

LUCA GUERINI

## UN PITTORE TRA MANIERA E CONTRORIFORMA

L'attività di Aurelio Gatti detto il Sojaro (1556-1602)  
a Santa Maria della Croce (Crema)<sup>1</sup>

La decorazione a fresco di tre delle quattro cappelle nel corpo centrale della chiesa di Santa Maria della Croce – quelle della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi* e della *Deposizione dalla Croce* – è oggi universalmente e senza ombra di dubbio attribuita ad Aurelio Gatti, detto il Sojaro<sup>2</sup>. La chiamata di un pittore giovane e poco noto per completare la decorazione dei tre altari già avviata da artisti di prestigio si giustifica soprattutto per il carattere dell'urgenza che circondava l'operazione, motivata da una sollecitazione del visitatore apostolico mons. Regazzoni, vescovo di Bergamo, a completare "*decentius*" e secondo precise disposizioni un'opera iniziata nel decennio precedente e rimasta incompiuta. L'intervento del giovane Sojaro in un cantiere così prestigioso, accanto a opere di pittori del calibro di Bernardino e Antonio Campi e contemporaneamente al cremasco Carlo Urbino, segnerà profondamente la sua attività futura in altri centri.

### Note storiche e tecniche

L'antefatto dell'intervento del Sojaro era stata la realizzazione di tre tele a ornamento di altrettante cappelle minori tutte databili, probabilmente, nel 1575. Il compito della committenza per gli interventi decorativi veniva, a Santa Maria, esercitato da deputati laici, il cui ruolo «era rimasto immutato intorno alla metà del Cinquecento e addirittura si era istituzio-

nalizzato»<sup>3</sup>. Un documento delle “Parti prese della città”, datato 1541, stabiliva l’elezione di tre deputati «...sopra le fabbriche, ornamenti, pitture ed altro che fossero fatte per ornare la chiesa maggiore, S. Maria della Croce... e che senza licenza di essi deputati non possano essere fatti né altari, né pitture, né altra cosa eziandio di particolari... per non guastare la bellezza e ornamento di esse chiese». Il parere dei tre deputati era quindi obbligatorio per procedere a ogni tipo d’intervento<sup>4</sup>.

Gli artisti incaricati della realizzazione delle tele erano di primaria importanza nell’ambito del panorama lombardo. Provenivano tutti dalla prestigiosa “scuola” che già da tempo si era andata affermando in Lombardia, quella cremonese dei Campi. A Bernardino Campi (1522-1591), oltre alle due pale realizzate con la *Deposizione dalla Croce* e l’*Adorazione dei Magi*, in realtà ne era stata assegnata anche una terza, che doveva raffigurare la *Disputa di Gesù al Tempio* ma, stando alla Visita del vescovo Sfondrati, essa non venne mai collocata. Il motivo resta a tutt’oggi un enigma.

Il terzo dipinto, l’*Adorazione*, è opera dell’altro protagonista della “scuola” cremonese di quegli anni: Antonio Campi (1523-1587). Queste attribuzioni, mentre confermano la ferma volontà da parte dei committenti cremaschi di avvalersi di un preciso ambito di cultura figurativa, sono al tempo stesso significativa testimonianza di un vuoto nella produzione locale sul finire del secolo.

Tale orientamento è senz’altro confermato dal fatto che l’artista cremasco più in vista del momento, Carlo Urbino, era in rapporto stretto con quegli artisti, in particolare con Bernardino, col quale aveva a lungo collaborato. Proprio a lui, com’è ormai noto, fu commissionata l’esecuzione della quarta pala raffigurante l’*Andata al Calvario*, quantunque non sia firmata. L’artista cremasco probabilmente non aveva potuto accettare un intervento a Santa Maria della Croce a tutti e quattro gli altari a motivo dei suoi numerosi impegni di quegli anni, in particolare per il lavoro nella decorazione della cappellina degli Angeli in Sant’Eustorgio a Milano e successivamente, con Aurelio Luini, in quella del presbiterio di Santa Maria di Campagna a Pallanza<sup>5</sup>.

Realizzate le pale, e dopo una pausa di almeno dieci anni, il cuore dell’attività artistica cremasca tra l’ottavo e il nono decennio del ‘500 ritorna ad essere il santuario di S. Maria della Croce. Nel corso di pochi anni

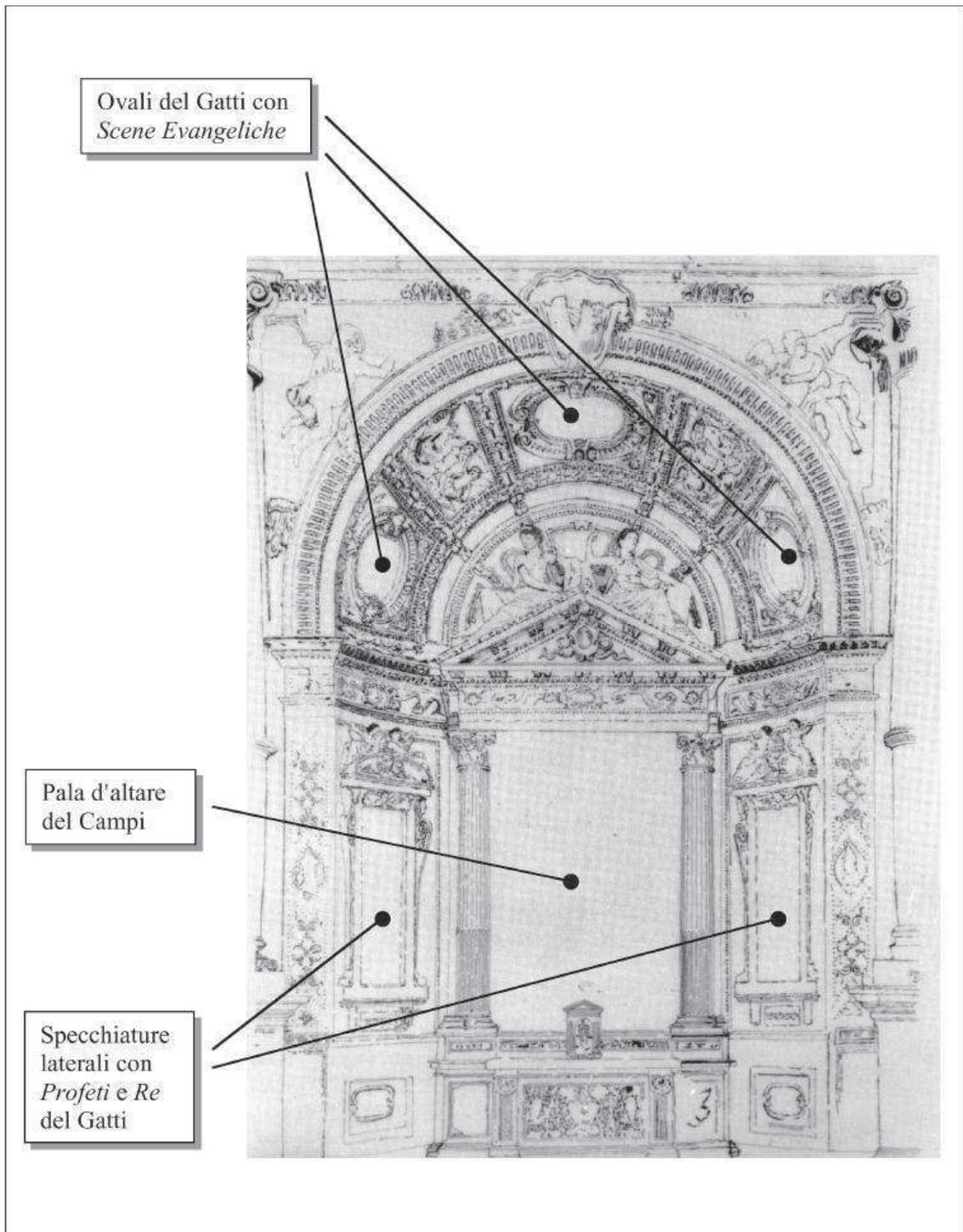


Figura 1. Disegno ricostruttivo e schematico dell'intervento di Aurelio Gatti a un altare minore di Santa Maria della Croce (precisamente quello della *Deposizione della Croce*). Il giovane Sojaro intervenne in tre dei quattro altari minori. Uno venne infatti affidato interamente a Carlo Urbino.

l'allestimento delle cappelle subisce un importante e quasi definitivo avanzamento e «avviene così che anche per decorare ad affresco le cappelle campestre in Santa Maria sarà chiamato un altro cremonese, Aurelio Gatti, che i documenti ricordano attivo presso il Santuario nel 1585»<sup>6</sup>. Figlio del più noto e dotato pittore Bernardino Gatti (1495?-1576), dal quale eredita il soprannome di Sojaro<sup>7</sup> e di Ippolita Zenebelli, Aurelio, nato con ogni probabilità a Cremona, iniziò la sua carriera proprio al seguito del padre, impegnato nella città di Parma. Aurelio è erede della scuola di Bernardino e dei cremonesi della sua generazione. Egli è la figura di primo piano che emerge tra la scomparsa di Carlo Urbino (da collocare nel 1585) e l'inizio del XVII secolo. A lui spetta il ruolo di continuatore della cultura artistica cremonese durante un delicato momento di passaggio della compagine figurativa cremasca e non solo di quella. Il giovane Sojaro ebbe diverse commissioni in tre principali luoghi: Romano di Lombardia, Soncino e Crema con tutto il suo contado. Abitò pure a Soncino dove tenne bottega col figlio Nunzio e un allievo. Morì improvvisamente nel maggio del 1602 all'età di 46 anni quando aveva deciso di trasferirsi definitivamente a Piacenza, dove sperava di avere la stessa 'fortuna' del padre e dei cremonesi che laggiù l'avevano preceduto. È sepolto in S. Sepolcro a Piacenza dove ha lasciato la sua ultima opera.

Fu soprattutto, però, il fondamentale intervento agli altari minori di Santa Maria della Croce (1585-1586) a consacrare Aurelio sulla scena artistica cremasca. Un unico altare non fu assegnato al Gatti junior, ma a Carlo Urbino il quale, una volta portata a termine la pala sul tema dell'*Andata al Calvario*, ricevette anche l'incarico di affrescare i tre ovali nella volta strombata della stessa cappella con storie evangeliche della passione di Cristo: l'*Orazione nell'orto*, *Cristo davanti a Caifa*, l'*Incoronazione di spine*. L'Urbino, che si dimostra assai più sciolto con questo tipo di tecnica e nelle dimensioni piccole, più adatte alle sue caratteristiche di rapido esecutore, eseguiva, sempre ad affresco nei due campi rettangolari ai lati della pala, le figure dei profeti *Isaia* e *Geremia* (quest'ultimo come prefigurazione della sofferenza di Cristo, mentre Isaia come annunciatore della speranza messianica e del riscatto dalla sofferenza: *Isaia* 50,6; 53, 3-10).

Purtroppo la Visita apostolica di Gerolamo Regazzoni, vescovo di

Bergamo, alla fine del 1582<sup>8</sup> non ci fornisce notizie sulle opere eseguite e sullo stato delle decorazioni, limitandosi al divieto di celebrare la messa all'altare maggiore (dell'Assunzione) finché non fosse stato eretto un nuovo altare marmoreo in luogo di quello in legno, e alla raccomandazione che la chiesa fosse ornata “*decentius*”. In seguito a tali raccomandazioni venne avviato il completamento delle cappelle laterali. Dal *Liber computorum oblatorum et elemosinarum Sanctae Mariae Crucis* dell'archivio Storico dell'Ospedale Maggiore di Crema, dal quale la chiesa dipendeva dal punto di vista amministrativo, nel libro che riguarda gli anni 1585-86, che fra l'altro è l'unico rimasto, si ricava che l'8 aprile 1585 erano pagate £. 92 per la doratura degli ornamenti della cappella dell'Adorazione dei Magi, cioè per modanature e cornici in stucco, e che dunque a quella data non erano ancora state realizzate. Ancora il 10 maggio venivano pagate £. 55 al pittore Aurelio Gatti, secondo gli accordi presi, per decorare e dipingere le cappelle della chiesa; il 30 maggio si saldavano £. 172 all'indoratore Ottavio Malosio per il suo intervento sugli ornamenti delle cappelle (*Liber...*, 2 verso).

Sempre nel 1585, il 20 luglio, ancora il nostro Aurelio Gatti riceveva il compenso di £. 50 per le sue decorazioni pittoriche e allo stesso tempo si pagavano dorature, lavori di muratura e di ferrate di nuovo all'indoratore Ottavio Malosio (4 verso)<sup>9</sup>. Ancora Aurelio il 30 settembre riceveva il pagamento per dipinti nelle cappelle secondo gli accordi stipulati il 5 ottobre 1585 e veniva pagato inoltre per riadattare (“*reaptandi*”) un'ancona. Un contributo importante per approfondire questo ruolo del Sojaro junior a S. Maria della Croce venne fornito da Maria Verga Bandirali nel suo saggio *Arte lignaria a Crema nel secolo XV*<sup>10</sup>. Infatti l'autrice segnalava un'annotazione del *Liber computorum oblatorum et elemosinarum Sa.tae Mariae Crucis* che come ella stessa afferma, potrebbe offrire una traccia di ricerca:

“*die dicto (30 aprile 1586) Aurelio Gatto supradicto pro eius mercedi reaptandi anconam unam in dicta Ecclesia S.te Mariae Crucis iuxta accordium factum inter ipsum unum Aurelium et dominos fabricerios per buletam dieij 26 octobris 1585 et 2 novembris dicti anni*”.<sup>11</sup>

Secondo la Bandirali l'annotazione è di particolare importanza perché quel *reaptandi* (riadattare) *anconam unam* potrebbe essere riferibile sia a una tavola dipinta sia alla sua cornice. Per l'autrice potrebbe trattarsi anche della pala dell'altar maggiore (eseguita nel primo '500 da Benedetto Rusconi detto il Diana) in quanto gli altari minori erano da poco terminati. Tale inedito ruolo di 'restauratore' in realtà il Gatti lo aveva svolto, e lo avrebbe rivestito di nuovo in futuro, a non più di venti chilometri da Crema, a Romano di Lombardia, come ho potuto riscontrare nelle mie ricerche. Contemporaneamente gli altari venivano dotati di preziose tovaglie (5 verso).

Tali documenti ci mostrano come, dopo il completamento della decorazione dell'altare dell'*Andata al Calvario* da parte di Carlo Urbino, si era quindi provveduto nel 1585 a portare a conclusione la decorazione delle tre restanti cappelle, affidando l'incarico ad Aurelio Gatti per gli affreschi e al Malosio per la doratura degli stucchi. Maria Verga Bandirali<sup>12</sup> invece, sulla base dei nuovi documenti ritrovati li attribuiva interamente ad Aurelio Gatti. Il riferimento di quelli della cappella dell'*Andata al Calvario* all'Urbino spetta diversamente al professor Giulio Bora<sup>13</sup>.

Ultimati i lavori, la visita pastorale del vescovo di Crema, Gian Giacomo Diedo, compiuta il 22 dicembre del 1592<sup>14</sup>, si sarebbe solo limitata a impartire disposizioni relative alle suppellettili lignee (uno sgabello per le orazioni) nella cappella inferiore e all'altare dell'*Andata al Calvario*; alla imposizione di due candelabri per quella della *Natività*. La successiva situazione economica di Crema, per niente rosea, non rese possibili ulteriori interventi. Infatti la decorazione ad affresco della grande cupola centrale e di quelle laterali sarebbe iniziata solamente un secolo dopo.

Nel frattempo il giovane Sojaro, oltre a realizzare altre opere per Crema e il suo contado, aveva già iniziato nel 1582 un rapporto di lavoro col borgo di Romano di Lombardia che d'ora in poi lo terrà impegnato con diverse commissioni. Ma questa è un'altra storia.

## Il ciclo artistico e i suoi temi

Il ciclo affidato al Gatti prevedeva figure di Re, Profeti e ovali con Storie evangeliche da inserirsi nei tre altari minori dell'*Adorazione dei Magi*,



Figura 2. Aurelio Gatti (detto il Sojaro), *Mago Balam*, Crema, Basilica di Santa Maria della Croce.

della *Natività* e della *Deposizione dalla Croce*, secondo un preciso programma iconografico. I tondi delle volte delle tre cappelle che racchiudono i temi e le storie evangeliche dovevano essere legati tematicamente al soggetto rappresentato nella pala; le specchiature laterali, con profeti e altri personaggi, a loro volta allusivi alla storia evangelica soprastante.

### *L'altare dell'Adorazione dei Magi*

Nella prima cappella a destra rispetto all'ingresso principale, dove la pala centrale rappresenta l'*Adorazione dei Magi*, il Gatti raffigurava a fresco le scene della *Presentazione al Tempio*, della *Fuga in Egitto* e della *Strage degli innocenti* cui corrispondono, nei campi rettangolari ai lati della pala, le figure del *Re Salomone* (con riferimento alla costruzione del Tempio: *1 Re*, 6) e del *Mago Balam* (per la sua profezia della nascita e della Stella: *Numeri*, 24,17). Salomone mostra, nella posa, la piena acquisizione da parte di Aurelio degli schemi formali del manierismo cremonese e reca una tavola in cui leggiamo l'espressione del *Cantico dei Cantici* "Indicami chi è colui che la mia anima ama", qui rivestita di evidente significato messianico. Balam, re e mago pagano, presenta un panneggio fisso e immobile e una complessa torsione manierista che mi ha fatto subito pensare ad una possibile derivazione raffaellesca: in effetti, ad una rigorosa verifica, il re Balam ripropone, in controparte, la posa della Galatea di Raffaello nel *Trionfo di Galatea* affrescato dall'urbinate tra il 1508 e il 1509 (Roma, Farnesina) e conosciuto dal Gatti, con ogni probabilità, mediante una stampa. L'adattamento della creazione raffaellesca compiuto dal Sojaro è dovuto, oltre che alle differenze di soggetto e di luogo, soprattutto al diverso momento storico: il Concilio di Trento aveva imposto immagini castigate, soprattutto nei luoghi di culto ed è per questo che il nostro pittore trasforma la libera invenzione del Sanzio, in invenzione "controriformata", una "Galatea rivestita" e adattata all'immagine del profeta mago.

Passando ai tondi, in quello raffigurante la *Presentazione al Tempio* il Gatti si avvale di nuovo di una stampa<sup>15</sup>. Mi riferisco all'incisione (406x287 mm) di uguale iconografia, realizzata da Agostino Carracci (1557-1602) ricavata, in controparte rispetto all'invenzione originale, tra

il 1579 e il 1581 da una pala del pittore bolognese Orazio Samacchini (1532-1577). Precisamente si tratta della *Presentazione al Tempio* che il Samacchini dipinge nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna nel 1575, cappella Magnani. La più ridotta superficie che il maestro stava affrescando gli suggerì, o forse sarebbe meglio dire gli impose, una semplificazione della scena rispetto al modello originale.

Nell'ovale centrale che raffigura la *Fuga in Egitto*, appare evidente una ripresa alla lettera, semplificandolo, del dipinto comunemente riferito ad Aurelio Busso, conservato presso la Galleria Tadini di Lovere (Bg). La scena è direttamente collegata dal punto di vista tematico, alla pala d'altare del Campi perché si tratta della continuazione narrativa della visita dei re Magi (Matteo, 2). La Vergine è in groppa all'asino seguito da San Giuseppe. Nella scena compare anche un angelo che prende le briglie dell'animale: la sua presenza non è menzionata nel testo biblico ed è tratta dai Vangeli apocrifi, che circondano questo evento di molteplici fatti miracolosi.

La scena con la *Strage degli innocenti*, anch'essa tematicamente legata alla pala di Bernardino Campi perché si tratta del seguito narrativo della visita dei Magi (Mt. 2), è concitata e drammatica, con tre pugnatori inviati da Erode che stanno uccidendo i fanciulli in braccio alle madri le quali cercano di fuggire: due innocenti sono riversi a terra sul davanti. Del tutto immaginaria è la visione del Palazzo di Erode e della città di Betlemme, che fa da sfondo all'evento. Per realizzare il tondo in questione Aurelio si avvale ancora di una fonte precisa. Mi riferisco alla celebre incisione di medesimo soggetto eseguita dall'allievo del Sanzio, Marcantonio Raimondi, ottenuta da un disegno di Raffaello nel 1510 circa (270x430 mm), presente in una versione a Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Il Gatti non ha potuto riproporre fedelmente l'invenzione del Sanzio stante il diverso formato e lo spazio particolare che doveva affrescare nel cantiere cremasco. Alcuni personaggi vengono però raffigurati nelle stesse pose del modello, come ad esempio i due bambini sdraiati a terra in primo piano o la prima donna con le braccia al cielo alla sinistra di chi osserva il dipinto.

### *L'altare della Deposizione dalla Croce*

Nella cappella di fronte alla precedente, in sintonia tematica con la tela raffigurante Gesù deposto dalla Croce, sono rappresentati *Cristo al Limbo*, la *Resurrezione di Cristo* e *Cristo che appare alla Maddalena*, accompagnati nei campi rettangolari ai lati della pala dalle figure del *Re David* (come annunciatore della passione del Messia con espressione del Salmo 70: "O Dio, affrettati a liberarmi") e del profeta *Zaccaria* (anch'egli rappresentato in funzione messianica e legato alla ricostruzione del tempio).

Il re David, antenato del Messia e presunto autore dei Salmi, regge una tavola con scritto "Percosse la pietra e uscirono acque", riferita al cammino del popolo ebreo nel deserto per il quale scaturirono acque dalla roccia in modo miracoloso (*Numeri*, 20,1-13). Qui tale espressione è invece da interpretare in connessione alla passione di Cristo (con riferimento all'acqua sgorgata dal costato di Cristo morto nel Vangelo secondo Giovanni, 19,34). Importante sottolineare che si tratta del *Salmo 78* (v. 20) e non del *Salmo 70*, come forse un non perfetto restauro o una ridipintura hanno messo in evidenza. Anche il profeta Zaccaria porge una tavola con un testo direttamente collegato alla morte di Cristo. Il brano riporta un'espressione messianica di difficile lettura che neppure l'ultimo restauro è riuscito a interpretare e restituire correttamente. Si tratta dell'affermazione di Zaccaria: "Ho ricevuto queste ferite in casa di amici" (HIS PLAGATVS SVM IN DOMO EORUM QUI DILIGEBANT ME, dovrebbe riportare correttamente la tavola), riferita chiaramente al popolo degli ebrei.

Assai singolare risulta il tondo con *Cristo al Limbo*, nel quale Aurelio Sojaro interpreta in modo abbastanza personale il passo della *Prima Lettera* di Pietro che parla della discesa agli Inferi di Gesù dopo la sua morte. Secondo una tradizione giudaica l'arrivo del Messia nel mondo dei morti avrebbe rappresentato la fine dell'era che si stava vivendo, con la liberazione dei defunti 'giusti'. Notiamo Cristo che si china sull'ingresso dello *Sheol* (così sono denominati gli Inferi nella tradizione ebraica) per compiere questa operazione mentre tre giusti si affacciano da questo regno dei morti. Assistono alla scena Giovanni Battista, Adamo ed Eva, un profeta (?) e uno dei due ladroni crocifissi con Gesù che regge la Croce.



Figura 3. Aurelio Gatti (detto il Sojaro), *Presentazione al Tempio*, Crema, Basilica di Santa Maria della Croce.



Figura 4. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Presentazione al Tempio*, 406x287 mm, Vienna, Grafische Sammlung Albertina.

Sopra vengono inseriti diversi diavoli e mostri alati, analoghi a quelli che compaiono nella 'predella' della *Madonna del Rosario* della parrocchiale di Offanengo, con la *Messa di San Pio V*, sempre del nostro Sojaro.

Notiamo che Aurelio Gatti ebbe forse modo di vedere una scena infernale con mostri simili in S. Maria delle Grazie a Soncino (dove aveva lavorato dai primi anni '80). Qui infatti si trova l'affresco del *Giudizio Universale* compiuto dal Carminati nel 1531, a sua volta derivante da una stampa di Dürer. E all'occorrenza, sostiene qualcuno, lo 'ripropose'. Dopo aver individuato alcune stampe per gli altri tondi, dalle quali Aurelio ha sicuramente ricavato, e spesso copiato, impostazioni e brani pittorici di altri artisti, credo di poter affermare che anche in questo caso il Gatti abbia compiuto la stessa operazione. Certo nell'ovale in questione si tratterebbe di un'ispirazione 'generica', ma che vale la pena di sottolineare. Esiste una famosa xilografia (127x98 mm) varie volte reinterpretata anche da altri incisori (per esempio il Raimondi, Vienna), con *Cristo al Limbo* di Albrecht Dürer, che fa parte della serie della *Piccola Passione* realizzata dal maestro tedesco tra 1509 e 1511. Nel tondo di Santa Maria della Croce il Sojaro, a mio parere, senza dubbio s'ispira alla creazione dell'artista nordico. La ripropone quasi pedissequamente nelle parti raffiguranti il Cristo, l'ingresso del Limbo e i mostri della zona superiore, salvo variarla sulla sinistra. Oltre a vestire, per il decoro, gli altri personaggi, ne cambia la disposizione, il numero e le pose. Ma la fonte resta comunque, secondo me, la stampa del maestro di Norimberga.

Per gli altri due tondi raffiguranti la *Resurrezione di Cristo* e il suo incontro con la Maddalena, Aurelio si avvale di idee compositive più semplici e di facile lettura tratte rispettivamente, dal punto di vista tematico, dalla versione di Matteo e, con modifiche, da quella di Giovanni.

### *L'altare della Natività*

In continuità tematica con la tela raffigurante la nascita di Gesù, nella seconda cappella a destra rispetto all'ingresso della chiesa, il Gatti affresca le scene del *Matrimonio della Vergine*, dell'*Annunciazione* e della *Visitazione*; nei campi rettangolari a lato della pala, alla prima scena corrisponde il profeta *Aggeo*, all'ultima il profeta *Baruc*, con riferimenti di

più difficile interpretazione. Se Aggeo è presente per riferire una profezia messianica relativa alla venuta del Messia nel mondo: “Verrà colui che è desiderato da tutte le genti” (Aggeo 2,8), la presenza del profeta Baruc è da collegare, sotto il profilo del tema, all’ovale raffigurante la *Visitazione*. Sotto il braccio infatti tiene eretta una tavola contenente una profezia messianica: “Dopo queste cose sarà visto sulla terra e converserà con gli uomini” (Baruc 3,28). Il tondo in questione raffigura la visita di Maria a Elisabetta (*Luca*, 1,39-56). Oltre alle due protagoniste della storia, alle spalle di Elisabetta troviamo tre donne, non nominate nella Bibbia, da identificarsi con familiari o persone vicine alla cugina della Madonna. Dietro Maria vediamo, invece, Zaccaria, marito di Elisabetta, nonché probabilmente Giuseppe che avrebbe accompagnato la moglie e un’altra figura femminile. Fanno da scenario all’evento vegetazione e montagne in lontananza alla sinistra di chi osserva, nonché l’abitazione di Elisabetta, resa con due colonne, un arco e un’apertura.

Per l’ennesima volta il Sojaro sfrutta una stampa per la realizzazione del tondo. La composizione tiene in considerazione infatti un’invenzione del pittore Francesco de’ Rossi, detto il Salviati (Firenze 1509 - Roma 1563). Mi riferisco al celebre affresco con la *Visitazione* realizzato dal pittore fiorentino a Roma per l’Oratorio di San Giovanni Decollato, vero ‘laboratorio’ della decorazione manierista nella capitale (1538). Aurelio si rifà quasi sicuramente all’incisione (319x486 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale), eseguita da Bartolomeo Passerotti che infatti è già in controparte rispetto all’idea originale del Salviati. La *Visitazione* raffigurata in San Giovanni Decollato viene ripresa solo per le figure delle due protagoniste e per alcuni personaggi che stanno loro intorno, come Zaccaria, Giuseppe, la donna che fissa quest’ultimo e, ancora, la donna alle spalle di Elisabetta. Per il resto Aurelio procede a una semplificazione estrema del paesaggio, in modo da favorire l’immediata lettura della scena, che, non dimentichiamolo, viene affrescata in un tondo di piccole dimensioni posto a circa cinque metri d’altezza. La stampa in questione sarà utilizzata dal Gatti anche a Offanengo (Collegiata di Santa Maria Purificata) nel quadretto di uguale iconografia dei *Misteri del Rosario*, anche se in modo differente.

Il tondo centrale con il *Matrimonio della Vergine* non presenta particola-



Figura 6. Albrecht Dürer, *Discesa di Cristo al Limbo* (serie della *Piccola Passione di Cristo*), 127x98 mm, Vienna, Grafische Sammlung Albertina.



Figura 5. Aurelio Gatti (detto il Sojaro), *Cristo al Limbo*, Crema, Basilica di Santa Maria della Croce.

rità e rispetta l'iconografia solitamente diffusa per questo tipo d'immagine. L'ovale centrale dell'*Annunciazione*, sfruttato dal Gatti anche altrove, risente chiaramente di quello paterno dipinto in San Sigismondo a Cremona nel 1561 (prima cappella di sinistra dedicata alla Madonna). E anche, per la figura dell'angelo almeno, di quello che sempre il padre aveva affrescato a Parma nei pennacchi della cupola con l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria della Steccata. In questo impegno di affrescatore del Gatti padre, che si protrae fra gli anni '60 e '70 del Cinquecento, è presente anche il nostro Aurelio per apprendere, ancora giovanissimo, i primi rudimenti della tecnica a fresco. Un'altra *Annunciazione* simile, il padre Bernardino l'aveva affrescata circa trent'anni prima (1543) a Piacenza in S. Maria di Campagna nel ciclo delle *Storie della Vergine*. Un disegno preparatorio potrebbe essere stato ereditato dal giovane Sojaro, nonostante alcune differenze nella realizzazione.

### **La vivacità narrativa di Aurelio Gatti e la fortuna di una produzione 'alla moda'**

La serie di affreschi appena descritti fu realizzata in un anno o poco più. «L'omogeneità stilistica degli affreschi di tutte le cappelle», salvo chiaramente quella dell'*Andata al Calvario* di Carlo Urbino, «conferma il dato documentario e cioè che in tutte fosse intervenuto il solo Aurelio Gatti»<sup>16</sup>. La sua mano infatti è facilmente identificabile come quella del figlio del Sojaro per i richiami al correggismo di quest'ultimo, «complicati dagli schemi formali del manierismo cremonese sia nelle pose dei profeti (ad esempio Salomone e Aggeo) sia nella scena dell'*Annunciazione* che venne ripresa dallo stesso artista in modo pressoché identico – salvo alcune inversioni dovute al diverso spazio occupato – in una delle formelle dei *Misteri del Rosario* della Cappella omonima in San Defendente a Romano di Lombardia»<sup>17</sup>.

Pur condotta su schemi formali piuttosto scontati e su un vocabolario abbastanza scarno, la pittura del Gatti è comunque sostenuta da una certa vivacità narrativa. Le scene paiono agili e disinvolve dal punto di vista decorativo, e si avvalgono di una gamma cromatica giocata su pochi colo-

ri e su una tonalità lieve. Discorso diverso per i profeti: alcuni sono ritratti, come detto, in pose più solenni, con un disegno a volte «ancora impacciato», altri invece appaiono «interpreti di un linguaggio tardomanieristico sicuramente acquisito»<sup>18</sup>. Per la loro esecuzione, Aurelio Gatti realizza un 'buon fresco', praticato con scioltezza ed eseguito su un ottimo intonaco, che mostra ben visibile un disegno preparatorio molto inciso. Visibili pure alcuni ripensamenti più o meno evidenti. La pennellata di Aurelio è «particolarmente trasparente e povera di materia»<sup>19</sup>, sottile e delicata: in certe zone, impiegata a tratteggio sottile. Discorso che vale sia per gli ovali con storie della vita di Cristo e della Vergine, sia per le specchiature laterali.

Il 'recente' restauro, insieme con quello dei tondi, avvenuto nell'ambito degli interventi conservativi alla basilica mariana di Santa Maria della Croce (1983-88), eseguiti per ciò che riguarda gli affreschi dal restauratore cremasco Ambrogio Geroldi, ha evidenziato un ottimo stato di conservazione restituendo al ciclo di affreschi la luminosità e la trasparenza originarie. Nella sua relazione relativa al restauro<sup>20</sup>, il Geroldi registrava una «tecnica esecutiva totalmente a fresco, con una pennellata molto sottile, trasparente e veloce, a mo' di schizzo»<sup>21</sup> risolta con «rapidità d'esecuzione» su un disegno preparatorio inciso sull'intonaco che accenna sommariamente alla scena dipinta. Licia Carubelli<sup>22</sup>, sintetizzando l'opera del Gatti junior a Santa Maria della Croce, parla opportunamente di «tavolozza di matrice cremonese» con una gamma cromatica «ridotta a pochi colori di lieve tonalità, che crea effetti di semplice immediatezza». Oltre a ciò e alla buona «vivacità narrativa» del Gatti, come detto già riscontrata dal Bora<sup>23</sup> insieme anche a una certa povertà nel vocabolario pittorico, nell'intervento si possono ravvisare varie riprese e citazioni, sia debitorie dell'arte del padre, sia ispirate a incisioni di diverse epoche. Come abbiamo mostrato con le varie esemplificazioni, si tratta di una delle peculiarità che accompagnano la produzione artistica del nostro autore, da un lato erede di una tradizione pittorica di prim'ordine, dall'altro incline a sfruttare un'ampiezza di conoscenze e interessi continuamente aggiornati nel repertorio di immagini che la pratica della stampa e dell'incisione gli mettevano a disposizione. Emblematica sotto questo profilo la presenza di Dürer (1471-1528). La ripresa del pittore e inciso-



Figura 7. Aurelio Gatti (detto il Sojaro), *Visitazione*, Crema, Basilica di Santa Maria della Croce.

Figura 8. Bartolomeo Passerotti (da Francesco Salviati), *Visitazione*, 319x486 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



re di Norimberga da parte di un artista ancora molto influenzato dell'ombra del Tridentino e che dà vita a immagini sempre molto castigate e immediate, assume un significato particolare e riporta a un'interessante questione: la fortuna del Dürer nell'età della Controriforma.

Nonostante le sue qualità di emulatore della più grande pittura del padre, e l'adeguamento a questo costume diffuso dell'uso di modelli seriali, Aurelio dopo i lavori a Santa Maria godrà, anche nel panorama extracomunale, di una fama da non sottovalutare, in ambienti che si accingevano al rinnovamento degli edifici di culto. Discretamente dotato, all'interno di una produzione 'alla moda' e che spesso a distanza di anni risentì ancora delle imposizioni del Concilio di Trento (1545-1563), il Gatti riuscì a dar vita a interessanti opere e a ritagliarsi numerose commissioni.

---

#### NOTE

1. Il presente 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. Tale lavoro, che ha preso in considerazione anche dipinti completamente ignorati dalla critica, è in attesa di pubblicazione presso la parrocchia di Romano di Lombardia.
2. Monsignor Gabriele Lucchi li aveva precedentemente riferiti ad Aurelio Busso. Vedi G. LUCCHI, *Alla scoperta di un caposcuola della pittura cremasca - Il romanzo di Aurelio Busso - La fuga in Egitto e gli affreschi di S. Maria della Croce*, «Il Nuovo Torrazzo», 7 aprile 1973.
3. A.A.V.V., *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Milano, Amilcare Pizzi ed., 1990, p. 113.
4. *Sommario...* cit. Libro XVII, 1541, 18 marzo; Libro XVIII, 1542, 1 gennaio, e *Parti prese*, cit. Libro XVIII, p. 19 v.
5. G. BORA, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, «Arte lombarda», 52, 1979, pp. 90 - 116.
6. F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in A.A.V.V., *Pittura tra Adda e Serio*, 1980, pp. 251 - 252.
7. L'appellativo di 'Sojaro' deriva dal nonno Rolando de' Ghattis, fabbricante di botti e mastelli di origini pavesi. Ancora oggi infatti, in vernacolo, 'sói' significa mastello - botte.

8. Crema, Archivio Diocesano, Visita Apostolica di Gerolamo Regazzoni, fine 1582, c. 57 v.
9. Crema, Archivio Storico dell'Ospedale Maggiore, *Liber computorum oblatorum et elemosinarum Sanctae Maria Crucis*, ms 117 (1585-1586). Parte di queste notizie sono state rese note da Maria Verga Bandirali nel suo saggio in A.A.V.v., *Momenti di storia Cremasca*, Tip. Padana Cremona, Crema, 1982, pp. 89 - 90 e 97 (nota 54).
10. M. G. VERGA BANDIRALI, *Arte lignaria a Crema nel secolo XV*, in A.A.V.v., *Momenti di storia cremasca*, Crema, Tipografia Padana Cremona, 1982.
11. Ead., *ibid.*, pp. 89 - 90.
12. M. VERGA BANDIRALI, in A.A.V.v., *op. cit.*, pp. 89 - 90.
13. G. BORA, *Arte e decorazione: il Cinquecento*, in A.A.V.v., *S. Maria della Croce a Crema*, Amilcare Pizzi ed., 1982, pp. 69 - 102.
14. Crema, Archivio Diocesano, visita di Gian Giacomo Diedo, S. Maria della Croce, 22 dicembre 1592, p. 68.
15. Nel mio lavoro globale sul Gatti ho appurato e dimostrato per la prima volta come ci sia un adeguamento (non solo qui a S. Maria) del Sojaro a un costume diffuso come quello dell'uso di incisioni, veicolo privilegiato della conoscenza che servì a costruire una sorta di 'repertorio formale' delle forme e delle cognizioni, e ho proceduto alla ricostruzione del verosimile sfondo (o patrimonio) della sua bottega, notando particolarità davvero interessanti.
16. G. BORA, in A.A.V.v., *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Milano, Amilcare Pizzi ed., 1990, p. 130.
17. Id., *ibid.*, pp. 130 - 133. Sull'operato di Aurelio Gatti a Romano di Lombardia si veda: A.A.V.v., *a una chiesa catedral granda sopra la piazza... le chiese di Romano*, Romano, Tip. Ghisleri, 1975, pp. 298 - 300.
18. L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Spino d'Adda, Grafica GM, 1995, p. 24.
19. A.A.V.v., *I restauri della Basilica di S. Maria della Croce a Crema (1983 - 1988)*, a c. di E. Edallo, Crema, Arti Grafiche cremasche, 1991, pp. 187 - 188.
20. Id., *ibid.*, pp. 187 - 188.
21. Id., *ibid.*, p. 188.
22. L. CARUBELLI, *op. cit.*, p. 23 - 24.
23. G. BORA, in A.A.V.v., *La Basilica di S. Maria...*, *cit.*, p. 130.

---

Un ringraziamento particolare per i preziosi consigli a Giovanni Agosti, don Pierluigi Ferrari e Cesare Alpini. Per le foto ad Antonio Bonizzoni.