla di 'guardie tramortite'. Cristo si trova al centro, al di sopra del sepolcro vuoto in una mandorla di luce che riporta alla mente il prestigioso esempio paterno della Cattedrale di Cremona, del quale però Aurelio non pare avere niente di più che un vago ricordo. A destra e sinistra le guardie spaventate e in primo piano un soldato che si è addormentato. Il modello da cui il Sojaro trae la sua composizione è comunque paterno: Aurelio ripropone infatti la *Resurrezione* che Bernardino aveva affrescato intorno al 1544-45 (?) nella chiesa di Sant'Anna a Piacenza; certo ad un altro livello e con differenti modalità (forse aveva ereditato dal padre un disegno). Il più giovane Sojaro elimina, rispetto alla composizione paterna, la guardia sdraiata in primissimo piano, un'altro soldato alla nostra destra e non fa poggiare uno di essi al sepolcro, ponendolo a lato. La figura di Cristo appare pressoché identica. La luce avvolge la composizione: il tema era già stato affrontato dal maestro nell'ovale con storie evangeliche nel santuario del Battagio a Santa Maria, con esiti comunque diversi. Esiti e scelte differenti anche nella tela di Romano dove Cristo è in piedi sul sepolcro e occupa lo spazio maestosamente.

Nell'*Ascensione* offanenghese, Cristo è raffigurato mentre sale al cielo nella luce affiancato da due angeli, uno per parte, nel registro superiore. In quello inferiore gli apostoli e la Vergine sono avvolti dalla stessa luce che proviene da quella zona. Essi sono variamente rappresentati in pose e gesti inequivocabili, di stupore e preghiera. Una soluzione simile, è quella del quadro dipinto nei *Misteri del Rosario* in San Defendente a Romano di Lombardia. Gli angeli in quel caso sono tagliati per metà dalla scena, ma



Figura 9. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Incoronazione di spine*, Offanengo, chiesa di S. Maria Purificata.



Figura 10. Johan Sadeler I (da Gillis Mostaert), *Incoronazione di spine e derisione di Cristo*, (208x149 mm), Bruxelles.



Figura 11. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *Ascensione*, Offanengo, chiesa di S. Maria Purificata.



Figura 12. Nicolas Beatrizet (da Raffaello), *Ascensione*, (286x318 mm), Londra.

assolvono la stessa funzione: accompagnare Cristo al cielo. Aurelio interpreta la versione degli *Atti degli Apostoli*, capitolo primo, in cui gli angeli pongono la significativa domanda: «*Uomini di Galilea, perché state a guardare in alto?*». Il Gatti sfrutta poi abbastanza precisamente un'incisione del 1541 circa (286x318 mm, Londra) di medesimo soggetto ottenuta da un'idea di Raffaello dal lorenese Nicolas Beatrizet, detto il Beatricetto (Lunéville, Nancy 1525 - Roma 1580), trapiantatosi a Roma dal 1540 circa, dove venne influenzato dal Raimondi. I due gruppi degli Apostoli sono riproposti pedissequamente, così come i due angeli che indicano Cristo; quest'ultimo viene allontanato dal suolo e una collina chiude la scena alle spalle. Aurelio adatta, ancora una volta, la stampa al proprio formato con alcune leggere varianti.

La *Pentecoste*, ovvero la discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e sugli apostoli, vede Aurelio interprete degli *Atti degli Apostoli*, capitolo 2. La Vergine è al centro con le mani giunte in atto di preghiera e i discepoli le si dispongono intorno. Lo Spirito Santo che discende dall'alto si posa sulle loro teste sottoforma di piccole fiammelle. Emerge di nuovo la discreta bravura del Gatti nel dare vita a scene 'veloci', immediatamente leggibili. La sua pittura non ha interessi descrittivi in questi cicli del Rosario, bensì narrativi: scene nelle quali il fedele si possa identificare per meglio comprendere e seguire le orazioni. Lo stesso tema è anche trattato dal pittore cremonese a Romano in una versione differente nell'impostazione, ma assolutamente simile nelle fisionomie e nelle pose dei diversi personaggi. Ancora una volta il punto di partenza per realizzare la piccola composizione è un'incisione. Mi riferisco a quella ottenuta con ogni probabilità, sempre da Raffaello, dal bulinista e intagliatore di gemme italiano Gian Giacomo Caraglio (Verona o Parma 1500 - Parma 1570), seguace a Roma del Raimondi e attivo pure a Venezia e in terra polacca. Conservata a New York, l'incisione (270x383 mm) è impostata orizzontalmente. Il Sojaro avvicina i tre gruppi di personaggi e con minime varianti nei due gruppi laterali, adegua l'invenzione del Sanzio alla propria necessità. Inserisce inoltre un'ambientazione, anche se spoglia e notevolmente semplificata.

L'*Assunzione della Vergine* (probabilmente ridipinta in alcune sue parti) ricalca abbastanza fedelmente la grande pala d'identico soggetto che Aurelio dipinge presso Torre Pallavicina, nella Chiesa di Santa Maria di Campagna (altare del presbiterio) che a sua volta si rifà a quella dell'altare maggiore del

Duomo di Cremona, ultima opera del padre Bernardino, ormai vecchio e paralizzato, costretto a dipingere, pare, con la mano sinistra (1576). Ciò è ben visibile negli apostoli del registro inferiore, soprattutto il 'barbuto' che guarda nel sepolcro vuoto, nei due al suo fianco e in quelli sulla sinistra: quello inginocchiato in primo piano e l'altro voltato di spalle e tagliato dal bordo della tela. Il discepolo a braccia aperte sulla destra, in ginocchio è tratto dall'opera paterna, di eguale iconografia appena ricordata. Anche la Madonna, leggermente variata rispetto a quella paterna nel quadro di Torre Pallavicina, in questo caso è invece identica a quella di Bernardino Sojaro del duomo di Cremona. Considerate anche le piccole dimensioni, il quadretto appare ben articolato e costruito. Il sepolcro è reso in una soluzione elegante: semicircolare e con basamento decorato è differente dalla soluzione più 'popolare' e 'grossolana' di Romano.

L'Incoronazione della Madonna è il primo quadro sulla destra dal basso. Vi è raffigurata la Trinità che pone la corona sul capo della Madonna. La colomba che rappresenta lo Spirito Santo è in asse con la Madonna, la quale tra l'altro denota, nei lineamenti del viso, modalità tipiche del padre di Aurelio. La scena è avvolta dalla luce che si riflette sulle vesti dei protagonisti (ben indagate) e lascia intravedere ai lati alcune testine di luce di angioletti. Lo schema generale della composizione è quello classico che Aurelio ha già sfruttato altrove e sta sfruttando nello stesso periodo in opere di uguale iconografia. La scena è identica a quella che il Sojaro junior inserisce nel lunettone sopra il *Trittico del Crocifisso* in San Defendente a Romano di Lombardia. Le pieghe per esempio della veste di Cristo sono perfettamente ripetute. Differenze minime solo nei colori dei panneggi e nella distanza della corona dalla testa della Vergine, che qui, invece, è praticamente poggiata sul capo. Il modello originario è comunque paterno: si tratta della riproposizione del registro superiore della tela con *L'Incoronazione della Vergine* con i santi Bernardo e Benedetto eseguita dal padre presso l'Abbazia di Chiaravalle (Mi) nel 1572. Tra l'altro ricordo nuovamente il possibile intervento nell'opera dello stesso Aurelio, a seguito della paralisi che aveva colpito Bernardino in quell'anno. Precisi richiami sono ravvisabili, inoltre, nello stesso quadretto del ciclo dei *Misteri* di Romano di Lombardia. In questo caso però i colori delle vesti sono invertiti nel Padre Eterno e più accesi nel Cristo. Così come abbastanza differente è la posa della Vergine che ha una mano al petto e una aperta in segno di devozione.

Una predella misteriosa

Completa il complesso decorativo quella che possiamo definire ‘predella’, raffigurante una *Messa di San Pio V* (48x154 cm).

L'opera unisce nella parte bassa del ciclo i misteri gaudiosi a quelli gloriosi. Si tratta di una tela che secondo le schede d'inventariazione della diocesi di Crema sarebbe un frammento rettangolare di quadro, recuperato forse da una tela rovinata dell'antica Pieve. Dello stesso avviso è la Locatelli³², secondo la quale rappresenterebbe una *Messa di San Gregorio*, parte di un dipinto tagliato, non legato al tema del Rosario. Proveniente tra l'altro da un'altra cappella della stessa chiesa.

A mio parere esiste una spiegazione iconografica precisa e un coerente legame con il culto del S. Rosario. La tela rappresenta quattro personaggi intorno a una tavola a fondo oro (icona) con la *Crocifissione di Cristo*. A sinistra, il papa che la Locatelli individua in San Gregorio sarebbe a mio modo di vedere, in realtà, papa Pio V, domenicano, l'unico papa Santo del '500, che divenuto pontefice nel 1566 aveva operato un'azione di riforma vasta ed energica in campo pastorale. Fu poi tra i più attivi sostenitori della Lega tra Venezia e la Spagna che sconfisse la flotta ottomana nella Battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571). Il papa, ordinando che venissero suonate tutte insieme le campane di Roma, invitò i fedeli a elevare al Signore preghiere di ringraziamento. Poiché prima dell'evento li aveva altresì invitati a pregare la Vergine del Rosario, volle in segno di riconoscenza ufficializzare il culto del S. Rosario, che precedentemente era praticato ‘clandestinamente’. Lo fece con la Bolla *Salvatoris Domini* del 1572. La *Festa del Rosario* venne poi definitivamente inserita nel calendario liturgico e dal successore di Pio V, Gregorio XIII che, l'anno successivo, fissava la sua celebrazione nella prima domenica di ottobre con la Bolla *Monet Apostolus*. Ritengo dunque che per il papa rappresentato, si tratti proprio di Pio V. Insieme ad altri tre santi, il papa sta celebrando una messa (cosa che faceva quotidianamente, mentre l'usanza non era così diffusa anche tra gli uomini di Chiesa più zelanti del suo tempo), che ha valore salvifico e di suffragio per le anime del Purgatorio, rappresentate a destra, dove si intravedono tra le fiamme alcuni angeli che prendono le anime stesse per le braccia e le salvano. In basso i diavo-



Figura 13. Autore anonimo, Medaglia del XVI secolo (fusa, 50 mm, senza rovescio), Pio V (1566-1572) con piviale e mani giunte dinanzi a un Crocifisso, Roma.

li cercano di trattenere i loro prigionieri. Tale scena del Purgatorio, e non infernale come affermato da diverse fonti locali, deriva dall'affresco con un *Giudizio Universale* del Carminati (1531) che Aurelio aveva visto a Soncino in Santa Maria delle Grazie, a sua volta derivata da una stampa di Albrecht Dürer. Il personaggio in ginocchio in primo piano è molto somigliante al San Lorenzo visto nella tela aureliana che lo vede raffigurato con le sante Lucia e Liberata e il committente della chiesa di San Benedetto a Crema. Non è comunque il santo della graticola. Le fisionomie dei personaggi sono quelle tipiche del maestro cremonese, così come la loro fissità e i colori accesi delle vesti. Da destra fa capolino un angioletto che regge la mitria di Pio V. La stessa intuizione era già stata utilizzata dal padre Bernardino nella *Crocifissione e Santi* dipinta tra il 1567 e il 1568 per la cattedrale di Parma, nella cappella di Sant'Agata. Anche in quel caso un putto reggeva la mitria di San Bernardo degli Uberti 'spuntando' dall'esterno. La datazione della 'predella' è la stessa delle altre tele dei *Misteri* e cioè gli anni novanta, probabilmente entro il 1595.

NOTE

1. Questo saggio è tratto dalla mia tesi di laurea dal titolo *Aurelio Gatti detto il Sojaro (1556 - 1602)*, Università degli Studi di Milano, relatore prof. G. Bora, a.a. 2001-2002, che analizza l'intera vita e il percorso artistico del maestro.
2. Sul tema cfr., H.U. von Balthasar, *Il rosario, la salvezza del mondo nella preghiera mariana*, Jaca Book, Milano 1978; Enard, Hugo, Dumas, *Il Vangelo con Maria*, edizioni Messaggero, Padova 1972; E.D. Staid, Rosario, in S. De Fiores-S. Meo (edd), *Nuovo dizionario di mariologia*, ed. Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1985, pp. 1207-1215.
3. Figlio del pittore Bernardino Gatti (1495?-1576), dal quale eredita il soprannome di Sojaro e di Ippolita Zenebelli, Aurelio, nato con ogni probabilità a Cremona, iniziò la sua carriera, come ho dimostrato nei miei studi, proprio al seguito del padre, impegnato nella città di Parma.
4. Per un'analisi approfondita di tali affreschi rimando al mio studio, *Un pittore tra maniera e Controriforma, «Insula Fulcheria»*, XXXIV, Leva Artigrafiche in Crema, Crema dic. 2004, pp. 205-224.
5. CASSINELLI, A. MALTEMPI, M. POZZONI, *...a una chiesa catedral granda sopra la piazza... - le chiese di Romano*, Tipolitografia Ghisleri, Romano 1975.
6. V. LOCATELLI, *Alcuni esempi di iconografia della Vergine del Rosario nella Diocesi di Crema dal 1580 al 1650*, «Insula Fulcheria», XXXI, Leva Artigrafiche in Crema, Crema dic. 2001, p. 106.
7. Nelle mie ricerche sul Gatti ho sottolineato tale aspetto operativo e l'adeguamento di Aurelio a questo costume diffuso.
8. *Galleria Tadini, Guida Multimediale*, Multiskillis in Multimedia, Lovere 2000.
9. C. ALPINI, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa parrocchiale di Quintano*, «Insula Fulcheria», XVII, Leva Artigrafiche in Crema, Crema dic. 1987, p. 60.
10. C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, I, Venezia 1684, ed. a cura di D.F. Von Hadeln, Somu, Roma 1965.
11. Id., ibid., p. 414.
12. Alpini, *Un ciclo di affreschi...*, cit., pp. 47-63.
13. Id., ibid.
14. Anonimo (L. Tadini), *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle Belle Arti*, Edizioni Annali Universali, Milano 1828.
15. C. P. GRIONI, *I pittori cremaschi*, Mensile del sec. XIX, Biblioteca comunale di Crema, Fondo Grioni, cartella XXXII.
16. V. LOCATELLI, *Alcuni esempi di iconografia...*, cit., p. 106-107.
17. In A.A.V.V., *La parrocchia di San Bernardino Crema*, Crema, Leva Artigrafiche, 1996, p. 40.

18. Ciò è dimostrato ampiamente nelle mie ricerche sul pittore.
19. Un esempio autorevole può essere l'opera che Albrecht Dürer esegue per i mercanti veneziani del Fondaco dei Tedeschi nel 1506, la *Festa del Rosario*, dove si vedono gli angeli, il Bambino e la Madonna che incoronano gli astanti con piccole coroncine di rose.
20. I quindici dipinti, che misurano 60x48 cm, si presentano in uno stato di conservazione non ottimale.
21. Vedi, A.A.V.V., *S. Maria purificata di Offanengo. Dalla Pieve collegiata alla parrocchiale (1898-1998)*, Libreria editrice Buona Stampa, Crema 1998.
22. Inventario Tesini, 1630-40.
23. C. VERGA, *Offanengo dai Longobardi*, Offanengo, Tipografia Leva, Crema 1974, p. 100.
24. C. ALPINI, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa parrocchiale di Quintano, «Insula Fulcheria»*, XVII, Leva Artigrafiche in Crema, Crema dic. 1987, p. 60.
25. C. VERGA, *Offanengo dai Longobardi*, Offanengo, Tip. Leva, 1974, p. 55; cfr per es. anche G. Lucchi, *Altre pagine sparse di varia arte cremasca*, «Il Nuovo Torrazzo», 30 giugno 1973, pp. 5-6.
26. In L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Spino d'Adda, Grafica GM 1995.
27. Ead., *ibid.*, p. 23.
28. V. LOCATELLI, *cit.*, pp. 103-107.
29. ASDCm, *Visita Diedo*, 1595, f. 84.
30. Tale modalità è più volte sfruttata dal Gatti come ho ampiamente dimostrato nel ciclo ad affresco di Santa Maria della Croce, Crema.
31. L'opera, ad olio su tela, misura 258x147 cm e non reca alcuna iscrizione.
32. V. LOCATELLI, *op. cit.*, p. 106.