

CESARE ALPINI

## CREMASCHI IN ASTA E ALTROVE

Nel 1996, pubblicando la monografia dedicata a Giovanni da Monte, evidenziavo il successo ottenuto in ambiente milanese delle Ante d'organo di San Nazaro a Milano, grande capolavoro del pittore cremasco e in particolare della scena con la *Conversione di san Paolo*. A riprova della fortuna incontrata dalla composizione del Da Monte, segnalavo un paio di copie di questo episodio tratto dagli Atti degli Apostoli: la prima della Pinacoteca di Pavia, la seconda in collezione privata veronese.<sup>1</sup>

Ora ritorno sulle due repliche per alcune precisazioni. La tela pavese, decurtata della parte alta rispetto al modello, era allora collocata nel Palazzo Municipale della città, adesso è stata restaurata ed esposta nella Pinacoteca Malaspina al Castello Visconteo di Pavia. Nel volume su Giovanni da Monte ne auspicavo una pulitura per poterne dare una valutazione più precisa; ad operazione avvenuta l'opera resta una copia, probabilmente del XVII secolo, che rientra nel numero delle "pittoresche memorie" citate da Carlo Torre, ma non riferibile a Francesco Cairo, il più illustre dei copisti del Da Monte segnalati dallo storico milanese.

Sulla seconda versione in collezione privata veronese, avevo raccolto allora solo voci vaghe e generiche; oggi penso di aver rintracciato la fotografia dell'opera che viene qui pubblicata. La tela che riproduce per intero la *Conversione di san Paolo*, allargandone addirittura i margini rispetto a quanto è visibile nell'anta, è passata in asta

presso la Finarte di Milano il 16 aprile 1985 con l'attribuzione al pittore Paolo Farinati (Verona 1524-1606) e questo spiega l'interesse dei collezionisti della città scaligera per il dipinto. Le misure della tela sono di cm. 194 x 118 (quindi si tratta di un'opera più grande di quando avevo allora segnalato, sulla base di una valutazione "a occhio" di chi l'aveva vista). Non conosco direttamente il dipinto che (anche se non portava in catalogo d'asta alcun riferimento al Da Monte e alle sue ante d'organo di San Nazaro) risulta una fedele replica in piccolo dell'originale. La qualità sembra buona, a giudicare dalla fotografia, e l'attribuzione (sia pure sbagliata) degli esperti d'arte antica della Finarte al Farinati, mi fa credere che l'opera sia stata datata alla seconda metà del Cinquecento. Dando fiducia a tale stima potrei avanzare un riferimento diretto a Giovanni da Monte, quale modello preparatorio della grandiosa anta di San Nazaro (cm. 432x225 ca.) o replica in scala minore richiesta al pittore per il successo incontrato dall'invenzione.

Va però avanzata una seconda possibilità. Il Torre nella sua guida artistica "Il ritratto di Milano" scriveva: "Più volte venne osservato il Cerani, consumar ore intere, in vagheggiare queste tele dell'Organo nostro, tanto erano da lui pregiate, ed il Cavaliere Francesco del Cairo, Tiziano moderno nostro, con le sue proprie mani ne trasse le simili, ma in più angusta positura".<sup>2</sup> Come già segnalavo nella monografia sul Da Monte, nell' "Inventario dei quadri trovati in casa del Cavalier Cairo" e redatto, dopo la morte del pittore, il 29 luglio 1665, ai numeri 9, 10, 11, 12, in una sequenza significativa troviamo i soggetti raffigurati da Giovanni da Monte nelle Ante di San Nazaro a Milano, soggetti non così frequentemente dipinti e associati, e precisamente la *Conversione di S. Paolo*, la *Caduta di Simon Mago*, *S. Nazaro a cavallo*, *S. Celso a cavallo*.<sup>3</sup> Pochi dubbi che si tratti delle copie eseguite dal Cairo e documentate dalla parole del Torre, poiché l'identificazione viene accolta e riproposta anche dal Frangi nella sua recente monografia su Francesco Cairo.<sup>4</sup> Nell'inventario si danno pure le misure di queste quattro copie tutte eguali, cioè braccia 3 e once 3 di altezza e braccia 2 di larghezza; poiché il braccio milanese, composto di dodici once, misura 59,49364 cm., le dimensioni della versione con la

*Conversione di san Paolo*, passata in asta nel 1985 con l'attribuzione al Farinati, 194 cm di altezza e 118 di larghezza, corrispondono quasi perfettamente alle misure delle copie eseguite dal Cairo e sarà perciò necessario verificare, con l'analisi diretta del dipinto, se quest'opera non sia appunto la replica secentesca del noto pittore milanese. Segnalo pertanto questa *Conversione di san Paolo* come versione di o da Giovanni da Monte, e se di derivazione si tratta, come possibile copia di Francesco Cairo. L'interesse per le opere del Da Monte non fu però solo del Cairo e del Cerano, ma come ho proposto, e mi pare convincentemente, anche del Tanzio, e ancora di Giulio Cesare Procaccini e del Morazzone. Attento ai lavori del pittore cremasco è stato anche il Caravaggio, all'epoca del suo allunato milanese presso il Peterzano. Ho già segnalato possibili punti di contatto tra le opere del Da Monte e quelle di Michelangelo Merisi, tanto nella monografia, quanto nella scheda sull'*Incoronazione di spine* di Giovanni da Monte, esposta nella mostra di Caravaggio allestita a Bergamo nella scorsa primavera, accanto all'*Ecce Homo* di Genova e alla più antica redazione della *Conversione di san Paolo*. Dalla scheda di catalogo tolgo solo il riferimento alla *Conversione di san Paolo*, oggetto di questo scritto: "la prima versione della *Conversione di san Paolo* ora Odescalchi-Balbi pare una significativa meditazione delle ante del Da Monte in San Nazaro a Milano, sia sull'omonimo episodio accaduto a Paolo, sia sul cavallo di san Nazaro".<sup>5</sup> Il Cairo quindi non fu certamente l'unico pittore milanese delle generazioni successive, operanti tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento a occuparsi della *Conversione di san Paolo* di Giovanni da Monte in San Nazaro; lo aveva preceduto (senza arrivare ad una vera e propria copia) il grande Caravaggio che ne aveva colto le potenzialità poi sviluppate in altre, autonome e straordinarie, opere successive.

Sempre nel 1985, nell'asta Finarte del 14 novembre, era stato presentato un altro dipinto cremasco del Cinquecento, un *Riposo nella fuga in Egitto*, olio su tela cm. 67x77, firmato in basso a sinistra, Vittoriano Urbino. Non si tratta pertanto di una nuova attribuzione poiché il nome del pittore cremasco, nipote di Carlo Urbino, era

già in catalogo d'asta e inoltre l'opera è stata segnalata, senza fotografia, da Francesco Frangi in "Pittura tra Adda e Serio" nel capitolo dedicato a Crema (Milano, 1986, p. 215). La riproduco per una migliore conoscenza di questo nostro pittore minore, morto molto giovane, per evidenziarne il gusto fiammingo nel paesaggio e una maggiore autonomia e naturalezza rispetto ai modelli manieristici dello zio Carlo, suo maestro.

Per quanto riguarda il Seicento presento una *Giuditta e Oloferne*, da me riconosciuta a Giovanni Angelo Ferrario e già segnalata nel catalogo della mostra "L'estro e la realtà", dove per questioni di economia non è stata però riprodotta, ma prontamente accolta tra le opere del Ferrario dalla Gregori nel saggio introduttivo.<sup>6</sup> L'opera, un olio su tela cm. 62x71, era passata in asta alla Finarte il 21 maggio 1981, con l'attribuzione dubitativa a Giovan Battista Crespi detto il Cerano. Ho già segnalato lo stretto rapporto tra il Cerano e il nostro Ferrario, a cui vanno restituite opere come la *Decollazione dei santi Naborre e Felice* già Valsecchi, la *Giuditta e Oloferne* e la *Decollazione del Battista* della Pinacoteca dell'Accademia Tadini di Lovere, dove le due tele sono tuttora esposte come lavori del Cerano. La sicura provenienza cremasca di queste due ultime opere dal monastero di San Benedetto a Crema pare sostenere ulteriormente questa attribuzione al Ferrario. Anche nel quadro qui presentato, molto simile ai dipinti di Lovere, la vicinanza di stile con il Cerano giustifica l'errata attribuzione proposta in asta nel lontano 1981, quando la conoscenza del pittore cremasco era ancora troppo scarsa. Come per le due Decollazioni della Tadini, anche questa si discosta dal Cerano per la materia più opaca e gessosa, per "i tipi femminili con relative acconciature, che già alludono alla scuola", e per quell'effetto casalingo "di spettacoli atroci e pur stranamente familiari, con le due eroine, del bene e del male, che sembrano assortite massaie attente al piatto di portata o a batter panni".<sup>7</sup> Nella *Giuditta e Oloferne* già Finarte si vede in alto un cartiglio o stemma, poco leggibile nella fotografia, che potrebbe indicare una committenza per il dipinto stesso.

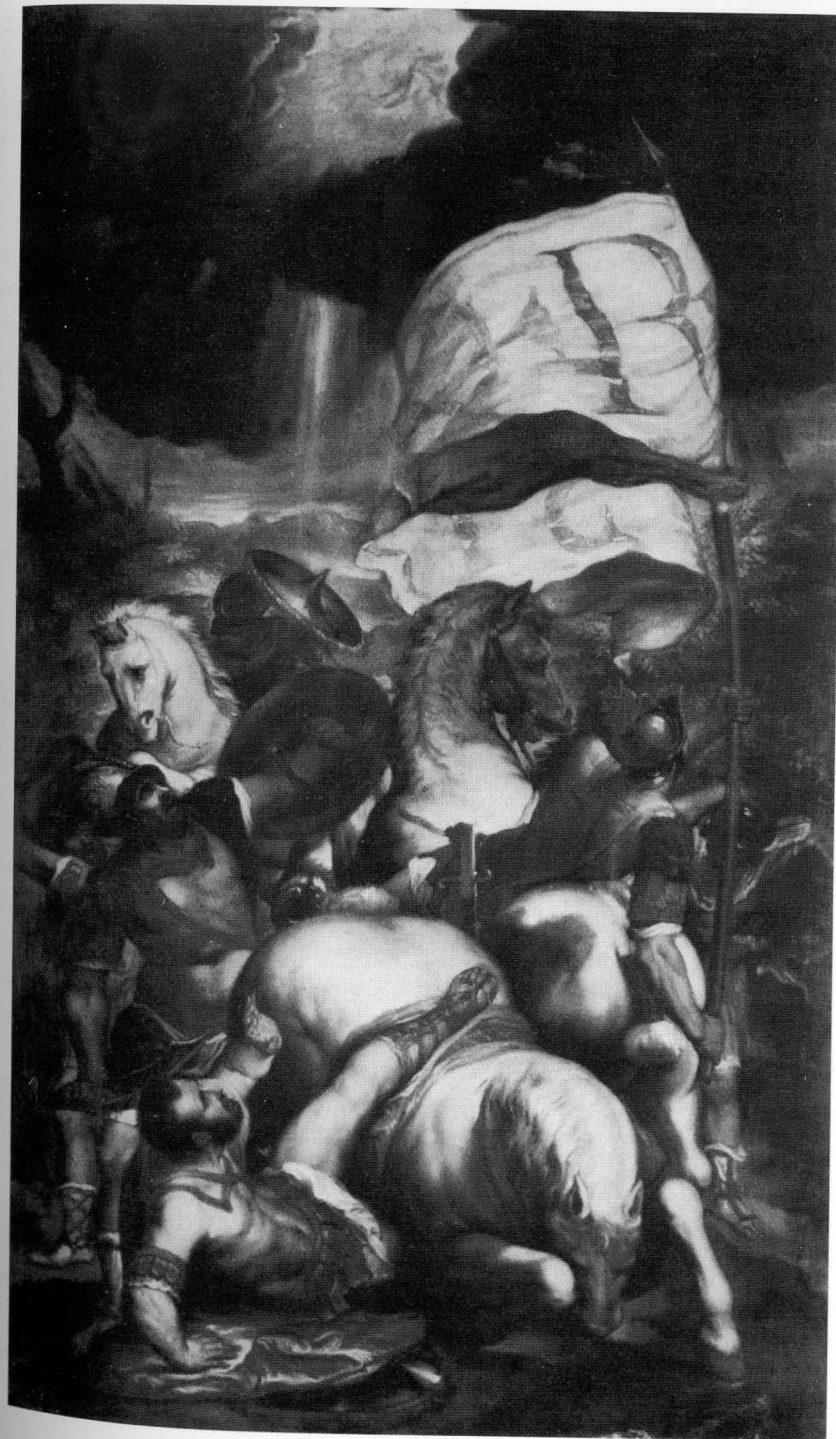
Nel catalogo della mostra dedicata al Seicento a Crema, riuscivo

invece a far riprodurre a piena pagina e a colori la *Testa di donna* del Ferrario, frammento superstite della pala di *Sant'Agnese*, già in Sant'Antonio Abate a Crema e ora in proprietà privata. Grazie a questo viso, aveva già ricondotto al Ferrario e pubblicato i *Santi Gioacchino, Anna e l'Immacolata Concezione* di Ripalta Arpina,<sup>8</sup> aggiungo ora, sempre sulla base di quella testa femminile, alcuni dipinti al catalogo della problematica fase tarda del Ferrario. Si tratta dei *Santi Ippolito e Concordia*, due tele in origine ai lati dell'altare della chiesetta di Sant'Ippolito a Quintano, dove erano inserite tra gli stucchi e gli affreschi di Gian Giacomo Barbelli, e ora custodite per sicurezza nella chiesa parrocchiale del paese. Il fatto di essere collocate nel contesto del ciclo barbelliano del presbiterio, le ha fatte passare talvolta come opere dello stesso Gian Giacomo. Esse però sono precedenti al 1641, data degli affreschi, e ci propongono un primitivo intervento decorativo secentesco del presbiterio, secondo lo schema collaudato da tempo al santuario del Binengo a Sergnano. I due santi sono invece opera tarda del Ferrario, come conferma il confronto con lo sguardo severo, fino a suscitare timore, presente nella Testa femminile citata già in Sant'Antonio Abate a Crema. In queste tele vediamo l'evoluzione del Ferrario che abbandona i modelli tardo manieristici del Cerano a favore di una maggiore naturalezza dell'immagine. Stesse caratteristiche di severità e rigidità si ritrovano poi in un dipinto anonimo, ma per questo motivo da riportare al Ferrario, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Bartolomeo, Carlo e Francesco* della parrocchiale di Castelnuovo a Crema. Intorno alla figura arcaizzante e iconica della Vergine, stanno santi simili a quelli di Quintano e agli apostoli dell'*Ultima Cena* della chiesa di San Bernardino a Crema, dagli sguardi in tralice, fulminanti. Il san Bartolomeo, riconoscibile per il coltello che tiene in mano, mi permette inoltre di riportare al percorso tardo, e non ancora del tutto chiarito, del Ferrario anche la *Madonna col Bambino e i santi Martino e Bartolomeo* già nella chiesa di Trezzolasco, da cui è stato rubato alcuni anni fa e non ancora rintracciato. Esposto da chi scrive ancora sporco, sull'onda suscitata dall'entusiasmo della scoperta negli edifici parrocchiali, e segnalato per un restauro urgente che ne bloccasse il degrado in atto,



venne avvicinato indicativamente, per i forti caratteri emiliani, alla bottega del Guercino.<sup>9</sup> Vista l'opera dopo la pulitura e il restauro, mi sono convinto che si tratti di un lavoro del Ferrario tardo; il san Bartolomeo (forse un vero ritratto) presente nella pala di Trezzolasco è infatti quasi identico all'omonimo santo del dipinto di Castelnuovo; le tipologie della Madonna e del Bambino, riprendono in modi più larghi e naturali i timidi e dolci volti di Maria e del piccolo Gesù, tipici del pittore; le pieghe distese in lineari direzioni diagonali sono quelle molto caratteristiche presenti in molti dipinti del Ferrario, come nel tardo *Cristo portacroce con san Francesco* in San Benedetto a Crema. Restano da spiegare l'affastellata composizione e i piani prospettici un poco sghembi, come pure il singolare paesaggio che, dopo la pulitura, sembra quasi di mano del Pombioli. Questa pala e le altre tele riferite al Ferrario offrono nuovi spunti di riflessione sulla attività del pittore con aspetti inconsueti rispetto alle opere fino ad ora note dell'artista cremasco.

Tra le opere passate in asta, oltre a quelle già riconosciute o che portavano una esatta attribuzione, aggiungo un inedito al catalogo di Gian Giacomo Barbelli, un bozzetto raffigurante la *Glorificazione di un santo in paramenti sacri* (Finarte asta 543 del 1975). Non si conosce un'opera corrispondente a questo progetto; certamente doveva trattarsi di una grandiosa composizione, forse ad affresco, destinata a decorare la volta di una navata o del presbiterio di una chiesa. Suggestiscono questa ipotesi lo spazio smisurato raffigurante l'empireo, l'affollata composizione e le piccole o piccolissime dimensioni delle figure, alcune delle quali sembrano dissolversi nella luminosità del cielo, destinate di certo a una scala maggiore e a coprire una vasta superficie. Inoltre l'impostazione in forte scorcio del santo protagonista della scena che ascende tra angeli, alcuni visti in posizioni capovolte e discendenti, accolto da Gesù e da Maria, da molti altri santi, e presentato all'Eterno Padre, presuppone una vista dal basso. Il santo al centro di questa glorificazione non è facilmente identificabile; porta paramenti sacerdotali o diaconali, è raffigurato come una persona di età matura, con una folta barba, e con i piedi scalzi. Potrebbero essere d'aiuto anche alcuni oggetti simboli-





ci che sono in mano agli angeli in primo piano, ma questi non sono facilmente leggibili in fotografia, date le piccole dimensioni del bozzetto; si intravedono una rosa e forse una catena sollevata sulla punta di un pugnale, ma non sono né certi né sufficienti a determinarne l'identificazione. In relazione allo studio in esame, sono però accostabili con sicurezza alcuni disegni noti del Barbelli, finora non riferibili ad alcun dipinto conosciuto del maestro. Se da un lato questi fogli, ci testimoniano uno studio molto elaborato per una decorazione in grande, analizzata in alcune delle singole figure, e forse messa in opera, dall'altro ci complicano ulteriormente l'interpretazione del soggetto. Al santo, presentato di scorcio, visto dal sottinsù, è da accostare il disegno MT 75 (carboncino e gessetto su carta marroncina, mm. 371x285) dell'Accademia Tadini di Lovere.<sup>10</sup> Il foglio mostra un *Santo* nella stessa posizione, a piedi nudi, con una gamba alzata, le braccia aperte e il viso rivolto verso l'alto. La faccia del santo è però più giovane e senza la barba, come conferma anche un secondo studio di testa, raffigurato assieme ad un approfondimento delle mani, nella parte bassa del foglio. Inoltre l'abito sembra più specificamente quello di un diacono, che quello sacerdotale da messa forse ravvisabile nel bozzetto. La diversità si può spiegare con lo studio su un modello di posizione scorciata dal basso adattato poi alla tipologia del santo di cui, su commissione, doveva dipingere la glorificazione.<sup>11</sup> Un secondo disegno da affiancare al progetto presente nel bozzetto (e forse alla sconosciuta o perduta opera definitiva) riguardante l'angelo collocato a destra, sotto il braccio alzato del santo, è conservato ancora all'Accademia Tadini di Lovere (MT 71, carboncino e gessetto su carta marroncina, mm. 355 x 260) e raffigurante appunto un *Angelo su nubi con libro aperto nella destra*.<sup>12</sup> Anche in questo caso, lo studio in grande di una singola figura, fa pensare ad una vasta opera eseguita più che al solo bozzetto ora conosciuto. La figura in esame è stata messa in relazione anche con un *Angelo* affrescato nella volta della cappella di sant'Antonio di Padova e con un altro *Angelo* sempre ad affresco nella volta della cappella dei Santi Francescani, entrambe in San Bernardino a Crema o con quelli in Santo Stefano a Dongò,<sup>13</sup> ma coincide perfettamente solo con quello presente nel bozzetto qui pubblicato, del quale va



2. Vittoriano Urbino: Riposo nella fuga in Egitto, Collezione privata.



3. Giovanni Angelo Ferrario: Giuditta con la testa di Olofene, Collezione privata.



4. Giovanni Angelo Ferrario: Santa Concordia. Quintano.



5. Giovanni Angelo Ferrario: Sant'Ippolito. Quintano.

pertanto indicato come studio preparatorio o collaterale. Anche il foglio MT 132 (carboncino e gessetto su carta marroncina, mm. 268 x 230) raffigurante una *Testa virile* può essere collegato con il santo alle spalle della Vergine<sup>14</sup> e il *Busto virile (Angelo?)* MT162 (carboncino e gessetto su carta nocciola, mm. 267 x 400) già indicato come preparatorio per l'Angelo dell'*Annuncio a Zaccaria* in San Giovanni Battista a Crema,<sup>15</sup> va avvicinato anche all'Angelo a figura intera in basso a sinistra che ripete esattamente il modello affrescato in San Giovanni Battista a Crema. L'immagine di Maria è poi molto simile a quella presente nella *Madonna del Patrocinio* a Erbusco, un'opera che continuo a giudicare lavoro di collaborazione tra Gian Giacomo Barbelli e Giovan Battista Botticchio (o parzialmente eseguita dal Botticchio su disegno del Barbelli); non sono spiegabili diversamente certe rigidità e i toni rossi e rosati dei colori. Per questa vicinanza con il dipinto di Erbusco e per la stesura ricca di effetti di luce, considero il bozzetto un'opera tarda, degli anni cinquanta, e destinata a qualche chiesa bresciana o bergamasca. Per il santo potrebbe essere proposto san Filippo Neri, ma non mi meraviglierei se rappresentasse san Francesco, nella rara veste di diacono (presente anche nel Presepio di Greccio di Giotto nella Basilica Superiore di Assisi); troverebbero così spiegazione i piedi nudi e la presenza di Gesù e Maria, legati all'iconografia del Perdono della Porziuncola. Questa ipotesi potrebbe porre in relazione il bozzetto e i disegni ad esso collegati con la perduta *Gloria di san Francesco* affrescata nella volta della chiesa di san Francesco a Brescia, ricordata dalle fonti locali, ma perduta.<sup>16</sup>

Un caso opposto di attribuzione si è verificato alla Christie's di Londra (asta del 20 ottobre 1995) quando gli esperti hanno pubblicato in catalogo una *Sacra Famiglia* con la precisa indicazione a Gian Giacomo Barbelli. Ho visionato immediatamente la fotografia del dipinto, ma come altri storici e gli antiquari che hanno subito acquisito il quadro, mi sono reso conto che l'opera, pur molto vicina allo stile del Barbelli, in realtà era un dipinto di Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo di Lugano (la notizia è data recentemente anche in un accenno di Francesco Frangi in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Milano 1999, p. 255). Del Discepoli nel

Cremasco esiste un notevole dipinto che ho rintracciato nella chiesa di Pianengo, ed esposto nella mostra *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, raffigurante *San Diego*; già in quella occasione avevo evidenziato lo stretto legame tra il Discepoli e il Barbelli,<sup>17</sup> un suggerimento questo che non è stato raccolto negli studi recenti sul pittore cremasco lasciando così una non piccola lacuna nella comprensione della sua personalità artistica. La *Sacra Famiglia* è un impressionante dipinto "barbelliano" (il riferimento pertanto non risulta del tutto ingiustificato), ma proprio questa somiglianza impone prudenza nella ricostruzione del catalogo, soprattutto quello giovanile, di Gian Giacomo Barbelli, dal quale non escluderei con tanta sicurezza le *Storie di san Giovanni Buono* del Duomo di Milano, che hanno la stessa, se non maggiore, possibilità di attribuzione, delle due versioni del *Buon samaritano* esposte alla mostra sul Seicento cremasco.

Anche presso la Finarte, asta del 19 maggio 1999, è passato un dipinto con *Scena di genere* (olio su tela cm. 117 x 172) riferito a Gian Giacomo Barbelli, ma credo che l'opera sia di Pietro Ricchi, un pittore lucchese operante in area bresciana, bergamasca e gardesana, molto simile al Barbelli e con lui a volte confuso, anche se in questo caso la storiografia ha bene analizzato, con una monografia e una mostra, i rapporti, gli scambi e le influenze tra i due maestri coevi.

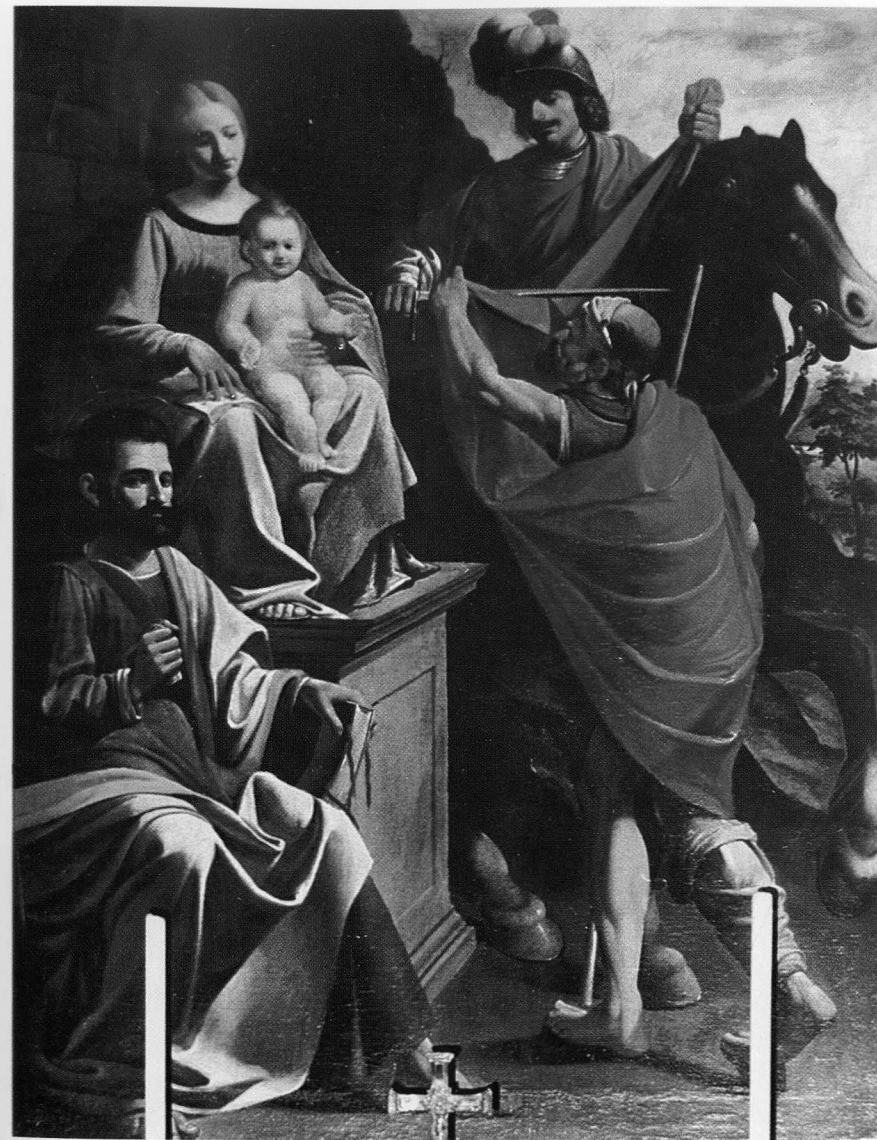
Di passaggio, a proposito del Ferrario, ho accennato all'Oratorio di Sant'Ippolito a Quintano. Recentemente anche gli affreschi della navata, oltre a quelli firmati e datati del presbiterio, sono stati riferiti al Barbelli.<sup>18</sup> Se risultava stilisticamente "imbarazzante", per la critica, la pala di *San Michele e la liberazione di San Pietro* di Gian Giacomo giovane in San Rocco a Offanengo databile al 1622, mi pare ancor più scomodo e spinoso questo capitolo sulla presunta "puerizia" del Barbelli. Gli affreschi della navata di Sant'Ippolito, come quelli del santuario del Binengo a Sergnano, sono classificabili come opera di tardi (fin dentro i primi decenni del Seicento) e di modesti epigoni della bottega e dei modi di Aurelio Busso.

Sono lavori a più mani e di artisti differenti per età e, parzialmente, per cultura. L'impresa via via che si allontanava cronologicamente dal maestro Busso, inglobava, per le sua stessa sempre più precaria





6. *Giovanni Angelo Ferrario: Madonna con il Bambino e Santi, Castelnuovo (Crema), Chiesa Parrocchiale.*



7. *Giovanni Angelo Ferrario: Madonna con il Bambino e i Santi Martino e Bartolomeo, già Trezzolasco (Sergnano), Chiesa Parrocchiale.*



8. *Gian Giacomo Barbelli: Glorificazione di un santo, Coll. priv.*



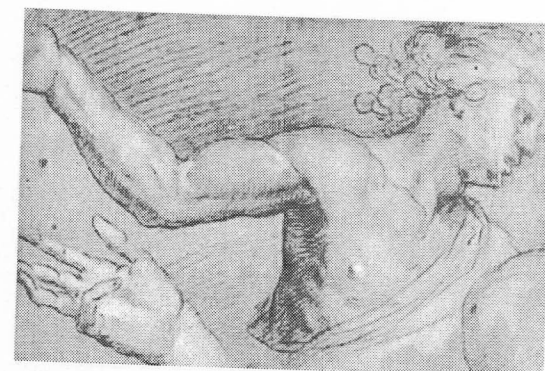
9. *Gian Giacomo Barbelli: Studio per Santo in gloria, (MT 75), Lovere, Accademia Tadini.*



10. *Gian Giacomo Barbelli: Angelo su nubi con libro aperto, (MT 71), Lovere, Accademia Tadini.*



11. *Gian Giacomo Barbelli: Testa virile, (MT 132), Lovere, Accademia Tadini.*



12. *Gian Giacomo Barbelli: Busto virile (Angelo?), (MT 162), Lovere, Accademia Tadini.*





14. *Gian Giacomo Barbelli:*  
S. Lucia.



15. *Gian Giacomo Barbelli:*  
S. Apollonia, Sergnano, Chiesa parr.



16. *Gian Giacomo Barbelli:*  
S. Lucia, Sergnano, Chiesa parr.





17. Gian Giacomo Barbelli: Vergine Addolorata, Sergnano, Santuario del Binengo.



18. Gian Giacomo Barbelli: San Giovanni Evangelista, Sergnano, Santuario del Binengo

sussistenza, anche i giovani artisti che non avrebbero avuto a Crema, al di fuori di questo apprendistato, la possibilità di misurarsi con la tecnica dell'affresco. Non dubito che il giovane Barbelli, oltre che nella bottega del Pombioli, possa essere passato anche tra l'equipe dei frescantì "alla Busso" e che questi abbiano attinto anche in seguito alle idee ben più efficaci e moderne di Gian Giacomo. Ma voler individuare in mezzo a questi dipinti, saggi autografi del Barbelli, mi pare impossibile e inutile. Tali dipinti sono tutti molto simili e tutti molto modesti. Tuttavia voglio portare supporti anche alla tesi opposta e ricordo che in San Giovanni Battista a Crema, ai lati del presbiterio, sono inserite due tele raffiguranti *san Sebastiano* e *san Pantaleone* che, benché mediocri, sono state avvicinate anche all'attività iniziale del Barbelli.<sup>19</sup> Se il san Pantaleone è molto più incerto delle figure dello stesso martire presenti a Quintano e a Offanengo, il san Sebastiano può essere avvicinato più agevolmente al san Sebastiano e al san Michele affrescati in Sant'Ippolito, ma tutti quanti restano quel che sono: disagiati e imbarazzanti prestazioni affibiate all'ipotetico catalogo di un imberbe Gian Giacomo Inchicchio. Se proprio si deve, all'interno dei cicli di affreschi anonimi della bottega del Busso, indicare qualcosa prossimo al Barbelli degli esordi, opterei invece per la *Vergine Addolorata* e il *San Giovanni Evangelista*, frammenti di una *Crocifissione*, due affreschi strappati dalla chiesa parrocchiale di Sergnano e attualmente appesi nel santuario del Binengo, del cui ciclo però non fanno parte. Alla stessa mano appartengono altri affreschi strappati appartenenti anch'essi all'antica decorazione della parrocchiale di Sergnano, raffiguranti *santa Apollonia* e *santa Lucia*, ritrovati in peggior stato di conservazione e purtroppo molto ritoccati, sui quali pertanto esprimo un positivo ma prudente giudizio. Le due figure della Madonna e di san Giovanni, invece, sono ben godibili e sia pure acerbe, risultano ben più solide e risolte, perfino quasi belle, rispetto a quelle di Quintano; presentano inoltre quei visi tondi e pieni che si rintracciano anche nella *Salomé ed Erodiade con la testa del Battista* di proprietà della Banca Popolare di Crema, opera da me riportata al giovane Barbelli.<sup>20</sup> Sempre verso il Barbelli giovane si potrebbe indirizzare anche l'affresco mutilo, raffigurante la *Madonna con il*



19. Giovan Battista Botticchio: Annunciazione, Collezione privata.



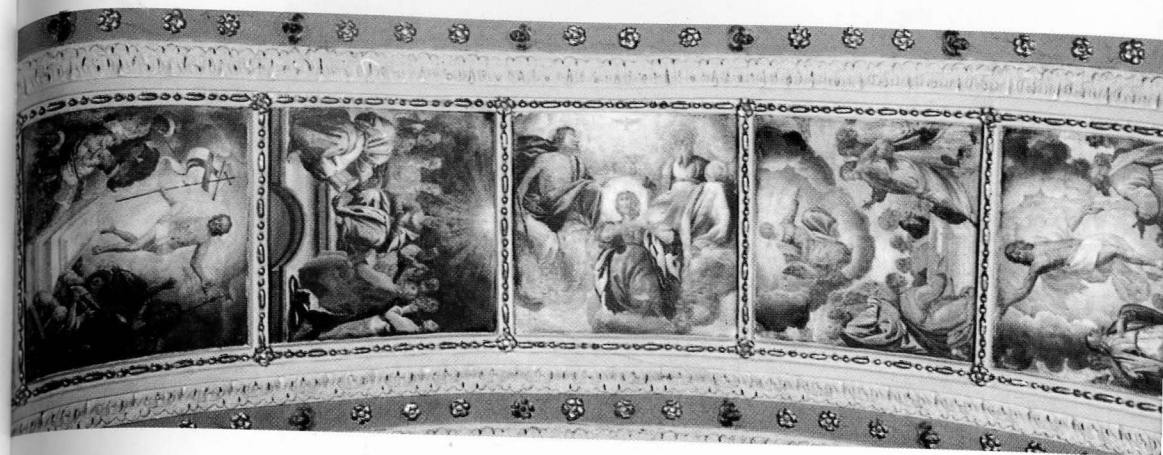
20A. Giovan Battista Botticchio: Misteri del Rosario. Farinate (Catralha).



*Bambino e santa Caterina d'Alessandria*, da poco venuto alla luce nel Santuario della Madonna dei Prati a Moscazzano.

Anche per quanto riguarda gli affreschi di San Rocco a Offanengo, ci troviamo davanti ad una equipe di pittori, e non certo per tutti i santi va avanzata la proposta della mano di Gian Giacomo giovane. Una situazione simile si trova, ad esempio, nella volta del presbiterio della chiesa parrocchiale di Cremosano; la figura della *Maddalena* al centro della decorazione, scorciata e abilmente dipinta potrebbe essere opera del primo Barbelli, mentre le scene presenti nei medaglioni intorno, e raffiguranti episodi della vita della santa, riprendono dipinti di altri pittori, come il Convito in casa di Simone del Pombioli in proprietà privata e il Noli me tangere del Museo di Crema, già assegnato al Barbelli e da me restituito allo stesso Pombioli<sup>21</sup> (una scena simile a quest'ultima è presente anche sullo sfondo delle Marie al sepolcro di Sant'Ippolito a Quintano).

La figura del Botticchio sta emergendo sempre più chiaramente grazie agli ultimi contributi critici. Del pittore secentesco, allievo e collaboratore del Barbelli, presento un'opera inedita, passata in asta Finarte il 9 giugno 1999 con l'attribuzione dubitativa al Genovesino (Luigi Miradori, Genova 1600-Cremona 1655). Si tratta di una *Annunciazione* (olio su tela, cm. 111 x 88,5). L'opera è infatti molto simile all'*Angelo Annunciante* e alla *Vergine Annunciata* dell'Ospedale Vecchio di Crema e alla *Annunciazione* della serie dei Misteri del Rosario della Chiesa parrocchiale di Corte Madama, dipinti restituiti al Botticchio da chi scrive.<sup>22</sup> Analoghe risultano la posizione avvilita dell'Angelo, con il viso girato verso l'esterno, quella della Madonna inginocchiata accanto al cesto da lavoro con un ricamo in esecuzione, i colori e le tipologie. Questa *Annunciazione*, come le due opere citate a confronto, appartiene alla fase tarda del Botticchio, dopo il 1656, quando morto il Barbelli, lo stile del pittore si distacca maggiormente da quello del maestro, di cui spesso è stato fedele esecutore in molti lavori. Dopo un disorientamento iniziale e anche, va detto, una diseguaglianza di risultati ottenuti, il Botticchio sembra individuare i suoi nuovi punti di riferimento artistico nella pittura del Guercino e degli emiliani in



20A. Giovan Battista Botticchio: *Misteri del Rosario, Farinate (Capralba), Chiesa Parrocchiale.*

21. Giovan Battista Botticchio, *Figura di vecchio, Chignolo d'Isola, Villa Roncalli.*

22. Giovan Battista Botticchio: *Busto virile e studio di mani, Coll. priv.*







23. Andrea Mainardi detto il Chiaveghino: Visitazione, Coll. priv.



24. Andrea Mainardi detto il Chiaveghino: Angelo con turibolo, Collezione privata.

genere e nel realismo chiaroscurale dei caravaggeschi. In questo contesto il riferimento nel catalogo d'asta al Genovesino appare più che giustificabile, avendo il Botticchio conosciuto di certo le opere esistenti nel cremonese del "caravaggesco" Miradori. Nello stesso comune di Castelleone, di cui fa parte la frazione di Corte Madama dove lavorò il Botticchio, è presente nella Parrocchiale una magnifica opera del Genovesino: la *Madonna del Carmine con i santi Filippo, Giacomo, Margherita e Maria Maddalena*; inoltre la pala dell'altare maggiore, la *Madonna col Bambino e i santi Filippo e Giacomo*, lavoro del Barbelli, venne eseguita con ogni probabilità, in collaborazione con lo stesso Botticchio.

L'*Annunciazione* si presenta molto plastica nelle forme, rilevate dal contrasto luminoso, ma appare meno convincente delle due Annunciazioni citate a confronto.

Apro qui una parentesi su tre articoli apparsi su un settimanale locale e dedicati al Botticchio.<sup>23</sup> L'autrice di tali interventi, in modo molto scorretto, non segnala mai i miei studi sul Botticchio e, alla fine tutto sembra scoperta sua e riflessione inedita. A completamento di un primo catalogo steso dallo scrivente, ripropongo un altro ciclo di *Misteri del Rosario*, ad affresco, che si trova nella cappella della Madonna nella chiesa di Farinate,<sup>24</sup> che in genere viene assegnato alla bottega del Barbelli e che risulta molto vicino, anche se più modesto, a quello di Corte Madama. In una conferenza tenuta nel 1997 sugli artisti cremaschi di cui avevo redatto le schede di catalogo della mostra "L'estro e la realtà", sottolineavo inoltre l'apporto delle stampe di Jacques Callot alle composizioni del Botticchio tardo, a volte con citazioni letterali come nel caso della *Visitazione* e della *Flagellazione* di Corte Madama tratte da fogli incisi con gli stessi soggetti del Callot. Al Botticchio appartiene anche la piccola *Madonna del Rosario*, nella Pieve di Palazzo Pignano, pubblicata come Barbelli e il disegno con *Busto virile e studio di mani* in collezione privata, dove portava una vecchia attribuzione al Barbelli e che è stato avvicinato ad un viso dipinto del Genovesino.<sup>25</sup>

La testa e le mani possono essere messe in rapporto con uno dei personaggi maschili affrescati nel soffitto di un salone di Villa Roncalli

a Chignolo d'Isola, ascritti al Botticchio dallo scrivente,<sup>26</sup> o al san Giuseppe nella *Sacra Famiglia con san Nicola da Tolentino*, da me rintracciata, ma a causa della sua collocazione soggetta a possibili furti non segnalata, e pubblicata nel frattempo dalla Carubelli.<sup>27</sup> Il disegno pertanto, come le due opere segnalate a confronto, va riferito al tardo periodo del Botticchio, con forti influssi emiliani; in questo caso derivati soprattutto del pesarese Simone Cantarini, allievo di Guido Reni a Bologna. Sulla *Madonna del Patrocinio* di Erbusco ho già espresso il mio parere, nelle pagine dedicate al Barbelli.

Carlo Antonio è uno dei figli e collaboratori di Gian Giacomo Barbelli. È un pittore più modesto del padre, ma lo conosco bene per averlo incrociato spesso nei miei studi. Ho pubblicato come sue le tele della cappella della Madonna in San Bernardino a Crema, con le *Storie di san Marco*, che passavano per opere di Carlo Urbino,<sup>28</sup> e i *Misteri del Rosario* nella chiesa parrocchiale della frazione di San Bernardino di Crema,<sup>29</sup> ai quali associavo quelli poco noti di Bolzone. Questa frequentazione mi aveva già indotto a scartare un disegno a penna raffigurante la *Visitazione* di collezione privata cremasca che porta una vecchia scritta (non una firma) con il nome di Carlo Antonio Barbelli, forse suggerito dal confronto con la pala più celebre, dello stesso soggetto, dipinta dal figlio del Barbelli, e conservata nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Crema. La *Visitazione* e un altro disegno a penna, simile per grafia e quadrettatura, raffigurante un *Angelo con turibolo*, pubblicati come opera di Carlo Antonio Barbelli, sono invece due disegni cremonesi (e in questo era giusto il confronto con la pala di Antonio Campi a Santa Maria della Croce) e precisamente di Andrea Mainardi detto il Chiaveghino. L'*Angelo* è uno studio preparatorio per la *Disputa del Santissimo Sacramento* della parrocchiale di Ostiano.<sup>30</sup>

L'acquisizione al catalogo del Lucini della *Danza di Salomé*, passata in asta come opera di Pietro Ricchi e ricondotta al pittore cremasco da chi scrive, è un fatto ormai noto, essendo stata riportata a Crema da collezionisti cittadini, esposta alla mostra sul Seicento e

scelta come copertina di catalogo e illustrazione di un manifesto dell'esposizione. Alla Finarte (asta 543) era però passata un'altra opera del Lucini, una *Presentazione al tempio* riferita in catalogo a Giovanni da San Giovanni,<sup>31</sup> un bravo e originale pittore fiorentino del Seicento, e come tale venduta. Il dipinto invece è uno studio preparatorio per la *Circoncisione* eseguita da Lucini per la chiesa di San Domenico a Crema e dispersa a seguito della soppressione del convento in epoca napoleonica. Conosciamo la pala perduta grazie ad una vecchia fotografia inserita dal Bombelli nel catalogo di Gian Giacomo Barbelli e riconosciuta dallo scrivente come l'opera dispersa del Lucini.<sup>32</sup> Inoltre ho rintracciato presso il fondo dei disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo, uno studio grafico per la stessa composizione, foglio esposto anche alla recente mostra "L'estro e la realtà".<sup>33</sup> Il disegno però non è tra le migliori prove grafiche del Lucini e può nascere il sospetto che si tratti di una derivazione dal maestro fatta dagli allievi. Ad illuminarci sull'opera perduta giunge adesso questo bellissimo modello (olio su tela, cm. 122 x 94), significativamente attribuito, per i tratti somatici dei visi al limite del caricato, al bizzarro Giovanni da San Giovanni. La composizione in esame corrisponde però più al disegno che alla pala perduta e potrebbe trattarsi di una prima idea o di una variazione per un secondo dipinto di soggetto simile. Spiega quest'ultima ipotesi l'esistenza presso una chiesetta del cremasco di una copia della *Presentazione*, certamente della bottega, vista la modesta qualità, derivata dalla variante rappresentata nel modelletto e nel foglio della Carrara. La composizione deve avere incontrato un notevole successo, tale da giustificare la copia, a meno che non si tratti di una elaborazione degli allievi sull'idea grafica e su questo modello in pittura approntato dal Lucini, ma non realizzato, e dopo la morte del maestro ripreso per una commissione richiesta alla bottega per una chiesa del territorio. La copia o replica sviluppa un poco la scena, in alto dove pendono due fiocchi legati ad un cordone che suggeriscono un tendone non visibile nella pala. In questo spazio che dà respiro alla composizione sopra le teste delle figure, trovano la loro conclusione anche i ceri portati dagli inservienti (uno raffigurato a viso intero dietro la Madonna), mentre nella parte in basso a sinistra ven-





25. *Giovan Battista Lucini*: Presentazione di Gesù al tempio, *Collezione privata*.



26. *Giovan Battista Lucini (bottega)*: Presentazione di Gesù al tempio.



27. *Giovan Battista Lucini: Gesù Bambino (Salvatur Mundi), Collezione privata.*



28. *Giovan Battista Lucini: Giuditta con la testa di Oloferne, Collezione privata.*



gono completati i gradini dell'altare, ma all'opposto, a destra, la cornice taglia il piede della donna che porta in un cesto di vimini le due colombe. Resta a questo punto il desiderio di ritrovare la pala (o le eventuali due pale) già in San Domenico a Crema, desiderio suscitato anche dalla grande qualità riscontrabile nel bozzetto e certamente presente anche nella realizzazione definitiva e in grande, come si intravede dalla fotografia di questa importante ancona. Un secondo dipinto del Lucini è passato in asta alla Semenzato il 22 febbraio 1998. La tela raffigura *Gesù Bambino* presentato come Salvator Mundi (olio su tela, cm. 43 x 33) e in catalogo era riferita all'ambito di Gambattista Piazzetta. L'opera ha avuto poi un più preciso riferimento da parte di Vittorio Sgarbi a Giuseppe Angeli, un allievo del Piazzetta. L'attribuzione, qui avanzata, al Lucini si basa sul confronto tra questo paffuto Gesù Bambino e un putto che si trova alle spalle del *Sant'Antonio* Ghisetti Giavarina;<sup>34</sup> i due volti sembrano addirittura realizzati sulla base dello stesso disegno. Tuttavia le deformazioni facciali del grassoccio angioletto, in secondo piano dietro il sant'Antonio, portate in primo piano e ingrandite nella figura del protagonista del dipinto, appaiono meno felici e gradevoli. Non posso pensare ad un lavoro di bottega, se poi l'opera (che non ho visualizzato dal vero) è stata riferita ad un ottimo pittore settecentesco come l'Angeli, il migliore tra gli allievi del Piazzetta. Questa attribuzione conferma l'errore in cui caddero anche i cronisti del Settecento e dell'Ottocento, quando mancando notizie storiche solide sul Lucini, vista la sua modernità e lo stile fortemente chiaroscurato, si collocarono le sue opere nel Settecento e la sua formazione nell'ambito veneziano del Piazzetta. L'incidente attributivo capitato allo stesso Sgarbi, dimostra la bravura del Lucini e la sua funzione di anticipatore delle tendenze artistiche settecentesche veneziane. Da ultimo ribadisco l'autografia del Lucini per il disegno raffigurante una *Testa virile di profilo* della Tadini di Lovere (MT 207), spostato imprudentemente verso il Barbelli a cui appartiene invece l'altra *Testa virile inclinata incollata* a formare uno stesso foglio.<sup>35</sup> Non basta un profilo genericamente simile per giustificare la nuova attribuzione del foglio, che stilisticamente non regge. Mai infatti il Barbelli tocca tasti tanto realistici nella sua pur pregevolis-

sima attività disegnativa. Al catalogo del Lucini va infine aggiunta una stupenda *Giuditta con la testa di Oloferne* (cm 93x72) di proprietà privata. L'eroina biblica che guarda lo spettatore con un piglio deciso ed energico, in consonanza con il suo ruolo di donna forte e di strumento dell'ira divina, e dai tratti somatici concreti e realistici, si presenta con una singolare discriminatura dei capelli al centro della fronte, particolare questo che, assieme al nastro annodato intorno alla chioma fluente dietro le spalle e agli orecchini blu, pendenti a goccia, danno un tocco delicato e femminile alla coraggiosa protagonista, e la fanno somigliare ad una dama della fine del Seicento. Tutto fa pensare che ci si trovi davanti ad un ritratto vero e proprio, e che nella modella della Giuditta sia rappresentata una nobildonna cremasca del tempo del Lucini, forse anche una sua ricca parente, dato il rango aristocratico del pittore. Il Lucini, con il suo stile fortemente realistico e psicologico, era certamente un potenziale ritrattista; fino ad ora però non si conoscono suoi ritratti, ma solo alcune teste di carattere (due esposte in mostra e altre che pubblicherò in una prossima occasione) molto vicine a questo genere di pittura. Non sappiamo se fu il pittore a scegliersi una modella adatta all'effetto da raggiungere, o se il dipinto sia stato voluto dalla committente come ritratto-messaggio per motivi a noi sconosciuti. Senza voler arrivare a considerazioni psicanalitiche insite in questo soggetto, come nei dipinti di Artemisia Gentileschi, non è raro infatti che il ritratto in sembianze di un personaggio biblico o storico, letterario o mitologico, sia una scelta allusiva o chiaramente esplicativa della volontà, del carattere, o dei desideri della persona ritratta. Si vedano in questo senso il *San Luigi re di Francia* e la *Santa Elisabetta regina d'Ungheria*, in collezioni private cremasche, che probabilmente raffigurano due commitenti, Ettore Vimercati e la moglie. Invece conosciamo bene, al di là della forza morale interiorizzata nelle figure dipinte dal Lucini, le orgogliose asserzioni circa le sue facoltà mentali, ma anche la sofferenza e il coinvolgimento emozionale profondo nelle vicende della vita, quali vengono lasciate trapeolare dalla scritta, riportata a caratteri ben visibili, su un importante quadro pubblico, il *Miracolo eucaristico di Torino*, per il Duomo di Crema; un'invocazione tratta dal Salmo 120 (Vulgata 119 come è



29. Giuseppe Brina: *Miracoli di San Pio V*, Lovere, Accademia Tadini.



30. Giuseppe Brina: *Canonizzazione di San Pio V*, Lovere, Accademia Tadini.



citato nel dipinto) che recita "Signore, libera l'anima mia dal labbro menzognero, e dalla lingua ingannatrice",<sup>36</sup> e quindi una personalità complessa, ricca problematicamente e di spessore speculativo sulle vicende esterne e interiori incontrate nella vita.

Tutto questo indica in Giovan Battista Lucini un potente ritrattista, capace di scavare psicologicamente il carattere della persona realisticamente raffigurata. Come è stato notato a proposito del Lucini "non c'è dubbio che si tratta di una artista interessante, spettacolare sì, ma addentrato in una tastiera di sentimenti nervosi e inquieti che lo pongono fra i buoni esponenti di ciò che si avvia ad essere la pittura, anche nelle mani del nostro Bazzani: una macchina inventiva che coniuga squarci "cinematografici" ....con infide malattie della psiche".<sup>37</sup> L'opera, sapientissima nell'uso della luce e delle ombre (si veda l'effetto ottenuto sul viso, sul collo e sulla spalla, e dietro la testa sullo sfondo), raffigura una giovane e bella donna, in una veste leggera e provocante, trasparente come un velo, energica e sicura, con un carattere che sa imporsi, come si legge nello sguardo e nella presa solida delle mani sulla spada e sul capo mozzato di Oloferne, senza orrore e senza femminili repulsioni; essa appartiene alla fase ultima del Lucini, dove vengono raggiunti simili e sottilissimi risultati di tecnica e di psicologia. A questa datazione avanzata, porta anche un possibile intervento dei collaboratori, limitato però alle sole mani. Da ultimo, ricordo un altro possibile ritratto, in questo caso giovanile del Lucini, nel dipinto raffigurante *Domitilla Scotti* che andò sposa di Gerolamo Benvenuti nel 1660, conservato nel Palazzo Municipale di Crema, e già segnalato dallo scrivente in occasione della mostra sul Seicento a Crema.<sup>38</sup>

Chiudo questo lungo intervento con alcune riflessioni sorte nello studio sulla chiesa e sul convento di San Domenico a Crema. Lo Zucchi<sup>39</sup> ricorda uno stendardo raffigurante *San Pio V*, prima collocato sotto la cantoria dalla parte dell'epistola, poi trasferito sull'altare maggiore, e la *Canonizzazione di San Pio V* sistemata sulla porta della chiesa in occasione della processione del 29 aprile 1713 al termine dell'ottavario per la canonizzazione del Papa domenicano legato al Rosario e alla Battaglia di Lepanto. Le due tele erano

opera del pittore bergamasco Giuseppe Brina. I dipinti, dati per scomparsi,<sup>40</sup> sono invece da individuare in due tele raffiguranti proprio i *Miracoli di san Pio V* e la *Canonizzazione di san Pio V*, conservati nella Pinacoteca dell'Accademia Tadini di Lovere, ma attribuiti erroneamente all'artista cremonese Angelo Massarotti.<sup>41</sup> La provenienza delle due tele dalla chiesa di San Domenico in Crema, da dove arrivarono a Lovere altri numerosi quadri ora esposti nella galleria, e soprattutto lo stile, non lasciano dubbi circa la paternità delle due opere al Brina<sup>42</sup> e l'identificazione con quelle ricordate dallo Zucchi tra gli apparati decorativi approntati per le celebrazioni di San Pio V in San Domenico a Crema nel 1713.

## NOTE

1. C. ALPINI, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Bergamo, 1996, pp. 119-121, 201.
2. C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, 2<sup>a</sup> ed. Milano 1714, pp. 32-33.
3. *Inventario dei Quadri del Sig.r Cavagliar Cairo ritrovati nella sua casa (Regesto a cura di S. Colombo)*, in A.A.V.V. *Francesco Cairo*, catalogo della mostra (Varese), Milano, 1983, p. 241.
4. F. FRANGI, *Francesco Cairo*, Milano, 1998, pp. 131-132, 337-338.
5. C. ALPINI, *scheda su Giovanni da Monte*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Bergamo), Milano, 2000, pp. 211-212.
6. C. ALPINI, in "L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento", catalogo della mostra (Crema), Milano, 1997, pp. 41, 62; M. Gregori, *ibidem*, p. 12.
7. M. ROSCI, *Mostra del Cerano*, catalogo della mostra, Novara, 1964, p. 62.
8. C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, catalogo della mostra, Crema, 1992, pp. 77-84.
9. C. ALPINI, *Pittura sacra....*, Crema, 1992, pp. 105-106.
10. *Corpus Graphicum Bergomense*, Bergamo, 1970, p. 12, tav. 143; U. RUGGERI, *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo, 1974, p. 120.
11. Si veda il caso del disegno per l'*Incoronazione della Vergine* di Mauro Picenardi, dove un giovane uomo fungeva da modello per la figura di Maria in C. ALPINI, *Mauro Picenardi disegnatore*, in "Insula Fulcheria", XXIX, 1999, pp. 123-146.
12. *Corpus Graphicum.....*, *op. cit.*, 1970, p. 12, tav. 84; U. RUGGERI, *op. cit.*, 1974, p. 120.
13. M. MARUBBI, in "L'estro e la realtà", *op. cit.*, 1997, p. 230; A. MISCIOSCIA, *Disegno e pittura nella maturità del Barbelli (1643-1656)*, in "Insula Fulcheria", XXIX, 1999, p. 92. In questo intervento della Miscioscia c'è un paragrafo dedicato ai disegni architettonici del Barbelli; non viene mai ricordato che il primo a pubblicare il contratto per la costruzione della Chiesa della Maddalena o delle Convertite a Crema è stato lo scrivente, come pure il documento per le modifiche apportate all'interno del Santuario di Santa Maria delle Grazie a Crema, da rintracciato presso l'Archivio della Santissima Trinità a Crema, è pubblicato in C. ALPINI, *Le chiese di S. Giovanni Battista e di S. Maria delle Grazie in Crema*, Cremona, 1987, pp. 46-47, 68-70.
14. *Corpus Graphicum.....*, *op. cit.*, 1970, p. 14, tav. 103; U. RUGGERI, *op. cit.*, 1974, p. 122; A. MISCIOSCIA, *op. cit.*, 1999, p. 73.
15. *Corpus Graphicum.....*, *op. cit.*, 1970, p. 15, tav. 124; U. RUGGERI, *op. cit.*, 1974, p. 122; A. MISCIOSCIA, *Sanguigna, gessetto e... L'arte grafica di Gian Giacomo Barbelli nella prima fase della sua produzione pittorica: 1631-1643*, in "Insula Fulcheria", XXVIII, 1998, p. 15.
16. U. RUGGERI, *op. cit.*, 1974, p. 111 (con bibliografia precedente completa).
17. C. ALPINI, *Storie Monumenti Opere*, in A.A.V.V., *Pianengo nelle pieghe del tempo*, Crema, 1990, pp. 139-141; C. ALPINI, *op. cit.*, 1992, pp. 82-92.
18. M. MARUBBI, *op. cit.*, 1997, p. 90; M. MARUBBI, *Nuove proposte per Barbelli Botticchio e dintorni*, in "Insula Fulcheria", XVII, 1997, pp. 155-187. Alla stessa mano appartiene anche un affresco riemerso sotto gli intonaci del refettorio del convento di San Domenico a Crema, raffigurante un Santo Domenicano (forse lo stesso San Domenico).
19. G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, 1986, pp. 109-110; C. ALPINI, *Le chiese di S. Giovanni Battista e di S. Maria delle Grazie in Crema*, Cremona, 1987, p. 34.
20. C. ALPINI, *Schede critiche*, in *Giuseppe Gatti antiquario presenta antichi maestri cremaschi*, Crema, 1993, pp. 12-14.
21. C. ALPINI, *Precisazioni sulle opere dei pittori cremaschi del Seicento al Museo Civico di Crema*, in "Insula Fulcheria", XIV, 1984, pp. 43-60.
22. C. ALPINI, *Giovan Battista Botticchio: proposte per un catalogo*, in "Insula Fulcheria", XXIV, 1994, pp. 119-154; C. ALPINI, *Giovan Battista Botticchio*, in "L'estro e la realtà", *op. cit.*, 1997, pp. 165-175.
23. E. VALPERTA, in "Il nuovo torrazzo", 26 agosto, 2 e 9 settembre 2000.
24. C. ALPINI, *Opere d'arte della Parrocchiale*, in *La Parrocchia di S. Bernardino Crema*, Crema, 1996, pp. 31-62 (in particolare pp. 39-46).
25. A. MISCIOSCIA, *op. cit.*, 1999, pp. 7-72.
26. C. ALPINI, *op. cit.*, 1994, pp. 126-131; C. ALPINI, *op. cit.*, 1997, pp. 166-167.
27. L. CARUBELLI, in "Il nuovo torrazzo", 6 novembre 1999.
28. C. ALPINI, *Giovan Battista Lucini*, Crema, 1987, p. 31.
29. C. ALPINI, *op. cit.* 1996, pp. 39-46.
30. L'opera è pubblicata da V. Guazzoni, in *I Campi e la cultura artistica cremone del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona), Milano, 1985, pp. 236-237. La *Visitazione* andrà confrontata con le serie dei Misteri del Rosario dipinte dal Chiaveghino nel Cremonese.
31. C. ALPINI, *op. cit.*, 1997, p. 259.
32. A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano, 1957, p. 96; C. ALPINI, *op. cit.*, 1987, pp. 75, 145.



33. C. ALPINI, *op. cit.*, 1997, p. 259.
34. C. ALPINI, *op. cit.*, 1987, pp. 75, 142.
35. C. ALPINI, *op. cit.*, 1987, p. 162; C. ALPINI, *op. cit.*, 1997, p. 257; A. MISCIOSCIA, *op. cit.*, 1998, p. 16.
36. C. ALPINI, *op. cit.*, 1987, pp. 16, 135-136.
37. F. CAROLI, *Giuseppe Bazzani*, Milano, 1988, p. 15.
38. C. ALPINI, *op. cit.*, 1997, p. 177.
39. B.N. ZUCCHI, *Alcune Annotazioni di ciò, che giornalmente è succeduto nella Città, e Territorio di Crema incominciate a registrarsi l'Anno dell'Era M.DCCX*, ms. Biblioteca Comunale di Crema, trascrizione di G. Solera, pp. 22-23.
40. L. CARUBELLI, *Note sul Settecento Cremasco*, in "Insula Fulcheria", XXVIII, 1998, p. 110.
41. *Schede di catalogazione della Galleria Tadini di Lovere*, compilatori Gino Angelico Scalzi e Alessia Passamani; N. CAT. 2 e 12 (con bibliografia precedente completa e indicazione di provenienza dalla chiesa di S. Domenico a Crema).
42. M. ZANARDI, *Giuseppe Brina, in I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, pp. 295-349.

Ringrazio l'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici e la Commissione di Arte Sacra di Crema per il prestito di parte del materiale fotografico.