

## NOTE SUL SETTECENTO CREMASCO

Allo scadere del XVII secolo, gli orientamenti della pittura e in generale della cultura figurativa cremasca sono volti ad accogliere motivi e tendenze che provengono da un ampio raggio di influssi dell'Italia settentrionale, dal Piemonte o dal Veneto, dalle zone alpine come dal territorio emiliano. Le origini di simile attitudine sembrano trovare una causa attendibile nel vuoto che si era creato in ambito locale, dopo la scomparsa dei protagonisti della pittura del Seicento e nella conseguente ricerca di personalità artistiche in varie direzioni, particolarmente nel Veneto agli inizi (l'arrivo a Crema di Martino Cignaroli e di Giovanni Brunelli ne è una conferma), ma successivamente in un più complesso panorama di esperienze.

Gli anni 1697-1699 vedono la realizzazione degli ornamenti a stucco della cappella dedicata a san Carlo Borromeo nel Santuario della Pallavicina a Izano, la più fastosa, per questo aspetto, di tutto l'edificio sacro; la documentazione è fornita dalle scritte che compaiono nella stessa cappella, che, oltre ad indicare la data di esecuzione, forniscono il nome del decoratore, Giovanni Battista Artari, un artista di Arogno, nel Canton Ticino, che, formatosi a Roma, ebbe in seguito successo in vari paesi europei, in Germania e in Inghilterra. La fastosità degli ornamenti, giocati sulla presenza, sull'arco di ingresso, di due angeli recanti l'immagine di san Carlo dipinta in un ovale e posti sullo sfondo di un padiglione, e sulla realizzazione di un complesso intreccio di motivi decorativi (festoni, pendagli, uno stuolo di angioletti) nonché sulle due figure della *Carità* e dell'*U-miltà*, giustifica la fama raggiunta dal plasticatore, erede di una lun-

ga tradizione nella sua terra natale e nello stesso tempo fa luce sulla tendenza della committanza cremasca ad aggiornarsi sulle linee di un gusto barocchetto, già più lieve rispetto alla realtà figurativa secentesca<sup>1</sup>.

La presenza dell'Artari permette di introdurre un nuovo discorso sul fatto che lungo tutta la prima metà del Settecento (ma anche oltre) dal Comasco, dalla Val d'Intelvi, dal Ticino migrarono nel Cre-masco non solo artisti, ma anche innumerevoli artigiani, muratori, capomastri, la cui attività è stata finora limitatamente indagata e testimoniata e la cui importanza nell'ambito locale si cercherà, sia pure parzialmente, di illustrare in questa occasione.

A partire dal 1700 si infittiscono le notizie sul rinnovamento edilizio ed artistico della città e del contado. Uno degli esempi più illustri fra gli interventi pittorici è la luminosa decorazione ad affresco della cupola di Santa Maria della Croce a Crema, con il *Trionfo della Croce* negli otto spicchi e le *Storie di santa Teresa Profeta e Sibille* nel fregio, opere del valtellinese Giacomo Parravicino<sup>2</sup>, inserite entro motivi quadraturistici dei fratelli varesini Giovan Battista e Gerolamo Grandi<sup>3</sup>. Attuato fra il 1700 e il 1702, il grandioso complesso, rilevante soprattutto per l'intervento del Parravicino, costituì senz'altro una novità nel mondo pittorico cremasco, pur già avviato verso soluzioni luministiche dagli esempi del Lucini e di Martino Cignaroli. Il pittore si faceva portatore delle novità maturate nell'ambiente milanese di fine Seicento, mettendo in evidenza soprattutto l'esigenza di raffigurare le scene con intensi fasci di luce, che si risolvono in accenti di vivace chiaroscuro<sup>4</sup>. La portata di questa realizzazione in Santa Maria della Croce si può giudicare dalla persistenza con cui i committenti religiosi cremaschi si rivolsero ai tre artisti fra il 1700 e il secondo decennio del secolo; a loro spettano infatti gli interventi nella chiesa delle Zitelle di San Carlo<sup>5</sup>, nella cappella del Crocifisso in duomo (opere ormai scomparse<sup>6</sup>) e la decorazione ad affresco con storie della vita di san Giuseppe nella parrocchiale di Bagnolo Cremasco, risalente al 1714, che si qualifica soprattutto per il solido impianto compositivo delle quadrature dovute ai fratelli Grandi e risalenti ad una matrice culturale emiliana, in cui prevale ancora il carattere di forte illusionismo prospettico<sup>7</sup>.

A conferma della fortuna incontrata da questi artisti soccorre la notizia che il loro lavoro era richiesto, oltre che nell'ambito religioso, anche presso le famiglie dell'aristocrazia locale, come i Griffoni Sant'Angelo, che nel loro palazzo in città fecero innalzare una

grande prospettiva dipinta dai Grandi, purtroppo ormai perduta<sup>8</sup>. Anche il Parravicino mantenne evidentemente un rapporto continuo con Crema, scandito da fitti interventi che si protrassero fino al 1721, quando tornò (ormai scomparsi i suoi collaboratori quadraturisti) a dipingere a Santa Maria della Croce le lunette del braccio settentrionale con un linguaggio di brillante cromatismo, sfumato in gamme chiare che rielaborano la tendenza ad un diffuso luminismo già manifestato nella decorazione della stessa chiesa negli anni 1700-1702<sup>9</sup>.

Un ulteriore riferimento ai legami intrecciati dall'artista con la realtà locale viene fornito dal Crespi nel suo elenco dei dipinti esistenti nelle chiese cremasche, stilato nel 1774, dove, a proposito della chiesa di San Francesco dei Padri Conventuali, riferisce che nella prima cappella di destra la pala d'altare è del "Palavicini Milanese"<sup>10</sup>; in questo pittore è logico riconoscere l'artista valtellinese, attivo fra Seicento e Settecento a Milano, anche perché l'altare, dedicato a san Carlo, era, secondo gli Atti della Visita Lombardi, della nobile famiglia Griffoni Sant'Angelo e della famiglia del conte Gabriele Tadini<sup>11</sup>, di cui la prima, si è già notato, era in relazione anche con i fratelli Grandi.

Le esigenze nate dal rinnovato assetto della città creavano la necessità di ricercare anche in altre direzioni l'intervento di artisti aggiornati sulle tendenze settecentesche, che ormai andavano diffondendosi dai maggiori centri della cultura figurativa del tempo. Un notevole esempio di questa sensibilità è fornito dalla famiglia Bondenti, il cui palazzo, sorto dalla riorganizzazione di edifici preesistenti, è un simbolo dell'orientamento del gusto dimostrato dalla nobiltà locale verso le più svariate esperienze. Costruito a partire dal 1711 su progetto dell'architetto Giuseppe Cozzi, attivo a Piacenza, l'edificio fu oggetto di attenzioni nelle parti già esistenti, nel 1709, quando vi giunsero a decorarlo Giovanni Galliari e Martino Cignaroli, che già nel 1703 avevano dipinto in San Bernardino la cappella di san Pasquale Baylon, di patronato della stessa famiglia<sup>12</sup>. Il primo, che raggiunse un posto di rilievo in Lombardia dopo il soggiorno giovanile nel nativo Piemonte, diede a Crema alcune fra le migliori prove della sua abilità di quadraturista. Se si vuole qui riprendere il discorso, ormai noto, della sua presenza insieme con il pittore veronese, si deve al fatto che non è mai stata data, a quanto mi consta, una valutazione esauriente sulla sua personalità, spesso posta in ombra anche dal successo raggiunto dai figli, dopo il loro

definitivo trasferimento in Lombardia. Le quadrature di Giovanni Galliari, che possiamo ancora esaminare nella loro integrità nella cappella di San Bernardino, portano a Crema una ventata di esperienze dagli ampi orizzonti, maturate in un clima sovraregionale ma soprattutto orientate sugli insegnamenti emiliani. Sulla parete di fondo infatti egli squaderna una prospettiva dai forti effetti illusionistici, fondata sulla presenza di colonne tortili accompagnate da angeli ed erme monocromi; superiormente un fregio arditamente aggettante e modulato con linee sinuose sembra sostenere un fastigio che si staglia contro un fondale scuro; un finto lanternino inquadrato entro le linee di una cupola conclude la decorazione della volta. Le pareti laterali, su una delle quali è il nome "Giovanni Galliari Piemontese", sono analogamente interessate da cornici ricche di riccioli e di elementi vegetali, in un turbinio di linee ondulate, nelle quali spiccano ancora le erme terminanti in volute fluenti ed attorcigliate. Questo ridondante repertorio ornamentale si riconduce ad un'opera cronologicamente molto vicina alla cappella Bondenti, attribuibile con tutta attendibilità allo stesso Galliari, la cappella di Sant'Ambrogio nel cimitero di Cassano d'Adda. Dal paese lombardo, infatti, secondo i documenti dell'archivio della famiglia<sup>13</sup>, provengono i due pittori nel 1703; nello stesso anno è testimoniata la presenza a Cassano di Martino Cignaroli in San Dionigi e nella cappella del cimitero<sup>14</sup>.

In quest'ultima egli intervenne nella parte figurativa; gli elementi quadraturistici invece sembrano dimostrare strette analogie con le pressoché contemporanee quadrature della cappella Bondenti, specie nella presenza delle caratteristiche erme che sostengono i finti capitelli e nella complessità degli arditi scorci prospettici<sup>15</sup>. Vi si nota una uniformità di stile, che ha come fondamento il versante architettonico della quadratura emiliana, evidente, ad esempio, nell'appartamento degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze, decorato da Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, da cui il Galliari sembra aver desunto taluni dettagli ornamentali come le erme, che evocano, anche se in un linguaggio più sfumato, le possenti figure dei telamoni attuati nella prima sala<sup>16</sup>.

A Martino Cignaroli spetta la pala dell'altare raffigurante la *Madonna Immacolata e i santi Pasquale Baylon e Giovanni da Capestrano*<sup>17</sup>. La tela, firmata, rappresenta nella produzione del pittore, una fase in cui tende a sostituire agli stilemi della formazione secentesca una pennellata più libera e lieve, che si risolve in un colori-

simo soffuso, specie nella figura della Vergine, dall'azzurro manto arioso e fluente; i due santi, invece, appaiono come figure un po' rigide, dai movimenti legati: il san Pasquale, a destra, è fisso nella posa di adorazione del Sacramento portato da teneri angioletti, il san Giovanni da Capestrano si erge a sinistra imponente con le insegne della sua lotta contro gli infedeli, il vessillo ed il crocifisso. A quest'opera vanno associati i due affreschi laterali, di cui quello posto sulla parete destra propone san Pasquale orante, inginocchiato in adorazione dell'Eucarestia e inquadrato realisticamente in un rustico ambiente caratterizzato dalla presenza di un paiolo in un focolare dove arde una vivida fiamma, quello a sinistra raffigura la Vergine che appare ad un santo francescano, presumibilmente san Giovanni da Capestrano, riconoscibile dai tratti severi e tesi del volto<sup>18</sup>. Il complesso pittorico è tenuto su toni lievi, è posto in un'atmosfera di tenue chiarezza soffusa che rimanda alle coeve composizioni di Cassano d'Adda, frutto di un aggiornamento del Cignaroli avvenuto in seguito al trasferimento da Crema (dove era intervenuto in San Benedetto con i grandi quadri del coro) a Milano ed al suo inserimento in un ambiente che andava trasformando la tradizione secentesca con una nuova sensibilità.

Anche nel palazzo Bondenti i due pittori, pur lavorando qualche anno più tardi, lasciano nell'appartamento al piano terreno, tracce evidenti di questo loro linguaggio, il Galliari approfondendo ancora la ricchezza dei motivi quadraturistici scaturiti da un felice estro inventivo, il Cignaroli proseguendo nella sua ricerca di un mondo arcadicamente soffuso<sup>19</sup>.

Un evento culturale fra i più notevoli del momento fu senz'altro costituito dall'arrivo nella chiesa parrocchiale di San Giacomo della tela, destinata all'altare della Madonna, raffigurante l'*Annunciazione* di Stefano Maria Legnani. Il ricorso ad una personalità di spicco della cultura milanese del tempo rivela ancora la disponibilità ad un vero e proprio rinnovamento del gusto, motivo di scelte oculute da parte di committenti, come in questo caso, attivi ed esigenti. Le vicende che contraddistinguono il rifacimento dell'altare della Vergine, ricostruite dalla Verga Bandirali, si inquadrano in un arco di tempo che va dal 1712 agli anni immediatamente successivi, fino al 1718<sup>20</sup>, ma già dal 1710 era stata effettuata la richiesta di poter modificare la cappella per l'inserimento dell'altare; questi primi dati cronologici possono quindi spiegare la presenza della tela del Legnanino, che non può in ogni caso essere inserita in un contesto

molto più tardo, né, come è stato asserito, risalire al 1715, quando ormai l'artista era scomparso da ben due anni<sup>21</sup>.

Il quadro, dall'equilibrato ed elegante taglio compositivo, rivela una ricerca formale di alto livello nella dolcezza delle figure e nel registro cromatico intenso e chiaroscurato, che accomunano esperienze genovesi ed emiliane; in questo senso il dipinto di Crema può essere avvicinato alla pala con la *Madonna e sant'Antonio da Padova* della chiesa di Sant'Antonio di Cassano d'Adda, per lo stesso "dinamismo sciolto" e le "sottigliezze cromatiche" che caratterizzano il linguaggio più maturo dell'artista milanese<sup>22</sup>.

Nell'ambito delle esperienze pittoriche del secondo decennio del Settecento, un discorso a parte deve essere riservato all'intervento nella chiesa di San Domenico da parte del pittore lombardo Giuseppe Brina, in occasione della canonizzazione di Pio V. A questa circostanza venne riservato dalla cronaca dello Zucchi un ampio spazio, che ci ha consentito quindi di ricostruire i fatti artistici relativi all'avvenimento, benché il pittore non possa essere annoverato fra i più illustri del tempo. Narra infatti lo Zucchi che i Domenicani il 29 Aprile 1713 iniziarono un ottavario, radunando i religiosi della città in duomo, dove si vedeva sulla tribuna del lato dell'epistola, sotto la cantoria, lo stendardo in cui era stato effigiato *San Pio V* dal pittore Brina "da Bergamo". Poi si iniziò la processione, che passò fra il teatro e il palazzo dei conti Scotti e giunse a San Domenico; sulla porta della Chiesa era il quadro con la *Canonizzazione del Santo*, del Brina. Lo stendardo fu poi collocato all'altare maggiore<sup>23</sup>. Dalla conoscenza delle opere tuttora esistenti dell'artista (che fu molto attivo in Valtellina), si può arguire quale effetto sortissero tali dipinti sui fedeli attenti a questi eventi; per lo più il pittore, che si atteneva ad un decorativismo di stampo neoveronesiano, attuava un impianto teatrale che coniugava tenui soluzioni cromatiche con un forte richiamo a temi narrativi<sup>24</sup>. D'altronde una simile tendenza non era affatto improponibile a Crema, dove la cultura veneta si era trapiantata attraverso le opere di effetto spettacolare del veronese Martino Cignaroli e i lavori, sia pure più modesti, del conterraneo Giovanni Brunelli.

Fra il 1715 e il 1716, nella cappella della Madonna del Carmine in Santa Caterina<sup>25</sup>, si proponeva a Crema un ulteriore modello di stampo emiliano, questa volta non più mediato attraverso la pittura milanese come nel caso del Legnanino, ma con l'arrivo di un'opera di un caposcuola come Marcantonio Franceschini, che realizzando

la pala d'altare<sup>26</sup> veniva a confermare un orientamento già abbastanza diffuso nell'ambito della cultura locale.

A riprova di questo indirizzo, si verificherà in anni successivi e in occasioni diverse un nuovo richiamo emiliano, testimoniato dall'attuazione di ben tre tele da parte di Felice Torrelli, di cui due per San Domenico ed una per la chiesa dell'Ospedale. Di livello sicuramente elevato, quest'ultima, raffigurante la *Madonna con san Giovanni di Dio* (già studiata dall'Alpini), sembra confermare il caratteristico orientamento prevalente nel Settecento a Crema, dove si affermò la predilezione per il classicismo formale anche quando gli influssi veneti sembravano dover rivoluzionare il composto accademico imperante<sup>27</sup>. Ne è prova il fatto che fra le varie sollecitazioni cui erano sottoposti anche gli artisti locali, questi preferirono accostarsi ad un'arcadia quieta e serena, scelsero il versante veronese anziché quello veneziano o mantennero un fondamentale equilibrio fra le due anime dell'arte veneta. Il Torelli, come è stato osservato, interviene con la pala dell'ospedale verso la fine degli anni Venti. Ciò che rende ancor più significativa la presenza dei suoi quadri è il fatto che i rapporti del pittore con Crema siano stati non solo intensi, ma anche molto continui; infatti verrà richiesto il suo intervento per San Domenico ancora dieci anni dopo, al momento del rinnovamento della cappella di san Vincenzo Ferreri, nel 1739, quando l'artista avrà raggiunto un'età ormai molto avanzata<sup>28</sup>.

Nel contempo, il richiamo a Crema di artisti operanti in altri settori era altrettanto vivace; si faceva ricorso in questi casi a persone provenienti dall'arco alpino, forti di una capacità tecnica forgiata sull'apprendistato in famiglia e sulla lunga tradizione dei secoli precedenti. Simbolo di questo trasferimento in terra cremasca, destinato ad essere definitivo, è la vicenda della famiglia Nono, di cui due rappresentanti, padre e figlio, ebbero lo stesso nome di battesimo, Andrea<sup>29</sup>.

Secondo lo Zucchi, la loro origine è comasca, ma non conosciamo il nome del paese natale; la loro attività si svolse, come avveniva di solito presso queste maestranze, con ruoli alterni; poco sappiamo del più anziano, mentre è più ampia la conoscenza dei lavori del figlio, spesso suffragata dai documenti, che ricordano la sua presenza nei cantieri con il semplice ruolo di capomastro (ma forse ebbe anche il grado di ideatore di alcuni degli edifici per i quali prestò la sua opera).

Attorno a questi personaggi, altri dalle caratteristiche più sfuggenti

si situano nel contesto locale come comprimari, ma è evidente che i legami fra loro furono sempre stretti, c'era una comune origine che li avvicinava. Alcuni dei loro nomi sono stati rinvenuti negli archivi, ma non sono ancora stati agganciati ad opere tuttora esistenti; di altri si è potuta ricostruire, invece, anche se solo parzialmente, l'attività cremasca. Il Martinola, nel suo volume sulle maestranze del Mendrisiotto<sup>30</sup> ricorda un Pietro Paolo Andreazzi di Tremona, presente a Crema negli anni 1703 e 1704, ma anche in territori vicini, come Cerreto e Lodi, nel secondo decennio del Settecento. La documentazione degli archivi cremaschi può essere di valido aiuto perché si possa tentare una ricostruzione della vita di questi lavoratori che sciamarono a Crema. Nel 1716 Carlo Giana, figlio di Adamo, nato a "Lantio" d'Intelvi, celebra il matrimonio nella parrocchia di San Giacomo<sup>31</sup>; lo stesso, che viene definito muratore nell'atto di battesimo di un figlio, del 1723 (il padrino è mastro Silvestro Donati, muratore<sup>32</sup>), risulta abitante in parrocchia nel 1719, nel 1721, nel 1723, nel 1725<sup>33</sup>. Nel 1721 si sposa Stefano Serena, detto, nell'atto di matrimonio, muratore della diocesi di Lodi<sup>34</sup>, ma sappiamo da altra fonte<sup>35</sup> che era originario del Lago Maggiore; a costui spetterà più tardi l'incombenza di dirigere come capomastro i lavori di rinnovo della stessa parrocchiale di San Giacomo. Da Lugano (o dal territorio) proviene quel Pietro de Giorgi che orna di stucchi la volta dello scalone del palazzo Bondenti e lavora con il pittore Bartolomeo Rusca pure di origine ticinese<sup>36</sup>.

La presenza dello scagliolista Pietro Solari, di Verna in Val d'Intelvi, rappresentava uno dei momenti di più intensa attività nell'ambito del rinnovamento degli altari in varie chiese della città e del territorio.

La sua personalità, indagata in una pubblicazione specifica, del 1980<sup>37</sup>, è quella di un artista che, pur non lavorando con un linguaggio costantemente uniforme, rivela comunque un'attitudine ad esprimersi in forma piacevolmente decorativa, specie per la presenza di racemi, di fiori, di motivi geometrici che, variamente composti, segnano il carattere della chiesa a cui sono destinati. Un esemplare interessante di questa produzione è il paliotto del santuario del Marzale presso Ripalta Vecchia, firmato e datato 1711<sup>38</sup>, inserito nell'altare dedicato alla Madonna, che si orna così di un tenue intreccio di motivi vegetali intorno alla graziosa scena dell'Annunciazione; più geometrizzante, ma ricco di immagini floreali è quello della Madonna della Vittoria di Cascina Costa, del



1. Giuseppe Antonio Torricelli, *La Madonna con santi e anime purganti*, Chieve, parrocchiale.

1712<sup>39</sup>. Particolarmente notevole è il funebre paliotto attuato per la chiesa dell'Ospedale<sup>40</sup>, di cui è interessante ricostruire le vicende attraverso la documentazione, molto accurata, fornita dagli Atti della Visita Lombardi. Vi si narra infatti che l'Ospedale degli Infermi non era dotato di una propria cappella; perciò, per la necessità di celebrare le esequie per i numerosi defunti, si era considerato opportuno edificare un tempio apposito nell'Ospedale.

Nel documento si dice che questo avvenne poco prima del 1714<sup>41</sup>; infatti lo Zucchi testimonia che la chiesa era stata consacrata dal Vescovo il 28 ottobre 1711 ed intitolata al Salvatore<sup>42</sup>; la data 1711 apposta dal Solari, insieme con il suo nome, sul paliotto e la scritta SALVATOR/MVNDI, inserita al centro dello stesso, confermano le circostanze rese note dallo Zucchi e dal Lombardi sull'erezione del luogo sacro.

Nel campo delle costruzioni marmoree il secondo decennio del Settecento vide anche l'inserimento nel mondo locale della bottega dei Fantoni, a cui si rivolsero dei Consorzi particolarmente esigenti e riccamente dotati; è il caso del Consorzio della B. Vergine di San Giacomo, che rinnovò l'altare della Madonna, rivolgendosi alla famiglia di Rovetta, o di quello della Madonna del Carmine di Santa Caterina che circa nello stesso tempo decise di ornare di sculture la nuova cappella dedicata alla Vergine; nella stessa direzione va anche ricercata la realizzazione dell'altare maggiore della chiesa della Santissima Trinità, dalla fastosa decorazione barocchetta, esaltata dalla dovizia degli intarsi e dalla leggiadria dei bianchi putti che concludono ai lati la composizione.

Tra gli anni Venti e Quaranta si verificarono nel campo architettonico almeno tre vicende che diedero la misura dell'entusiasmo e dell'alacrità con cui nell'ambito della diocesi si continuava il cammino intrapreso all'inizio del secolo nel rinnovamento dei luoghi di culto, ormai spesso troppo antichi ed angusti. Cronologicamente la prima di queste esperienze è la ricostruzione della parrocchiale di Montodine, avvenuta fra il 1726 (o poco prima) e il 1735. Le due date si riferiscono alle Visite Pastorali, ricche di notizie al riguardo e determinanti per una collocazione cronologica non ambigua. Quando, nel 1726, il vescovo Faustino Griffoni Sant'Angelo visita il paese cremasco, fa annotare negli Atti relativi che accanto al tempio ormai vetusto è in fase di avanzata costruzione la nuova fabbrica<sup>43</sup>. Sussistono a questa data, perciò, due edifici, segno di un inizio dei lavori da porre negli anni appena precedenti il 1726. Nel 1735,

quando giunge a Montodine il Vescovo Calini, la chiesa è terminata nelle sue parti essenziali, ma non ancora "ad perfectionem redacta"<sup>44</sup>. Quali siano le parti che avrebbero dovuto completare l'assetto dell'edificio non è detto, ma si possono arguire da un complesso di dati emergenti dalle testimonianze archivistiche. Innanzi tutto all'interno non esistono che tre altari, dove sono trasferiti i culti esistenti nella chiesa precedente. La facciata, che risulta ormai compiuta nel 1755, all'epoca della Visita Lombardi<sup>45</sup>, viene conclusa poco prima di questa data, come si evince dalla stesura degli Atti, dove si annota che la confraternita che si cura dell'oratorio di San Zeno ha fornito negli ultimi anni aiuti economici per la fabbrica della parrocchiale, con lo scopo di darle un definitivo assetto, anzi, per ornare la facciata e promuovere la devozione del santo tutelare, ha fatto scolpire con il suo concreto intervento la statua di san Zeno e l'ha fatta innalzare sulla fronte del nuovo tempio. Altri problemi erano insorti, tuttavia, a proposito dell'erezione del campanile, che sarà terminato più tardi; nel frattempo, nel 1758, eletti allo scopo Giovanni Battista Bettoni, Domenico Cisarro ed altri (Alzano, Bonizzone, Zanchi, Bianchi) si stabilì che per mancanza di denaro l'opera non sarebbe stata compiuta immediatamente<sup>46</sup>.

In breve tempo invece sorse in città la nuova chiesa della Santissima Trinità (1737-1740), la cui storia è dettagliatamente documentata dal *Libro delle Parti* esistente nell'Archivio parrocchiale. Oggetto di interesse e di studi, l'elegante edificio barocchetto ha sollecitato spesso la curiosità sull'autore del suo progetto, certamente informato sulle novità del tempo ed estrosamente pronto ad accoglierne il lato più appariscente. Il nome di Andrea Nono che compare nei documenti nel ruolo di capomastro è stato definitivamente proposto come quello del progettista stesso dalla Verga Bandirali<sup>47</sup>, che ha in tal modo convincentemente risolto l'arduo problema. La questione è stata impostata dalla studiosa secondo la direzione più logica ed accettabile, cioè con l'intravedere nella fastosa costruzione degli influssi della cultura figurativa nordica, non estranea quindi ad una personalità come quella di Andrea Nono, originario del territorio comasco, e ponendo esattamente in rilievo il fatto che spesso coloro che venivano semplicemente chiamati "capomastri" potevano assumere non solo il compito di dirigere i lavori, ma anche di fornire il progetto della costruzione.

Contemporaneamente si iniziava a Ripalta Nuova la parrocchiale, la cui realizzazione sarebbe stata ben altrimenti laboriosa e portata

avanti con difficoltà, analogamente a quanto era avvenuto per la parrocchiale di Montodine; ma, a differenza di questa, è stata molto più illustrata dagli atti documentari, specie per il nome dell'architetto, Giovanni Battista Donati di Lugano. Nell'Archivio di Curia esiste un consistente gruppo di carte relative al tempo della costruzione e ai problemi inerenti alla fabbrica. Innanzi tutto c'è una richiesta al Vescovo di Crema, nell'ottobre del 1739, da parte dei Sindaci della Comunità di Ripalta Nuova per ottenere la licenza di costruire la chiesa nuova, secondo il disegno che viene nel contempo presentato; appena prima, nel consiglio della stessa Comunità di Ripalta si era proposto che, dovendosi fabbricare la chiesa ed essendoci necessità per questo di occupare anche la casa del Rettore, si prendesse la decisione di provvedere ad una nuova abitazione.

La documentazione continua; ormai è stato dato il permesso per i lavori; nel 1740 il Rettore dà il consenso all'utilizzazione di una parte di terra del beneficio parrocchiale per l'erezione del campanile; nel 1741 viene dal Vescovo una sollecitazione a portare a compimento l'impresa ormai iniziata; nel 1749, tuttavia, si dichiara che sono insorte difficoltà, ma che deve restare inalterato il progetto del capomastro Giovan Battista Donato; inoltre, essendo necessario iniziare anche l'erezione della casa del parroco, lo stesso capomastro Donato deve stendere il disegno anche di questa, da presentare al Vescovo<sup>48</sup>. Dopo breve tempo, tuttavia, ebbe termine ogni questione, se il parroco, in occasione della Visita Lombardi del 1755, poteva dichiarare che il tempio era officiato da cinque anni<sup>49</sup> e negli Atti stessi della Visita si potevano ripercorrere le tappe della costruzione a partire dalla presentazione del disegno di "Io. Baptista Donatus Luganensis Architectus"<sup>50</sup>.

Le tre chiese di cui si è ripercorsa la storia rappresentano, a mio avviso, un'uniformità di linguaggio derivante da una stessa cultura di fondo; se la Santissima Trinità si distingue per i brillanti esiti decorativi, di un barocchetto ardito e fastoso, non meno significativa appare la sinuosa e complessa facciata della parrocchiale di Montodine; seguendo le indicazioni fornite da tempo dal Lucchi<sup>51</sup>, sembra lecito infatti riconoscerci, se non un intervento diretto del Nono, almeno una consonanza con la chiesa cittadina, per l'andamento ondulato delle linee, il risalto delle modanature e il vivace pittoricismo che ne deriva<sup>52</sup>; similmente la parrocchiale di Ripalta, pur su un impianto tradizionalmente longitudinale scandito in quattro campate, si orna di un gusto settecentesco ormai maturo, rilevabile



2. Giuseppe Antonio Torricelli, *Sant'Antonio da Padova, Chieve, parrocchiale*.

nella deliziosa cornice mistilinea delle finestre, nei particolari sottilmente decorativi che accompagnano la struttura muraria, suddivisa in riquadri dagli angoli sagomati.

Una cultura legata al mondo dei capomastri comaschi o ticinesi trova continuità anche in un altro cantiere, il rinnovamento della parrocchiale di San Giacomo in città, attuato negli anni 1748-1749. Preceduto dall'erezione del campanile da parte del capomastro Giacomo Avanzini<sup>53</sup> e da interventi nelle cappelle e nel coro, o dalla posa in opera nel 1736, della cassa dell'organo intagliata, a detta dello Zucchi, da Paolo e fratello "Cagnoni" di Romano, il lavoro ebbe come protagonista il capomastro Stefano Serena che il cronista settecentesco dice originario del Lago Maggiore, senza precisare però il nome del paese natale.

Il Serena fa parte della schiera di coloro che non solo giunsero dalle zone prealpine a Crema attratti dalla facilità di reperire il lavoro nei vari cantieri aperti lungo il Settecento, anzi fu tra coloro che vi si stabilirono definitivamente con la famiglia, incentivando anche i loro figli ad intraprendere lo stesso tipo di attività.

Per quanto si è potuto reperire nell'archivio parrocchiale di San Giacomo, il capomastro, dopo il matrimonio avvenuto nel 1721, rimase ad abitare in città, come dimostrano i registri di Stato d'anime del 1725, del 1730, del 1734; in quest'ultimo anno, guarda caso, nella sua famiglia, abitante nel Cantone dei Patrini, oltre alla moglie e ai figli Pio di dieci anni, Giovanni di tre e Antonio di due, è registrato anche Giovanni Battista Donato, di 45 anni (oltre a un nipote, Carlo, di 18 anni, e a un garzone, di 14). La presenza di Stefano è testimoniata poi in modo continuo almeno negli anni Cinquanta e Sessanta, mentre il figlio Pio, che sappiamo pure capomastro, nello stesso lasso di tempo sarà presente con una famiglia autonoma<sup>54</sup>.

Nel cantiere che si aprì nel 1748 in San Giacomo accanto al capomastro vengono indicati i tre decoratori a stucco, Giana, Reti, Spinz, che ho cercato di individuare sulla base delle indicazioni dello Zucchi, che li qualifica come comaschi. Per quanto riguarda Domenico Giana, non c'è assoluta certezza che sia legato da stretta parentela con quel Carlo Giana già residente nella stessa parrocchia e proveniente da Lanzo d'Intelvi; l'origine intelvese fa comunque supporre una certa affinità, che dovrebbe essere oggetto di ulteriori indagini. Giuseppe Reti dovrebbe appartenere ad una famiglia attivissima, i cui esponenti migrarono fin dal Seicento sia in Germania e in Austria, sia in Emilia ed ebbero come terra d'origine Laino

d'Intelvi<sup>55</sup>. Più arduo invece è trovare riferimenti alla famiglia di Pietro Spinz, sebbene il nome "Spazzi" che ricorre a proposito di artisti nativi di Lanzo d'Intelvi, stanziatisi in Austria e in Sardegna<sup>56</sup>, possa rivelare delle assonanze con il cognome dello stuccatore operoso in San Giacomo, ma non si vorrebbe forzare il discorso oltre misura.

Alcuni elementi più concreti emergono a proposito del quadraturista milanese Antonio Ghezzi (attivo nella chiesa insieme con il figurista Carlo Maria Giudici), che decorò volta e cappelle e di cui si sa che nel 1740 aveva fatto una società con altri pittori, i Dardanone e P. Salvione<sup>57</sup>, e che era presente nello Stato d'anime del 1752 e 1756 in Santo Stefano Maggiore a Milano<sup>58</sup>.

La stagione della quadratura orientata verso le forme ed il linguaggio decorativo pienamente settecentesco ebbe nel Cremasco, dallo scadere della prima metà del secolo fino quasi alle soglie dell'Ottocento, una grande fortuna dovuta all'attività di artisti di primo piano, che trascinarono nella loro orbita anche i meno vivaci pittori locali, che, pur essendo talvolta meri imitatori, seppero sviluppare in alcune occasioni anche un gradevole gusto inventivo, ben adatto alle esigenze dell'epoca.

La prima famiglia che incontriamo in questo campo è quella dei fratelli Giuseppe Antonio e Giovanni Antonio Torricelli, presenti precocemente a Crema negli anni 1737-38, come emerge dallo Stato d'anime della parrocchia del Duomo, compilato in quel tempo; non pare dubbio che si tratti dei due pittori di Lugano, poiché il primo (che nasce nel 1710) risulta avere 27 anni, l'altro (nato nel 1719) è detto di 15 anni, con una lieve differenza di età rispetto a quella reale, che non inficia tuttavia la sua riconoscibilità. I due artisti sono residenti non lontano dall'abitazione di Andrea Nono, un fatto questo ancora una volta sintomatico di quelle affinità, di quelle amicizie che si instauravano fra personaggi aventi la comune origine prealpina e che si risolvevano, come del resto anche altrove, in una collaborazione fattiva ed alacre negli stessi cantieri.

Quali dipinti abbiano lasciato a quel tempo i due a Crema non risulta attualmente, e non è ipotizzabile a quell'epoca un loro intervento nella chiesa della Santissima Trinità, appena iniziata, nella quale lasceranno la loro opera solo più tardi. Quando interverranno, nel 1762, ad affrescare la cappella di san Francesco di Paola, saranno comunque noti alla committenza cremasca per opere che attualmente non sono rintracciabili; nel *Libro delle Parti* della Santis-



3. Fratelli Galliari, *Quadrature, Montodine, parrocchiale.*



4. Fratelli Galliari, *Quadrature, Montodine, parrocchiale.*

sima Trinità si annota che nella seduta del 31 dicembre 1761, in cui si discute la possibilità di ornare la cappella di san Francesco di Paola con nuovi dipinti, si propone di far ricorso ai fratelli Giuseppe e Giovanni Torricelli, noti per aver dimostrato la loro abilità in diversi interventi "in questa Città", fatto che fa presumere una notevole continuità di rapporti, che adesso, con l'aiuto dello Stato d'anime, sappiamo essere iniziati ben presto, agli esordi della loro attività. Nell'intenso percorso della loro produzione gli interventi cremaschi ancora reperibili si situano in un momento di maturità, negli anni 1753-1754, con i lavori perfettamente documentati della parrocchiale di Chieve. Lo scritto che ce ne parla, particolarmente prezioso per essere stato redatto a brevissima distanza dall'esecuzione dell'opera dei Torricelli, cioè nel 1756 (o appena prima) in occasione della Visita Lombardi effettuata nello stesso anno, si deve alla scrupolosa indagine del giovane parroco Giacomo Ferrari che ne riversò i risultati in un quaderno fitto di annotazioni, dal titolo *Notizie apparecchiate dal qui sottoscritto, e consegnate a Monsignor Illmō e Revmō Nostro Vescovo di Crema D.D. Marc'Antonio Lombardi Patrizio Nble Veroſe in occasione della Sacra Visita fatta li 26 Ap̄le 1756, della Parrocchia di Chieve*<sup>59</sup>.

Nella descrizione ella chiesa, allora ad una sola navata e dotata di sei altari oltre alla cappella maggiore, viene fornita la notizia che la terza cappella a sud, contenente l'altare dei Morti, è stata ornata con affreschi e con una nuova pala dai fratelli Torricelli, come risulta, secondo il parroco Ferrari, da uno scritto di Giuseppe Torricelli in data 29 maggio 1753. In stretta contiguità cronologica, nel 1754, gli stessi artisti intervennero nella seconda cappella a nord, dedicata a sant'Antonio da Padova; nel quaderno del parroco si precisa ancora che anche questa decorazione era costituita dagli affreschi, dovuti al pennello di Giovanni Antonio ("Architetto del Borgo di Lugano Diocesi di Como") e dalla pala, opera di Giuseppe ("Figurista")<sup>60</sup>. Se purtroppo i dipinti murali sono scomparsi con l'ampliamento della chiesa, oggi a tre navate, sono pervenute le due opere di Giuseppe Antonio, la *Madonna con san Lorenzo, un altro santo e le anime purganti* (fig. 1) e *Sant'Antonio da Padova* (fig. 2), che ben rappresentano il suo linguaggio figurativo, contrassegnato da un'atmosfera di aggraziata levità, ottenuta con un colorismo puro e limpido, con figure allungate e sottili, dai volti smagriti e soffici di un leggero pietismo. Le composizioni si situano a ridosso della decorazione della cappella di san Gerolamo Emiliani in

Sant'Antonio Abate a Lugano e del *San Giovanni Nepomuceno* della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Bormio, opere con le quali i quadri di Chieve rivelano una evidente affinità, riscontrabile nelle tipologie affilate dei volti, nella sinuosità delle figure, nella stesura compositiva affidata a tenui sfondi indistinti. È lo stesso modulo figurativo che si riscontra nell'affresco con il *Martirio di santo Stefano* e gli *Evangelisti* della parrocchiale di Bagnolo Cremasco, del 1753<sup>61</sup>, dove si insinua una vena di drammaticità che è destinata a ritornare, forse ancor più intensa nel ciclo di Santa Maria della Croce<sup>62</sup>. La loro vena decorativa, che conosciamo come risonante ed estrosa in altri complessi, sembra invece attenuarsi nella cappella di san Francesco di Paola della Chiesa della Santissima Trinità a Crema; lo spazio è infatti occupato al centro da una estesa superficie chiara, luminosa, su cui si stagliano figure allungate e quasi evanescenti di angeli; attorno la decorazione si distende nelle forme di due archi e di altri motivi architettonici, accompagnati da grandi riccioli; nell'insieme la quadratura rappresenta quindi un fatto modesto, forse anche oscurato nelle linee originali dal restauro ottocentesco<sup>63</sup>.

Se dei Torricelli poche sono le prove che ci sono pervenute nell'ambito del quadraturismo, diversamente importante è invece la presenza dei fratelli Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio Gallari, la cui operosità si può ben considerare ininterrotta nel territorio cremasco, dove la continuità del loro insegnamento fu assicurata anche da un loro diretto allievo, Orlando Bencetti. Non si vuole in questo caso ripercorrere dettagliatamente il discorso già affrontato altre volte delle opere più note, ma proporre alcune riflessioni su lavori per lo più sfuggiti ad un'indagine particolareggiata e fornire spunti per una più completa analisi del loro influsso sul mondo figurativo locale<sup>64</sup>. La letteratura ha da tempo posto in rilievo il loro ruolo di protagonisti in due distinti ambiti operativi, il teatro e la chiesa della Santissima Trinità.

Nel primo essi fornirono le scene continuativamente negli anni 1742, 1743, 1744 e, in seguito, nel 1752<sup>65</sup>; nel secondo la loro attività si svolse fundamentalmente in due tempi distinti, nel 1743 e nel 1766.

Ciò che si vuole in questa occasione sottolineare è il fatto che, a differenza di quanto si possa dedurre da queste date da tempo note alla critica, essi esercitarono un influsso sull'intero lavoro di affresatura della chiesa, sebbene i documenti oggi esistenti non dichiarino



5. Fabrizio Galliari, *Quadrature*,  
Crema, San Bernardino, oratorio  
della Pietà.

6. Fabrizio e Giovanni Antpnio  
Galliari, *Quadrature*, Vaiano  
Cremasco, Parrocchiale.



7. Fratelli Galliari (?), *Decorazioni floreali*, Crema, Androne fra via Matteotti e  
piazza Istria e Dalmazia.

apertamente queste loro intervento globale. Già la Bossaglia aveva illustrato la presenza di Bernardino e di Fabrizio Galliari nel 1743 nella prima cappella a sinistra, suffragata dalla documentazione dell'archivio parrocchiale<sup>66</sup>; gli stessi caratteri stilistici, rilevabili dalla decorazione a conchiglie ampiamente modulate, racemi, vasi rigonfi e dalle graziose movenze degli angioletti con i tipici volti piegati sulle spalle, possono confermare la presenza del quadraturista Fabrizio e del figurista Bernardino anche nella volta della prima cappella a destra, dedicata al santo Sepolcro. In questo caso un documento ancora reperibile illustra le vicende inerenti al pagamento dei dipinti, senza che vi siano menzionati i nomi degli artisti. È una supplica del parroco Antonio Vallotto, che, succeduto al parroco Giuseppe Cesari, trovò insoluto il debito lasciato dal suo predecessore per il pagamento ai pittori intervenuti nella cappella; si chiede che, allo scopo di reperire i fondi necessari, si possa sospendere la celebrazione della messa (per la quale si spendevano denari dello stesso fondo amministrato dal parroco) fino alla completa copertura delle spese. La risposta affermativa viene, dalla Curia, il 27 giugno 1746. Nella richiesta si menziona la data di inizio del debito, il 1744 (da estinguersi entro quattro anni) quando si stende una scrittura di accordo con i "Pittori"<sup>67</sup>. Gli artisti trevigliesi ebbero dunque ampia facoltà di esprimere la loro abilità decorativa appena all'indomani della prima esperienza; ma la stessa supplica reca un altro motivo di riflessione, là dove si dice che il parroco Cesari aveva provveduto alla decorazione della cappella del santo Sepolcro per accompagnare l'ornamento delle "altre cappelle" della chiesa.

Nel 1744, quindi, non una sola era stata interessata da interventi ornamentali; si potrebbe ipotizzare a questo punto che la decorazione interessasse anche l'altare della Madonna (il terzo a sinistra) e il secondo a destra, sul quale non era stata ancora posta la pala di Giandomenico Cignaroli, del 1764. Questi due vani si presentano tuttora ricchi di dipinti che con le opere dei Galliari rivelano numerose affinità, derivanti dall'uso di un repertorio consueto, quali i riccioli a cavatappo, le membrature architettoniche, le balaustrate, i cupolini, ma che cronologicamente potrebbero essere collocati anche in una fase un poco più avanzata<sup>68</sup>.

Anche il successivo lavoro di Fabrizio Galliari nel coro e nel presbiterio, noto soprattutto per l'ardito scorcio prospettico della volta, suscita una serie di riflessioni non solo sull'abilità da parte dell'artista di offrire un illusionismo teatrale di sicuro impianto com-

positivo, ma anche sul suo deciso orientamento a fornire del complesso quadraturistico una lettura in chiave prettamente architettonica; tale osservazione scaturisce soprattutto dal fatto che il recente restauro ci ha restituito nella sua completezza l'affresco della parete di fondo, interessata inferiormente da un finto colonnato (con solide colonne scanalate) sostenente un fregio ad emiciclo che simula la presenza di un retrocoro e richiama la reale struttura attuata dallo stesso Fabrizio nella parrocchiale di San Martino di Trevigliglio<sup>69</sup>. Nei suoi contatti con la committenza della Santissima Trinità il Galliari si era impegnato a dipingere la cappella maggiore; nella seduta del Consorzio del Santissimo Sacramento del 7 maggio 1766, in cui si decideva l'intervento dell'artista, si deliberava di compiere anche il rimanente interno della chiesa<sup>70</sup>; l'attribuzione al pittore di tutto l'ornamento della volta si fonda quindi non su una pura considerazione stilistica, ma su dati concreti emergenti dalle carte d'archivio; la lettura della decorazione delle tre campate, in cui si intrecciano pesanti festoni di fiori con riquadrature bianche e rosa che accompagnano le linee architettoniche, è forse compromessa dal restauro ottocentesco che può aver appesantito alcuni dettagli, ma non esclude che vi si possa ancora cogliere la fantasia del Galliari, cui si accompagnò presumibilmente il fratello Giovanni Antonio, in una situazione analoga a quella che vedremo attuata poco più tardi nella parrocchiale di Vaiano<sup>71</sup>.

Il 1760 è un anno di ripresa dei contatti con il territorio cremasco da parte dei Galliari. Ne fanno fede le due cappelle della Madonna (fig. 3) e del Crocifisso (fig. 4) nella parrocchiale di Montodine<sup>72</sup>, dipinte con quadrature di alto livello, in cui le capacità compositive degli artisti forniscono delle prove di fresca abilità inventiva. È un anno cruciale per la loro produzione, che la Bossaglia ha giudicato l'ultimo della vecchia maniera, poiché dal 1761 avverrà un "vero trapasso di linguaggio" per cui si appiattiscono i rilievi architettonici e si cederà "il posto a una tematica più discreta". Nelle due prove di Montodine, dovute a Fabrizio e ad un altro dei fratelli (l'iscrizione che attesta la realizzazione indica solo genericamente il cognome), gli artisti riprendono un repertorio già adottato in varie altre occasioni, in cui il forte rilievo riservato alle finte architetture che circondano gli altari e si espandono anche sulle pareti laterali costituiscono la nota dominante del complesso decorativo. Attorno all'altare della Madonna, oltre ad una liscia lesena, si innalzano due colonne tortili, di notevole imponenza, che simulano il marmo



8. Giacomo Desti, *Quadrature*, Casaletto Ceredano, parrocchiale.



9. Giacomo Desti, *Quadrature*, Casaletto Ceredano, parrocchiale.

variegato e terminano con capitelli su cui poggia la trabeazione in forte scorcio, secondo gli stilemi già collaudati nello scenografico salone della villa Crivelli di Castellazzo di Bollate; anche la cura con cui gli artisti (si pensa prevalentemente a Fabrizio) attuarono nello sfondo l'immaginario interno di un edificio o, sulle pareti laterali, altri motivi prospettici, o, alla sommità, un timpano spezzato con volute in forte aggetto è il segnale di una concezione strettamente ancorata all'illusionismo di matrice barocca, che informa anche la cappella del Crocifisso, dove la terza dimensione è suggerita da alte colonne lisce concluse da un catino a lacunari e nello sfondo appare un intreccio su vari piani di diverse strutture architettoniche. Una notazione di gradevole finezza deriva in queste composizioni dai coloratissimi festoni fioriti (forse di Giovanni Antonio) e dalle graziose movenze delle figurette angeliche poste al sommo della finta costruzione nelle quali si arieggiano motivi cari a Bernardino, anche se i volti non manifestano identici caratteri tipologici.

Accanto a questo sontuoso apparato si situa, per motivi cronologici, l'ornamento dell'Oratorio della Pietà a San Bernardino, oggi frazione di Crema. Anche per questo lavoro dei pittori di Treviglio ci viene in aiuto una testimonianza archivistica molto dettagliata; è la *Memoria del Oratorio della pietà del 1761*<sup>73</sup>, stesa solo ad un anno di distanza dalla ricostruzione del piccolo edificio. In questo scritto, come di consueto avviene in tali narrazioni, si risale alla causa che ha portato alla decisione di una vera e propria nuova erezione dalle fondamenta, cioè la vetustà dell'oratorio e il pericolo di crollo; per questo si riunì un consiglio nella parrocchiale, e la popolazione accettò il parere del Vescovo Lombardi che volle un rifacimento radicale della costruzione, nel rispetto tuttavia dell'assetto originario. Nel marzo del 1760 si diede mano a quest'opera, che nel settembre dello stesso anno era già portata a compimento. Dopo l'attuazione della tela da parte di un altro pittore, la parete di fondo immediatamente veniva affrescata da un Galliari ("da Galiari")<sup>74</sup>. Una decorazione a quadrature sussiste tuttora intorno all'altare, probabilmente frutto anche di ridipinture che sembrano aver offuscato l'originale risalto della cromia, che, risalendo ai Galliari (a Fabrizio, in particolare) deve essere stata di più brillante efficacia (fig. 5).

Nonostante questo appiattimento generale, ciò che resta, nella sua semplice fattura, ricorda l'impianto a lesene e colonne sperimentato nello stesso anno a Montodine; è scomparsa tuttavia qualsiasi aggiunta che renda efficace l'illusionismo prospettico, mentre i gra-

devoli motivi decorativi sono limitati a riccioli ed elementi vegetali posti come decoro molto semplificato alla sommità.

Di ben altro spessore è il loro intervento nella parrocchiale di Vaiano Cremasco (fig. 6), dove il ciclo pittorico si dilata a tutta la volta e alle cappelle, rivestendo ogni superficie di un gradevole e calibrato complesso ornamentale. Come è già stato pubblicato, occorre un periodo di tempo abbastanza lungo perché Fabrizio e Giovanni Antonio riuscissero ad estendere su tutta la vasta aula un così ampio repertorio di motivi; la loro attività si svolse infatti fra il 1769 e il 1772<sup>75</sup> e si risolse in un completo panorama di quella sintassi decorativa che erano andati maturando da tempo; anche le finte membrature architettoniche, infatti, si alleggeriscono, secondo un gusto classicheggiante, i profili che sottolineano la reale struttura dell'edificio si semplificano, secondo i canoni inaugurati all'epoca degli affreschi attuati nella villa Bettoni di Bogliaco agli inizi degli anni Sessanta. All'incrocio della navata con le due cappelle laterali che formano un breve transetto, la volta si dilata lievemente con una inquadratura prospettica che finge una cupola interessata da lacunari e circondata da una balconata di fitti pilastri, richiamando da vicino lo stesso motivo proposto nel santuario di San Giovanni a Campiglia; lungo il restante corpo della chiesa si alternano in sequenze diverse i vari elementi costituenti il fondamento della loro capacità decorativa, le borchie, le cupolette, i festoni di fiori che qui assumono un risalto particolarmente felice creando un'atmosfera di vivace libertà entro un complesso ornamentale già compassato e lineare.

Accanto a questi momenti di grande completezza espressiva come quelli di Montodine e di Vaiano si situano esperienze diverse, forse attuate più in sordina, ma similmente interessanti per la comprensione del vasto mondo culturale in cui agiscono i Galliari. La testimonianza (fondata sui documenti dell'archivio di famiglia) del ruolo di architetto che Fabrizio ebbe nella costruzione della villa Giavarina a Ricengo<sup>76</sup> è motivo di indagine anche per altri aspetti che la sua attività poté avere lungo gli anni nell'ambito del cantiere, aperto nel 1756, quando si decise di ricostruire un edificio acquistato solo quattro anni prima da Lorenzo Giavarina. Se il nome del Galliari affiora a proposito del progetto architettonico, non è illogico arguire che una parte, anche se non da protagonista, potesse avere anche nell'ambito specifico della pittura ad affresco, eventualmente in subordine rispetto a Mauro Picenardi, il vero decoratore di tutta



10. Giacomo Desti, *Quadrature*, Casaletto Ceredano, parrocchiale.



11. Giacomo Desti, *Quadrature*, Casaletto Ceredano, parrocchiale.

la villa. Il suo linguaggio sembra forse intuibile negli affreschi della scaletta interna, con sfondati prospettici che aprono sulla volta la visione di un cielo lontano e si concretano in un'area balaustrata da cui si affacciano figure allegoriche, del Picenardi. Una simile invenzione illusionistica appartiene anche alla villa Sottocasa a Pedrengo, assegnata dalla Zatti a Fabrizio con la collaborazione di Giovanni Antonio<sup>77</sup>; a confortare questa attribuzione della decorazione di Ricengo intervengono inoltre tutti i motivi che, come sigle, appartengono al repertorio della bottega di Treviglio, come conchiglie, borchie, festoni, presenti in tono lieve e discreto in tanti dipinti della villa.

Decorazione minore, si direbbe, ma quella che compare ancora a tratti sul soffitto ligneo dell'androne di passaggio fra via Matteotti e piazza Istria e Dalmazia a Crema ha tutte le qualità per essere inserita nella cultura figurativa galliaresca (fig. 7). Da breve tempo oggetto di osservazione soprattutto per il significato religioso che ebbe in passato, l'andito è stato preso in esame nelle sue componenti storiche, che rimandano alla presenza dei Barnabiti a Crema, nel collegio situato sull'area dove si apre ora la piazza Aldo Moro. Quando essi fondarono, nel 1764, una nuova chiesa (oltre alla più antica di San Marino), che si affacciava sull'attuale via Matteotti, un'immagine dell'*Ecce Homo* che si trovava in quella zona fu trasferita di fronte e fu creato, si presume nello stesso tempo, un luogo adatto alla devozione<sup>78</sup>. Se si osserva attentamente ciò che resta dell'antico dipinto sul soffitto, si nota il ricorrere di zone centrali incorniciate dalle quadrature e recanti i simboli della Passione; sulla restante superficie si intravedono pesanti pendagli di fiori, borchie ed altri elementi decorativi che sono il repertorio basilare del linguaggio dei Galliari, il cui stile sobrio ed elegante sembra percorrere questo frammento di storia cremasca.

Un'interessante annotazione riferita su un giornale dell'inizio del nostro secolo permette di scoprire un ulteriore loro passaggio dalla città, in una congiuntura di notevole rilievo. Si dice infatti che essi ornarono la cappella di san Filippo Neri in San Bernardino<sup>79</sup>, che nel Settecento era dedicata a santa Margherita da Cortona. Poiché sappiamo che la pala dell'altare era un dipinto del Picenardi, attuato prima del 1774<sup>80</sup>, si può vedere in questa circostanza una conferma alla continuità della loro collaborazione con il pittore cremasco, riscontrata anche nella parrocchiale di Vaiano. Purtroppo però il primitivo aspetto decorativo della cappella è stato alterato da suc-



12. Giacomo Desti, *Quadrature e i Santi Stefano e Lorenzo, Bagnolo Cremasco, Madonna delle Viti*



13. Giacomo Desti, *Sant'Antonio da Padova*, Ripalta Guerina, parrocchiale.



14. Giacomo Desti, *San Pietro d'Alcantara*, Ripalta Guerina, parrocchiale.

cessive ridipinture che non consentono più un'indagine su questo loro intervento, che non immaginiamo dissimile da quanto conosciamo dei loro lavori in terra cremasca<sup>81</sup>.

Fra coloro che recepirono il loro insegnamento ed affrontarono analoghe imprese decorative, si situa una delle più problematiche personalità artistiche del Settecento, Giacomo Desti. Sono note le vicende della sua fortuna critica, dovuta nel XX secolo prevalentemente alla sua attività come pittore di nature morte, per le quali gli fu attribuito il soprannome di Cardellino, dall'uccellino dipinto nelle sue composizioni.

Tale appellativo non mi risulta, però, presente nella letteratura, scarsa, dell'Ottocento che lo riguarda, né compare in qualche prova documentaria; d'altra parte l'inserimento nella natura morta del piccolo uccello è nei secoli passati un elemento di grandissima diffusione, a tal punto da non giustificare l'uso del soprannome in modo specifico per Giacomo Desti. Dopo un periodo di esaltazione nel nostro secolo della sua operosità nel campo della natura morta, la sua fama si è andata oscurando, in seguito all'attribuzione delle tele tradizionalmente assegnategli al più noto Antonio Gianlisi.

Non si intende in questa sede sciogliere il problema con affermazioni di principio, ma solo segnalare ciò che ci è stato tramandato in passato di questa personalità e i lavori che possono costituire un corpus sicuro dei suoi interventi nel Cremasco e che sono il fondamento per nuove indagini. Fonte preziosa sull'argomento sono i manoscritti dello studioso Paolo Braguti, vissuto nell'Ottocento e testimone del passaggio dalle certezze del Settecento sull'artista alle più sfumate conoscenze del suo tempo<sup>82</sup>. Egli non esita a definire con chiarezza i due settori dell'attività del pittore, che del resto ci sono noti anche oggi; da un lato c'era l'artista che raffigurava frutti e fiori, "che copiava dal vero" e che disponeva su tavolini con ricchi tappeti, con strumenti musicali, libri, orologi, carte da gioco, oppure uccelli ed altri animali "preparati per la cucina", dall'altro c'era il copista, che riprendeva i soggetti dalle stampe e che raggiungeva solo la mediocrità. Nel campo del primo repertorio, afferma il Braguti, il Desti dovette imitare "un celeberrimo Parmigiano", cioè "Francesco Gialdisio", di cui il cremasco "deve esser stato discepolo, o visto e studiato" "le magnifiche e graziose creazioni". Fra queste opere per le quali lo studioso esprime una aperta ammirazione, elenca alcuni quadri che si potevano vedere, alla sua epoca,



15. Giacomo Desti, *San Michele atterra il demonio*, Ripalta Cremasca, San Michele, parrocchiale.



16. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Ripalta Cremasca, San Michele, parrocchiale.



17. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Ripalta Cremasca, San Michele, parrocchiale.

nelle case Vimercati Sanseverino, Portapuglia Bondenti, Premoli, Terni, Racchetti, Gioni e ricorda due tele “di grande dimensione rappresentanti tavole con tapeti, fiori, frutta” nel palazzo Schiavini di Ripalta Vecchia. Sugli altri lavori il Braguti non si dilunga, ma fa un breve excursus che comprende le prospettive della parrocchiale di Chieve, la *Via Crucis* di Montodine, la decorazione del palazzo Terni, effettuata nel 1790, un quadro copiato da Guido Reni ed altri di soggetto storico o mitologico<sup>83</sup>. È quanto basta per riconoscere in questa attività un duplice aspetto, che ci consente di non sottovalutare il linguaggio figurativo del Desti nella sua autonomia, qualora la sua produzione possa acquisire i caratteri di una certa indipendenza nei confronti dei Gianlisi e si riesca a definire le sue qualità specifiche di pittore di natura morta.

Il Desti nasce nella notte dell'8 settembre 1723 nella parrocchia del Duomo, da Pietro Antonio e da Caterina “de Bugattis” ed è battezzato il 9 settembre; nel maggio del 1721 ai due coniugi era nata Anna Teresa; nel marzo del 1726 nasce Orsola Maddalena, nel 1728 Orsola Carlina, nel 1730 Francesco Luigi<sup>84</sup>. Nel 1727 muore Orsola Maddalena, di due anni circa, nel 1730 muore Orsola Carlina pure di due anni circa, nel 1731 Francesco Luigi, di un anno<sup>85</sup>. Altri dati si ricavano dai registri di stato d'anime; nel 1723 la famiglia è formata da Pietro Antonio (di anni 40), dalla moglie e dalle figlie Maria Cecilia e Anna Teresa; il nucleo familiare è presente anche nel 1726, nel 1730, nel 1731, nel 1734, anno in cui figurano aggiunti anche Barbara di cinque anni e Giuseppe di due, quindi nel 1735-36 e nel 1737-38<sup>86</sup>. Le notizie anagrafiche per la prima metà del Settecento si fermano qui. Sappiamo inoltre che il Desti ebbe una figlia di nome Maria, nata nel 1752 e che gli era morta nel 1751 una figlia, pure di nome Maria (secondo i documenti dell'archivio di San Giacomo)<sup>87</sup>.

La sequenza delle sue opere sicure si dipana in un arco di tempo che va dal 1768 al 1790 c. Accanto ad una produzione siglata dalla firma o reperita attraverso i documenti, si situano cicli decorativi che con i suoi caratteri stilistici, asciutti e semplici, sembrano avere numerosi contatti; se non si tratta in questi casi di opere del Desti, occorre riconoscere una tendenza a ripetere o ad imitare i suoi moduli formali e compositivi. Dove abbia appreso i fondamenti della pittura, non ci è dato sapere; della sua attività certa conosciamo le prime date a partire solo dal 1768, da un'epoca quindi in cui non solo il pittore aveva raggiunto la piena maturità, ma anche si avvia-



18. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Ripalta Cremasca, San Michele, parrocchiale.



19. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Ripalta Cremasca, San Michele, parrocchiale.



20. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Crema, San Bernardino, parrocchiale.

va verso un'età ormai avanzata. Le note di spese della parrocchia di Casaletto Ceredano sono una fonte precisa e minuziosa, che fornisce una cospicua messe di notizie sia sulle persone che intervennero nella costruzione della chiesa sia sugli artisti che fornirono la loro opera nella decorazione, tanto che si può ricostruire quasi l'intera vicenda con la massima chiarezza<sup>88</sup>. "Giacomo Desti Pitore di Chrema" viene pagato alla fine del 1768 per il suo intervento in quattro altari, cioè quelli di sant'Orsola, di sant'Antonio, del Crocifisso e quello dirimpetto a quest'ultimo. A distanza di un anno si ripete un pagamento a saldo dei due altari in fondo alla chiesa; nel maggio del 1770 c'è un nuovo acconto per la pala raffigurante *San Francesco Saverio*, il cui saldo verrà effettuato a dicembre. Dai nomi dei santi titolari degli altari risulta evidente a quali cappelle i documenti si riferiscono, cioè le quattro minori, due a destra e due a sinistra. Uno sguardo complessivo al ciclo decorativo evidenzia la derivazione degli stilemi del Desti dai brillanti e intensamente plastici affreschi dei Galliari nella parrocchiale di Montodine; dal repertorio dei fratelli trevigliesi il pittore cremasco deduce l'impostazione architettonica della quadratura tradotta in forme un po' di superficie, prive della freschezza inventiva che qualifica la pittura dei più anziani artisti. Tali moduli espressivi si possono riscontrare in tutte e quattro le cappelle, a partire dalla prima di destra, ora di sant'Antonio, ma in origine probabilmente dedicata al Crocifisso, come dimostra la presenza degli angioletti piangenti (fig. 8).

Secondo uno schema ripetitivo, il Desti imposta l'inquadratura dell'altare entro membrature architettoniche costituite di due colonne su ogni lato, raccordate da un timpano che, in questo caso, come a Montodine, si orna di un catino a lacunari circondato da un fastigio variamente modulato; nell'altare di sant'Orsola (fig. 9), ad una colonna laterale si sostituisce una lesena ed il tutto, anziché liscio, è quasi totalmente scanalato; alla sommità entro un cartiglio si avverte una scena che può essere interpretata come *Le anime purganti*. Dall'altro lato il primo altare (fig. 10) si orna di un motivo analogo con colonne lisce; in alto è la colomba dello Spirito Santo in un timpano che si staglia su uno sfondo a lacunari rosa e azzurro; l'altare del Crocifisso (fig. 11) presenta colonne tortili e una partitura scenografica più complessa, sullo sfondo; la sommità però pare ridipinta.

Al 1770 risale la realizzazione del quadro raffigurante *La Madonna, san Francesco Saverio e san Sebastiano*, che le notizie archivistiche

danno sicuramente al Desti; è uno spunto questo per stabilire le cifre caratteristiche del pittore, quando si cimenta in prove da figurista, costituite da tipologie un po' particolari, come i volti dallo sguardo triste ed imbambolato, dalla fronte spaziosa e i corpi larghi, inferiormente disegnati con piccole estremità. Questo dipinto dà anche una conferma alle parole del Braguti quando afferma che al Desti mancava una capacità inventiva autonoma e spesso si faceva imitatore di opere altrui; infatti è evidente qui la derivazione dalla identica composizione (escluso il san Sebastiano) del *San Francesco Saverio* di Giuseppe Peroni posto al primo altare a sinistra nella chiesa della Santissima Trinità a Crema, riportato in un'atmosfera più appiattita ed inerte.

Un altro intervento come figurista è realizzato dal Desti nella parrocchiale di Montodine, con la *Via Crucis*, firmata (sulla prima stazione è: "Jacob Deste pinxit"), probabilmente attuata intorno al 1774, quando la pia pratica venne eretta nella chiesa<sup>89</sup>; è un'esperienza che manifesta il ripetitivo insistere su stilemi sempre identici, ma sollevati da una cromia decisa, da giochi chiaroscurali, da una vivacità che rende evidente il dinamismo delle scene, tutti caratteri per lo più estranei ad altri lavori del Desti; tuttavia, anche in questo caso l'impianto compositivo è analogo a quello di un'altra opera, come ha sottolineato il Lucchi<sup>90</sup>, cioè la *Via Crucis* di San Bernardino in città, interpretata con mezzi espressivi abbastanza personali.

Dopo un altro lavoro come quadraturista (un ruolo che meglio sembra adattarsi al Desti di quanto non sia quello di figurista) nella parrocchiale di Chieve, dove fra il 1776 e il 1779 attua la decorazione delle 14 nicchie contenenti le sculturee lignee della *Via Crucis* del cremasco Giovanni Sommariva<sup>91</sup>, il pittore presenta una delle sue più gradevoli opere nella chiesetta della Madonna delle Viti a Bagnolo Cremasco, dove è sua la Madonna col Bambino firmata e datata 1779<sup>92</sup>, ma sono da attribuirgli anche tutti i moduli ornamentali che la accompagnano, distendendosi attorno alla Madonna, posta al centro, e sulle pareti del piccolo edificio<sup>93</sup> (fig. 12). Oltre alla Vergine, infatti, opera modesta di imitazione di un affresco preesistente (messo in luce durante un lavoro di restauro ed ora posto nella stessa chiesa), al Desti si devono assegnare per analogie tipologiche e stilistiche anche le figurette dei santi Stefano e Lorenzo (che affiancano la Madonna), delle sante Lucia e Apollonia sulle pareti, dell'Annunciazione e della Trinità sull'arco di accesso; il tut



21. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Crema, San Bernardino, parrocchiale.



22. Giacomo Desti (?), *Quadrature*, Capergnanica, Passarera, parrocchiale.

to è inquadrato in un complesso piacevolmente vivace per il vario alternarsi di membrature architettoniche, di racemi e di fiori, che si risolvono in un quadro di efficace decorativismo; solo l'incorniciatura dell'immagine della Vergine assume un'imponenza un po' greve, caratterizzata da finti marmi che creano una compatta costruzione terminante in una calotta sormontata da tralci monocromi. La ripetizione di schemi sempre identici, che fanno della produzione del Desti un repertorio quasi privo di evoluzione, permette di assegnargli con certezza un numero sempre più ampio di dipinti di figura, fra cui è necessario segnalare le due tele della parrocchiale di Ripalta Guerina raffiguranti *Sant'Antonio da Padova* (fig. 13) e *San Pietro d'Alcantara* (fig. 14), semplici composizioni in cui prevale la figura del protagonista, circondata da uno stuolo di angioletti dalla tipica fisionomia, su uno sfondo indistinto. Il *San Pietro d'Alcantara* è ripreso con precisione dalla figura dello stesso santo nella pala del Lucini con *San Bernardino da Feltre e san Pietro d'Alcantara* della chiesa di San Bernardino in città; identica è la posa del santo davanti alla croce, identica la posizione in diagonale degli angioletti che lo reggono. L'ambiente francescano in cui devono essere nati i due quadri, giunti a Ripalta Guerina solo nel 1924<sup>94</sup>, suggerisce la

loro vicinanza ad un dipinto attribuito recentemente al Desti<sup>95</sup>, esistente nella chiesa di San Bernardino, raffigurante il *Perdono d'Assisi*, e solleva degli interrogativi sulla loro eventuale realizzazione in concomitanza con quest'ultimo quadro e sulla loro comune provenienza da una stessa chiesa.

È stato notato che anche nella parrocchiale di San Michele (Ripalta Cremasca) il pittore attua ripetitivamente una desunzione da modelli altrui, in questo caso dal Picenardi<sup>96</sup>. Occorre, comunque, distinguere i vari interventi e proporre qualche precisazione. Sulla volta della cappella maggiore, l'affresco con *San Michele che atterra il demonio* (fig. 15), che gli va con certezza attribuito, riprende in forma più schematica e corsiva il soggetto della tela, ora posta sulla parete destra del presbiterio, che i caratteri stilistici fanno assegnare ad un'area culturale analoga a quella di Giambettino Cignaroli, una tela in cui la qualità dell'angelo Michele è affidata ad un uso sapiente del colore, al vivace movimento delle vesti, ad un aggraziato modello fisionomico. In altri casi il Desti riprende effettivamente modelli del Picenardi, come nel *San Gaetano* dipinto nella seconda cappella a sinistra o al *San Bartolomeo* sulla volta della terza cappella a destra, desunti rispettivamente dal *San Gaetano da Thiene* del Museo Diocesano di Bergamo e dal *Sant'Ambrogio* della chiesa Parrocchiale di Carenno; del Desti esiste nella chiesa anche una *Salomè con la testa del Battista*, ad olio su tela, forse più espressiva e vivace, avvolta in un grande manto rosso, dalla pesante frangia, e ornata di piume sul capo dai graziosi riccioli biondi che le conferiscono un aspetto più personale, derivante anche dal malizioso sguardo e dalla bocca sorridente su un volto fresco e rosato.

Il nodo cruciale della chiesa di San Michele è rappresentato dalla presenza in quattro cappelle laterali di un ciclo decorativo che non è stato finora oggetto di grande attenzione, ma che merita un discorso a sé nel quadro dei ricchi ornati ad affresco. La presenza, indubbia, anche se non documentata, del Desti nei dipinti a figure potrebbe già giustificare l'ipotesi di un suo intervento anche nelle quadrature, ma è soprattutto l'affinità che queste opere rivelano con quelle sicure ad aprirci la via per una attribuzione non casuale. La terza cappella a sinistra (fig. 16), dedicata alla Madonna, in cui i *Misteri del Rosario* affrescati sulle pareti e sulla volta sono stati riconosciuti come di mano del Picenardi, si orna di motivi architettonici che risultano simili, nell'insieme compositivo e nei dettagli alle opere realizzate nella parrocchiale di Casaletto Ceredano.

L'altare è inserito in una cornice architettonica costituita di quattro colonne laterali con alti capitelli, sormontate da un timpano triangolare e da un fastigio mistilineo; in questo caso, a differenza delle consuete invenzioni dell'artista, le due colonne interne sono in notevole oggetto rispetto alle due esterne, creando più efficacemente che in altre quadrature un effetto prospettico; ma la mano del pittore è indubbiamente evidente nei due putti monocromi alla sommità, dalle tipiche movenze e tipologie; ai suoi stilemi appartengono anche le finte architetture, molto lievi sullo sfondo, nonché i caratteristici fiorellini che incorniciano le scene dei Misteri, analoghi a quelli della sua solita produzione. Il secondo altare a sinistra, dei santi Sebastiano e Rocco (fig. 17), si orna di un motivo a lesene e colonne, giocato sull'alternarsi di verde e marrone, che si conclude con una parte sommitale mistilinea ricca di volute ed ingentilita da due vasi da cui escono sottili festoni e tralci di fiori leggeri, mentre la volta si apre in un finto oculo sul cielo azzurro e bianco, dal quale scendono due angioletti recanti i simboli del martirio, opere fra le più aggraziate e fresche del Desti.

La terza cappella a destra (fig. 18), oggi dedicata a san Michele, ma in origine a san Bartolomeo, riprende invece lo schema compositivo della colonna liscia abbinata ad una tortile, poste entrambe sullo stesso piano, mentre la profondità è suggerita dalle architetture monocrome in lontananza che simulano la zona absidale di un edificio; la terminazione a timpano spezzato riprende motivi a volute, a linee sinuose accompagnate da un sottilissimo festone, è una variante di tante altre analoghe soluzioni attuate dal pittore, il cui intervento è con certezza riconoscibile nella scena dipinta sulla volta, il *Trionfo di san Bartolomeo* dove il santo è portato sulle nubi in cielo sorretto e accompagnato da figurette angeliche che recano il coltello e la palma del martirio.

Il secondo a destra (fig. 19) ha pure analogie con i risultati di Casaletto Ceredano, nella presenza di lesene e colonne scanalate, che sorreggono un timpano dalle volute sommitali divergenti, secondo un ritmo che ricorda molto da vicino il fastigio posto intorno al gruppo della Trinità a Bagnolo; anche i dettagli decorativi si ispirano allo stesso momento: ritornano i vasi di fiori dal bordo aggettante e rifinito da riccioli, le piccole volute a cavatappo, i racemi che circondano le architetture, fra le quali compare il catino a lacunari. La storia della chiesa si presta solo parzialmente a dare una esatta sistemazione cronologica al ciclo del Desti, ma può fornire qualche



23. Orlando Bencetti, *Quadrature*, Trescore Cremasco, parrocchiale.



24. Orlando Bencetti, *Quadrature*, Trescore Cremasco, parrocchiale.

suggerimento sull'arco di tempo in cui potè essere realizzata. La parrocchia di San Michele, sorta dove già esisteva un oratorio dipendente da San Giacomo in città, ottenne l'autonomia dopo la Visita Castelli del 1579; la chiesa fu eretta poi in forme comuni alle chiese del cremasco, con l'altare maggiore e due laterali, in questo caso dedicati alla Madonna e a san Bartolomeo. Nel 1754, per la necessità di risarcire i muri e di ampliare l'edificio, fu eretta "ferme a fundamentis" una nuova chiesa<sup>97</sup> dall'aspetto più elegante. Le parole della Visita Lombardi a proposito della cappella della Madonna "sufficenter ornata" ci dicono che nel 1755 vi si trovavano le suppellettili necessarie, ma non una completa decorazione; infatti i Misteri del Picenardi sarebbero un'opera impensabile per l'età giovanile dell'artista, che nel 1754 aveva solo 19 anni e doveva ancora maturare la sua formazione. Occorre giungere poi fino al 1783 per trovare notizie documentarie sulla chiesa; a quella data, poiché si stava "rinnovando" una cappella vuota, si chiedeva all'autorità ecclesiastica di poter erigere l'altare in onore dei santi Sebastiano e Rocco; nello stesso anno veniva fatta analoga richiesta anche per l'altare di san Giovanni Battista<sup>98</sup>. In tal modo si completava il gruppo delle quattro cappelle principali, quelle affrescate con tutta probabilità dal Desti; il 1783 è una data un po' tarda per il Picenardi che allora si era già trasferito a Bergamo, ma non si esclude che la decorazione sia avvenuta in fasi diverse e che la cappella della Madonna abbia ricevuto un completo assetto già tempo prima; lo stile delle scene dei Misteri, comunque, non esclude la presenza del pittore nel periodo della piena maturità, che aveva già raggiunto negli anni Settanta<sup>99</sup>.

Accanto a questa proposta per il Desti si vuole suggerire un esame anche sulle prime quattro cappelle della chiesa di San Bernardino extra moenia. Un confronto con le opere certe o attribuibili al pittore conforta questa asserzione che, se non deve essere intesa in forma assoluta, può essere recepita come incentivo a compiere nuove ricerche sulla quadratura cremasca. Secondo le conoscenze attuali, il nome del Desti è il primo che possa esser suggerito dal complesso decorativo, analogo non solo per la somiglianza dei dettagli ornamentali alle sue opere certe, ma per un complesso di circostanze che permette di scorgere una uniformità di fondo: la ripresa di motivi galliareschi, l'interpretazione di questi in una realizzazione più modesta, i frequenti richiami alle soluzioni compositive che abbiamo analizzato.

Il primo altare a destra, dedicato a sant'Andrea Avellino (fig. 20), è strettamente imparentato con quello di san Bartolomeo a San Michele, di cui riprende gli stessi colori nella colonna liscia marrone e in quella tortile verde, nonché la forma del timpano a linee spezzate, arricchite di volute congiunte da un leggero festone, ma ben si adatta anche ad un confronto con l'altare del Crocifisso a Casaletto Ceredano, benché qui il registro cromatico si orienti sulla preponderanza del verde. Il secondo altare a destra, oggi contenente la statua di San Rocco, in origine dedicato alla Madonna, si caratterizza per le colonne lisce su base scanalata e timpano mistilineo accompagnato da figure angeliche.

Nel primo a sinistra (fig. 21), di san Carlo e san Pantaleone, il timpano spezzato è sorretto da colonne lisce, che compaiono, sempre a sinistra, anche nel secondo altare, ora dedicato al Sacro Cuore, un tempo a san Francesco Saverio, dove analogamente la struttura si arricchisce di motivi a volute e riporta lo schema compositivo ideato dai Galliari nel vicino oratorio della Pietà.

La convinzione che il ciclo sia nato dalle mani del Desti o da uno stretto collaboratore od imitatore deriva in gran parte anche dallo studio delle vicende storiche dell'edificio, a partire dalle condizioni descritte dalla Visita Lombardi del 1755<sup>100</sup>. In quel momento la chiesa era ancora strutturata secondo l'antica disposizione, con tre altari, il maggiore e quello della Madonna (dal lato dell'epistola) e delle anime del Purgatorio (dal lato del vangelo), quest'ultimo recante una pala con le *Anime purganti, il Redentore, la Vergine e san Bernardino*, ma anteriormente dedicato a san Carlo e a san Pantaleone e ornato con un quadro posto, al tempo della visita, sulla parete del coro. Da una memoria redatta nella seconda metà del Settecento dal parroco Antonio Quirino Ribolo<sup>101</sup> si apprende che nel 1765 l'edificio era stato ampliato e successivamente (1780) consacrato dal vescovo Lombardi; nella chiesa così rinnovata esistevano quattro altari, della B. Vergine, di sant'Andrea Avellino o delle anime del Purgatorio, di san Carlo, di san Francesco Saverio. Da riscontri con altri documenti successivi sembra di poter riconoscere nei primi due gli altari di destra, negli altri quelli di sinistra. Questo assetto architettonico è restato praticamente immutato (anche se si avvicendarono nelle cappelle altri culti e di quelli originali sono rimasti solo quelli di san Carlo e di sant'Andrea Avellino), sebbene la chiesa abbia subito alla fine dell'Ottocento dei rimaneggiamenti radicali, limitati comunque al presbiterio, ampliato con un retrocoro



25. Orlando Bencetti, *Quadrature*, Montodine, parrocchiale.



26. Orlando Bencetti, *Quadrature*, Montodine, parrocchiale.

che si innesta su navate laterali, che non compromettono la zona antistante settecentesca. Per queste ragioni non rimangono perciò molti dubbi sul linguaggio espresso dalle quadrature inserite nelle cappelle più antiche, rispecchianti la decorazione realizzata dopo il 1765, ma non troppo oltre<sup>102</sup>.

Se l'inserimento del Desti nel discorso della quadratura settecentesca cremasca sembra fino a questo punto abbastanza ovvio, ben diversi quesiti pone l'analisi della cappella della Madonna nella parrocchiale di Passarera (fig. 22). Analoga è l'impostazione asciutta della quadratura, affidata soprattutto a squadrate e solide membrature architettoniche, come le due colonne e il pilastro che da ogni lato accompagnano l'altare, la calotta a lacunari, il motivo del finto edificio sullo sfondo. Un'osservazione attenta, però, ad alcuni aspetti potrebbe far escludere l'ideazione da parte del Desti; sono soprattutto la solida colonna posta vicino all'altare, il pilastro che ricorda il trono eucaristico dipinto da Fabrizio Galliari sulla parete del coro della Santissima Trinità a Crema, una più rimarcata definizione della finta abside lontana, una visione complessiva più monumentale che trova eco nella produzione di Orlando Bencetti<sup>103</sup>.

Se si vuole riprendere il discorso altre volte proposto sul Bencetti, si deve al fatto che la sua personalità potrebbe ora essere posta in una luce più obiettiva, per il rinvenimento di opere che possono aggiungersi al suo esiguo catalogo, reso mutilo anche dalla distruzione dei lavori attuati in numerose cappelle del duomo di Crema. La lettura del volume *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili* (Soncino 1990) e in particolare il capitolo di G.B. Maina, *La catalogazione settecentesca di padre Raimondo Bigolotti*, apriva la via ad una serie di ricerche che sarebbero sfociate in alcune certezze. Vi si nomina infatti certo Orlando Felicetti da Treviglio che a più riprese, dal 1770 al 1774, orna a Soncino sia una cappella del cimitero di san Giovanni sia numerose cappelle nella chiesa di San Giacomo. L'identità del nome di battesimo e le assonanze del cognome con la forma "Bencetti" facevano presumere che si trattasse di un'identica persona, indicata nelle fonti con due diverse varianti. Il controllo del manoscritto del Bigolotti alla Biblioteca Statale di Cremona arrecava alcuni dubbi, ma anche fili conduttori per continuare la ricerca.

Nella parte trascritta dal Maina l'artista viene indicato chiaramente con la forma Felicetti, il che non lascia spazio a perplessità, ma in altre memorie contenute nello stesso terzo volume dei *Monumenta Soncini* il pittore viene denominato semplicemente "Orlandi" op-

pure "Orlando da Treviglio", come in altre occasioni viene documentata la presenza del Bencetti (ad esempio a Crema e a Trescore). Una successiva ricerca nell'archivio parrocchiale di San Martino di Treviglio portava ad escludere la presenza del cognome Felicetti, ma dava un completo panorama della famiglia del Bencetti.

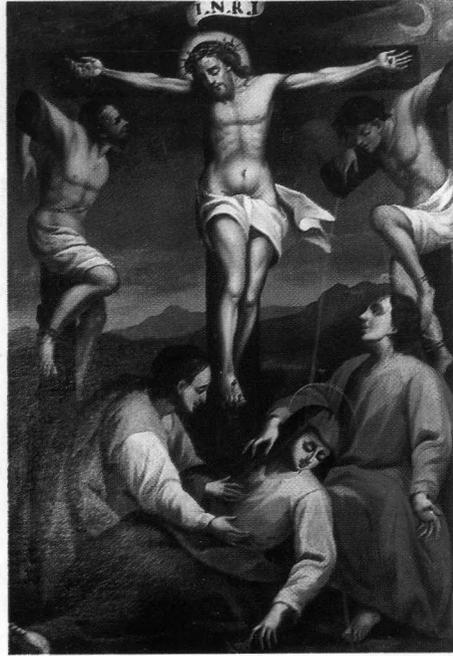
Orlando è battezzato il 10 agosto 1721, essendo nato la notte stessa col gemello Stefano, da Giovanni Battista e da Anna Maria Belloma<sup>104</sup>, che si sono sposati il 21 novembre 1719<sup>105</sup>. Nella stessa famiglia vengono alla luce Giuseppe Maria, l'8 dicembre 1723, Francesca Margherita il 1° agosto 1725, Anna Cecilia il 10 novembre 1729, Giuseppe Maria il 9 giugno 1735<sup>106</sup>. Nel dicembre del 1723 muore Giuseppe<sup>107</sup>. Orlando si sposa l'8 febbraio 1751 con Marina Messaggia<sup>108</sup>; dal matrimonio nascono Gerolamo il 3 gennaio 1752 (il padrino di battesimo è Giovanni Antonio Galliari; il bambino muore il 28 febbraio), Francesco Girolamo il 20 febbraio 1753, Maria Dorotea il 18 febbraio 1756, Maria Cecilia l'11 dicembre 1758, Giovanni Battista il 14 ottobre 1761, Anna Maria il 17 febbraio 1764, Annunciata Maria il 29 maggio 1767<sup>109</sup>; il 1° gennaio 1755 muore un figlio poco dopo la nascita<sup>110</sup>. Orlando scompare il 25 novembre 1789<sup>111</sup>.

Dei suoi figli, Gerolamo (nato nel 1753, se non ci sono lacune nell'elenco dei componenti la famiglia) si distingue per essere collaboratore del padre nella sua professione, come attesta la documentazione relativa ai lavori effettuati negli anni Ottanta nella chiesa dei Sabbioni presso Crema; in tale occasione i due vengono chiamati "Orlandi"<sup>112</sup>, un soprannome che viene registrato dal Ronna (Bencetti detti Orlandi<sup>113</sup>) e che è testimoniato anche nell'atto di battesimo di Giovanni Pietro (16 agosto 1790), figlio di Girolamo, dove, nel margine riservato sul registro ai cognomi, risulta scritto "Orlandi", poi cancellato con una riga e sostituito da "Bencetti".

Girolamo si sposa sempre a Treviglio, nella chiesa di San Carlo, detta dei Confratelli dei Morti fuori Porta Zeduro, il 20 novembre 1775 con Antonia Olginati<sup>114</sup>, dalla quale ha Anna Maria (1779), un'altra Anna Maria (1781), una terza figlia di nome Anna Maria (1784; il padrino è Giovanni Galliari, figlio di Fabrizio), Pier Antonio Orlando (1788), Giovanni Pietro (15 agosto 1790), Anna Marina (1792), Pietra Marina (1795)<sup>115</sup>. Nel maggio del 1780 muore una "Angela Maria" di Girolamo (dall'atto di battesimo del novembre 1779 risulta come Anna Maria); muore un'altra Anna Maria di 8 mesi il 29 dicembre 1781 (nata nel febbraio dello stesso anno); nel



27. Camillo Bonazzi, *Gesù è condannato a morte*, Palazzo Pignano, Scannabue, parrocchiale.



28. Camillo Bonazzi, *Crocifissione*, Palazzo Pignano, Scannabue, parrocchiale.

l'aprile del 1795 muore Anna Marina all'età di due anni<sup>116</sup>. Girolamo Bencetti scompare il 30 maggio 1808 a 55 anni<sup>117</sup>.

L'attività di Orlando, a quanto sappiamo, è documentata a partire dal 1770, molto tardi rispetto alla produzione che il pittore deve aver effettuato prima dei 49 anni; non si esclude che la sua attività precedente sia stata coperta dal silenzio per il fatto che, essendo allievo del Galliari, intervenisse nei loro numerosissimi cantieri nel ruolo di collaboratore, privo di autonomia nella gestione delle committenze.

Nel 1770 compare a Soncino per la cappelletta del cimitero di San Giovanni<sup>118</sup>, portata a compimento nel mese di ottobre; ma già prima aveva dipinto in San Giacomo la cappella di san Vincenzo e quella del Crocifisso<sup>119</sup>; un padre Bigolotti aveva richiesto l'intervento dell'artista per la sua stanza<sup>120</sup>; alla fine di aprile fu compiuta la cappella della Croce e per questi lavori fu pagato il pittore "Orlandi", lo stesso che in ottobre decora la cappella dello Spasimo<sup>121</sup>.



29. Mauro Picenardi, *Santa Margherita da Cortona*, Crema, San Bernardino.

Nell'autunno del 1773 il Bencetti ritornò nella stessa chiesa per un lavoro di grande impegno, la cappella del Rosario, terminata nel 1774, con la decorazione anche della volta antistante, nella navata laterale<sup>122</sup>. Da un elenco di dipinti del Bencetti steso dal Bigolotti appare ancor più notevole la sua attività svolta in quel lasso di tempo, quasi avesse monopolizzato i lavori all'interno della chiesa di San Giacomo. Ornò, infatti, oltre a quelle già menzionate, le cappelle di sant'Antonino, di san Tomaso, del battistero e la volta antistante la cappella di san Vincenzo<sup>123</sup>. A un decennio di distanza dalle ultime opere, con uno scritto del 14 settembre 1784, il Bencetti ("Orlando Pittore" come si firma) si impegnerà inoltre a decorare la cappella dell'Immacolata nella Pieve di Soncino entro il termine di tre mesi<sup>124</sup>. Di tutto questo apparato delle due chiese oggi non rimane traccia consistente, ma è auspicabile che sotto le ridipinture ne sia recuperabile almeno una parte, che porterebbe un contributo di non scarso peso alla ricostruzione della attività del pittore, noto ora per i più tardi lavori cremaschi.

Nel 1776 è richiesta la sua opera dalla famiglia Giavarina per la villa di Ricengo<sup>125</sup>. Alla puntualizzazione dei documenti fa qui riscontro la possibilità di riconoscere il pennello del pittore trevigliese nel salone del piano superiore, le cui pareti scandite dalle colonne scanalate assumono un tono di solennità, non priva di una grazia leggiadra, presente però soprattutto nella volta, dove al pacato stile classicheggiante dei lievi motivi architettonici si unisce la notazione coloristica dei festoni di fiori, in un'atmosfera di galliaresca sobrietà.

Fra il 1776 e il 1780 fu rifatto l'interno del Duomo di Crema; a quell'epoca i Galliari stavano ormai allontanandosi dalla committenza cremasca, sostituiti da un loro allievo che aveva appreso nella scuola la plasticità dei volumi, l'illusionismo portato fino alle più ardite espressioni, la monumentalità dell'architettura: in questo senso possiamo immaginare che il Bencetti abbia riversato la sua vena quadraturistica, oggi non più apprezzabile dopo la totale scomparsa degli affreschi, nelle numerose cappelle che la letteratura ed i documenti ci dicono da lui decorate. Egli infatti ebbe incarichi di grande prestigio, se intervenne nella cappella di san Pantaleone<sup>126</sup>, in quella di santa Lucia<sup>127</sup> e fu pagato anche dal Consorzio del Santissimo Sacramento nel 1780 per opere non precisate<sup>128</sup>, ma lavorò anche nella cappella di san Marco ed in altre, come attestano gli scrittori di cose cremasche<sup>129</sup>.

Se la perdita di un ciclo così complesso non ci può che rammaricare, possiamo andare alla ricerca di testimonianze ancora vive della sua opera, nelle chiese di Trescore Cremasco e di Montodine. Nella prima, dove lavora attorno al 1780 (del gennaio 1781 è la ricevuta, conservata nell'archivio parrocchiale, firmata "Orlando Pittore di Trevi"<sup>130</sup>) possono appartenergli le quadrature delle due cappelle di destra, dove in coerenza con il suo concetto di grandiosità, ha espresso accenti di imponenza nelle fastose architetture che invadono il primo piano; nella cappella di san Sebastiano (fig. 23) la presenza di una pesante colonna e di un pilastro evidenzia un ritmo monumentale, confermato al sommo da un timpano spezzato, interrotto al centro da una conchiglia; sullo sfondo un edificio dalle larghe colonne costituisce una efficace prospettiva, in consonanza con l'atmosfera di tutta la cappella; all'altare del Crocifisso (fig. 24) lo stesso equilibrato senso della grandiosità si evidenzia con le due colonne marrone sostenenti un fastigio dagli ampi lacunari, posto in risalto su uno sfondo appena accennato.

È lo stesso percorso stilistico che il Bencetti affronterà nel 1782 nella parrocchiale di Montodine<sup>131</sup>, dove il suo nome (Orlando) compare nell'ambito delle prime cappelle. Sembra perfino che nella cappella di sinistra (fig. 25) il pittore voglia dare prova di un virtuosismo senza confini con il sovrapporre vari piani prospettici, da quello in primo piano costruito su colonne scanalate e lesene sormontate da vasi e da un timpano dalla complessa struttura, a quello successivo, dove si intravedono più lievi due colonne sostenenti un catino absidale, all'ultimo sfumante in un chiaro monocromo; ma l'illusionismo non si ferma alla parete di fondo: sulla volta è un cupolino di matrice galliaresca, sulle pareti laterali si spalancano balconate precedute da colonnati reggenti soffitti in forte scorcio, simulanti un edificio quasi a continuità di quello immaginato attorno all'altare. A destra (fig. 26) l'illusione è affidata a un massiccio impianto architettonico dal forte accento costruttivo, oltre il quale si smorzano le prospettive in un compassato rigore neoclassico<sup>132</sup>.

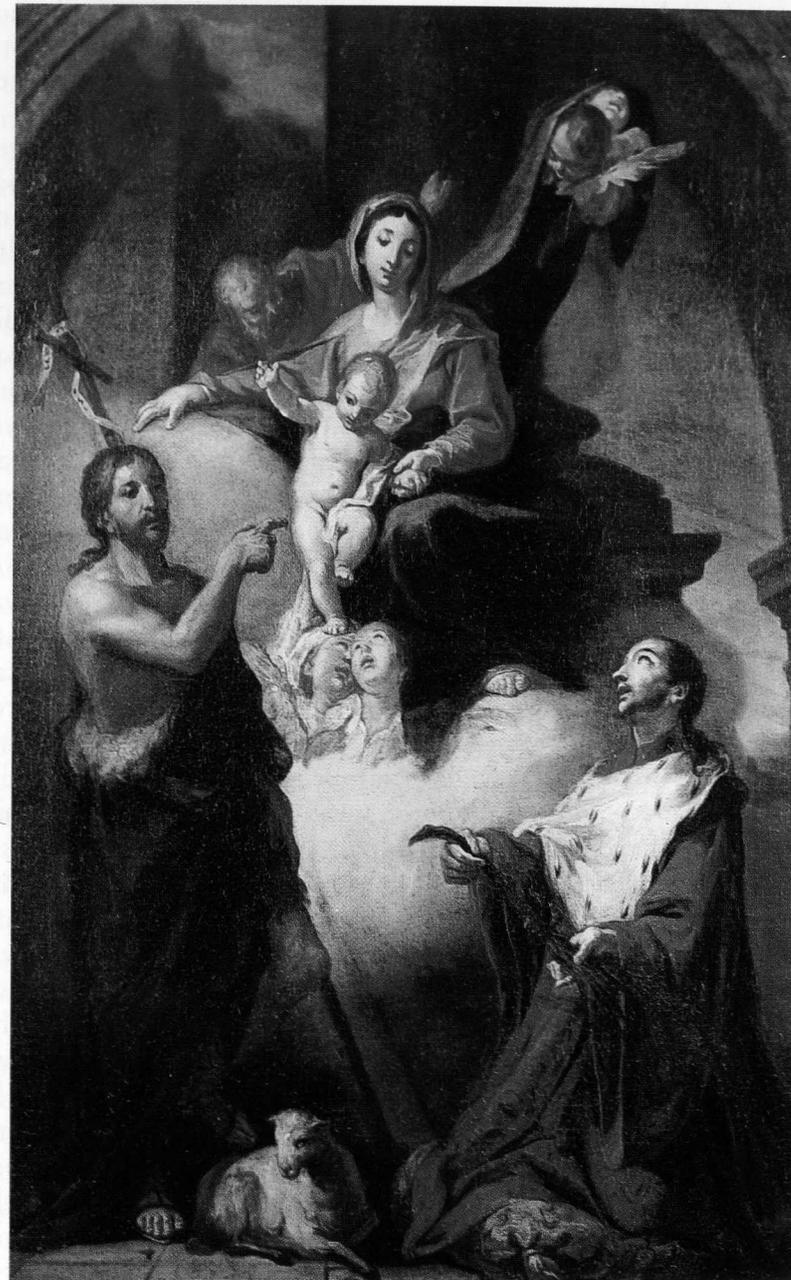
Un discorso sul Settecento cremasco non può prescindere da personalità minori, operanti in campi modesti e periferici, ma costituenti un tessuto connettivo di cui tener conto per una ricostruzione storica il più possibile completa. A questo campo appartiene Camillo Bonazzi, vivente con la famiglia nella parrocchia di San Giacomo attorno agli anni Cinquanta e Sessanta. La sua opera più appariscente, secondo le conoscenze attuali, è la *Via Crucis* (fig.

27, 28) della parrocchiale di Scannabue, recante la firma e la data 1767<sup>133</sup>. Lontana dalla misura e dalla perfezione formale in cui si esprime il Picenardi nelle sue *Viae Crucis*, questo testo pittorico di un artista "minore" ha un tono di amabile cromatismo che ne rende la lettura gradevole per l'uso di colori limpidi e netti, di ascendenza veneta. La serie dei quadri è discontinua nel livello qualitativo, apparendo alcune stazioni ispirate a una vena popolarreggiante, mentre altre, come la prima, la dodicesima, la quattordicesima, ad esempio, sono di più ampio respiro, modulate con una complessa impostazione compositiva, in cui i personaggi si situano in movenze disinvolte ed equilibrate.

Un atteggiamento simile è contenuto nella tela raffigurante l'*Incoronazione di Maria* della parrocchiale di Madignano (firmata CAMILLVS/BONATIV...) <sup>134</sup> dove si distinguono due momenti espressivi, da un lato la Vergine dal volto soffuso di grazia, l'atteggiamento meditativo concentrato sugli occhi abbassati, le eleganti mani affilate, dall'altra il Padre Eterno e il Figlio rigidi nella loro fissità dei corpi e dell'espressione.

Un così scarso catalogo può comunque arricchirsi di nuove acquisizioni ed allargare la possibilità di indagine su un pittore che ha ascoltato più il lato pietistico della sua vocazione che le conoscenze estetiche, ma che si propone come una personalità che necessita ancora di un lavoro di riesame. Il nome Bonazzi si ripete anche su un'opera di quadratura che circonda l'altare dell'oratorio di San Zeno a Montodine, datato 1792<sup>135</sup>, con cui sembra concludersi la stagione cremasca di questo settore della cultura figurativa. La decorazione è semplice, desunta evidentemente da soluzioni attuate dai Galliari nella vicina parrocchiale, con il prevalere del senso architettonico sui motivi prettamente ornamentali. Il problema che si pone attualmente è l'individuazione dell'identità del pittore, non più, forse Camillo, poiché è emersa dalla letteratura recente anche la figura di un Giuseppe Bonazzi, che, quando fu ripristinato (a partire dal 1772) l'ospizio dei Cappuccini a Crema, dipinse gratuitamente la cappellina annessa; questa era la sua prima prova da pittore di decorazioni murali<sup>136</sup>.

Di gran lunga la più notevole personalità artistica del Settecento cremasco è certamente Mauro Picenardi, il cui corpus va tuttora ampliandosi, specie nel settore della prima produzione, resa riconoscibile dal rinvenimento del suo nome sulla più antica opera nota finora, i *Santi Antonio da Padova e Vincenzo Ferreri*, di Trescore



30. Mauro Picenardi, *Madonna e santi*, proprietà privata.

Creiasco, del 1762<sup>137</sup>. Ciò ha permesso di riunire attorno alla fase in cui il pittore è ancora rivolto ad una cultura accademica un certo numero di dipinti che rivelano taluni caratteri del suo linguaggio, pur entro schemi non ancora completamente personali.

Ho indicato come esemplare di questo momento la *Santa Margherita da Cortona* della chiesa di San Bernardino in città (fig. 29), eseguita prima del 1774<sup>138</sup>, dove l'oscillazione tra modelli figurativi di scuola veronese e la libertà inventiva si compenetrano in una scelta stilistica già propria del Picenardi. Così è forse da attribuirgli (ma qualche dubbio permane) il *Sant'Andrea Avellino* di San Bernardino fuori città, come si può risolvere a suo favore anche l'assegnazione della *Via Crucis* di Passarera<sup>139</sup>, contraddistinta da soluzioni compositive, da notazioni cromatiche, da tipologie che appartengono al Picenardi, ma non appaiono ancora realizzate con la carica di grande scioltezza che invece caratterizza le più tarde, e più complete dal punto di vista formale, *Viae Crucis* di San Bartolomeo, di Offanengo, di San Bernardino.

Raggiunge un timbro già personale la composizione con la *Madonna, il Bambino, san Giuseppe, san Giovanni Battista e san Pantaleone* (fig. 30), di proprietà privata, dall'intensa bellezza cromatica, attuata come una summa delle esperienze culturali del pittore, equilibrate fra ricordi veronesi e il raggiungimento di una sicura padronanza espressiva. La scena è complessa, svolta su due piani; in alto la Madonna, seduta fra le nubi, tiene con una mano il Bambino; dietro si affaccia san Giuseppe chinandosi su di Lei; in basso san Giovanni Battista, a sinistra, in piedi si rivolge al fedele indicando la Sacra Famiglia; a destra san Pantaleone inginocchiato mostra la palma del martirio. L'interesse di questa prova del Picenardi consiste in diversi fattori, di cui uno dei più notevoli è la ripresa della cultura appresa dal pittore a Verona, riconoscibile nello squarcio del cielo azzurro inquadrato da un largo arco, di matrice cignarolesca e dalla calonna su alto basamento che fa da sfondo alla figura della Madonna; le esperienze venete suggeriscono all'artista anche la composizione piramidale o l'immagine di san Giuseppe, tipica del repertorio di Giambettino Cignaroli, nonché la posa dell'azzurro manto della Vergine sollevato dagli angioletti, efficace reminiscenza piazzettesca. Il suo rigore espressivo è evidente nelle fisionomie e nelle frullanti ali degli angioletti, che, insieme con la spumeggiante nuvola centrale costituiscono i punti di luce più brillanti; fra le altre tipologie, quella della Madonna sembra la meno

personale, pur nella dolcezza consueta, mentre il san Giovanni e il san Pantaleone, ma soprattutto quest'ultimo non consentono dubbi sull'intervento del pittore. La figura di san Pantaleone sembra paradigmatica al riguardo, costruita con pennellate svelte che scivolano sull'ermellino, sulle mani nervose, sul profilo del volto, sulla rossa ampia veste e sul cuscino dai riflessi dorati, e che emanano fiotti di luce su tutta la persona, divenuta quasi la protagonista della scena.

Un'altra opera esemplare per la conquista da parte dell'artista di una matura individualità consiste nella *Pietà* (fig. 31), di proprietà privata, ricca di bagliori ed intensa per il chiaroscuro sostenuto da un accurato registro cromatico. La scena che si svolge in primo piano è intrisa di una morbida luce che scorre sul corpo del Cristo, sul velo della Vergine, che dà una notazione di chiarore all'intera composizione. Dal fondo, denotato da un'oscurità alternata a zone soffuse di lievi bagliori, emerge la figura di san Giovanni, avvolta in un manto rosso ed illuminata dal viso scorciato da una luce improvvisa che si estende anche alle mani, appena toccate da piccole note di colore; così la Maddalena similmente balzante dalla zona più buia in un baluginio di chiarori diffusi sul volto e sulla capigliatura, è un'immagine che risalta per la sicurezza formale come una delle più accurate del pittore. Al centro, accanto alla scura mole della croce in controluce, tre angioletti in compianto hanno le fisionomie, le graziose alucce seriche, le notazioni luministiche che entrano a far parte dei caratteri più notevoli dell'artista.

In questa scia di una equilibrata presa di possesso dei mezzi tecnici e di maturità stilistica è la *Madonna* (fig. 32) di proprietà privata, una figura di intensa dolcezza, costruita con un gradevole chiaroscuro ed affidata ad una dolce gamma cromatica giocata sul blu e sul rosso nelle vesti, mentre il volto di un tenue biancore soffuso di toni rosati, trova un'intensa espressività nelle scure palpebre abbassate in meditazione; è facile riconoscere un riscontro con la *Madonna col Bambino* di proprietà privata con cui sembra avere una affinità anche cronologica per le strette somiglianze derivate dalle affinità dei volti, del colorismo, del chiaroscuro, benché nella *Madonna col Bambino* la pennellata sia ancora più sciolta e lieve, fatta di guizzi limpidi e improvvisi.

Per una certa analogia generale si potrebbe proporre come vicino al linguaggio del Picenardi anche il *San Luigi Gonzaga* della parrocchiale di Passarera, dalla stessa espressione meditativa e serena, co



31. Mauro Picenardi, *Pietà*,  
proprietà privata.



32. Mauro Picenardi, *Madonna*,  
proprietà privata.

me sospesa in un mondo arcadico; le affinità più strette si ritrovano nel *San Luigi* della parrocchiale di Moscazzano, con cui il dipinto di Passarera ha in comune l'ampia stesura della cotta, delle maniche ridondanti, che diffonde nella scena una bianca luminosità, i dettagli dell'abbigliamento come i decori lungo le spalle o il nastro al petto, le mani giovanili morbide e lunghe, ma soprattutto il volto dai lineamenti raffinati e dalle scure palpebre in forte chiaroscuro. Alla stessa situazione di raggiunto possesso di felici mezzi espressivi appartiene la tela raffigurante il *Beato Lorenzo da Brindisi* (fig. 33), del convento dei Cappuccini di Bergamo<sup>140</sup>. L'ariosità del dipinto, per cui il personaggio emerge dal fondo con guizzanti tocchi di colore e i due angioletti vibranti di pennellate sfumate si situano in un'atmosfera rarefatta, è tipica della maturità dell'artista, quando egli, svincolandosi dal compassato classicismo di marca veronese, approda ad esiti di grande libertà formale. Anche per lo sfondo il pittore fa ricorso ad usuali temi espressivi, alternando alla vegetazione figurette appena tratteggiate di armati, condotti con sottili



33. Mauro Picenardi, *Il beato Lorenzo da Brindisi*, Bergamo, convento dei Cappuccini.

tratti cromatici di tipo bozzettistico, che rappresentano un elemento peculiare del suo linguaggio.

Molto analogo nelle soluzioni linguistiche è l'affresco posto sulla volta di un ambiente al piano terreno del palazzo Bonzi (poi Stramezzi) di via XX Settembre a Crema (fig. 34), dove sbucano da un cielo diafano teste di angioletti attorno alla colomba dello Spirito Santo. L'alta qualità del dipinto fa presumere una realizzazione da parte del Picenardi in un periodo non solo maturo, ma anche molto personale, rivelato dalle fisionomie degli angeli di equilibrata eleganza, raggiunta attraverso il più fantasioso tocco di pennello.

Un ulteriore problema riguarda la possibilità di distinguere la mano di Tommaso Picenardi da quella del figlio Mauro, a proposito del quadro della *Pietà* oggi nella parrocchiale di San Bernardino, un tempo molto probabilmente pala dell'oratorio della *Pietà*. Analizzato da Cesare Alpini ed attribuito in via ipotetica a Tommaso Picenardi, il dipinto è manifestamente, come è stato notato, copia della *Pietà con santa Caterina e Gabriele Quintiano* di Bernardino Campi, ora a Brera, ma già pala della chiesa di santa Caterina a Crema. Dell'originale viene riproposto il gruppo centrale con la Madonna e il Cristo in grembo, mentre al posto di Santa Caterina sulla sinistra si è dipinta qui la figura di san Giovanni e, invece di Gabriele da Quintiano, si è inserita la Maddalena; un profeta in secondo piano, riprodotto in modo appena accennato e scarsamente visibile, non è identificabile con un altro eventuale personaggio. Per l'attribuzione della *Pietà* della chiesa di San Bernardino non ci soccorre in forma completa la testimonianza archivistica; esiste una carta stilata nella seconda metà del Settecento (la stessa che parla dell'intervento di un Galliari nel piccolo oratorio) che, a proposito della tela, pur indicando apertamente come autore un Picenardi, non rende in modo chiaramente decifrabile l'iniziale del nome di battesimo. La letteratura che si è occupata dell'argomento ha semplicemente elencato il quadro come opera del Picenardi (in tal modo si intende il più noto, Mauro). Da un esame delle scarse opere che ancora possediamo di Tommaso, come la *Pietà con i santi Giovanni Battista e Stefano* (1748) della chiesetta di Santo Stefano a Bagnolo, o la *Deposizione* del Museo di Crema (pure del 1748) a cui vanno aggiunte altre due stazioni della stessa Via Crucis (fig. 35, 36), di proprietà privata, emerge un linguaggio pittorico non confrontabile con quello della *Pietà* di San Bernardino. Pur con le precauzioni che il discorso comporta, poiché il quadro riprende fedel-

mente l'originale di Bernardino Campi, porterei l'attenzione sulla personalità di Mauro, il cui intervento potrebbe essere riconoscibile nella figura di san Giovanni, dal volto caratterizzato dal tipico chiaroscuro che investe la fronte ben illuminata, in contrasto con l'ombra delle palpebre. Resta comunque una proposta difficile, se si tiene conto che l'opera è realizzata nel 1760, in un anno in cui presumibilmente il Picenardi era ancora alla ricerca di una sua strada; questo giustificerebbe il fatto che la composizione deriva da un altro dipinto, ma nello stesso tempo è in contrasto con ciò che di maturo compare nel linguaggio di questa *Pietà*.

1. Le iscrizioni che precisano la datazione inerente alla decorazione della cappella sono due, una posta sulla parete sinistra, in questa forma: QVOD CAROLVS NEMBRVS RECTOR/ZOSANI PIE DISPOSVIT/CVRATORES EXECVTIONI MANDARVNT/ANNO. DÑI. MDCXCVII./RESTAVRATVM AVTEM FVIT ANNO MDCCCCXIV; l'altra, sotto il piedestallo della *Carità*, ha l'indicazione del plastificatore; a sinistra: IÖA. BÄP/ARTARIVS/LVCANENSIS; a destra: A. D./MDCXCIX.

In tempi anche piuttosto recenti la letteratura sull'argomento non ha menzionato il nome dell'artista, ma si è proposto il nome del Serpotta (L. BARBIERI, *Izano e il Santuario della Pallavicina*, Milano 1919, p. 98); a partire da interventi più tardi (G. LUCCHI, *Nel Santuario della Pallavicina il più sontuoso omaggio a S. Carlo*, in "Il Nuovo Torrazzo", 19 giugno 1971; G. LUCCHI, *Il Santuario della Pallavicina. Storia e Arte. La Comunità di Izano e i suoi monumenti religiosi*, Crema 1982; di seguito anche G. ZUCHELLI (*La Madonna della Pallavicina*, in "Il Nuovo Torrazzo", 5 marzo 1988), M. MORANDI, S. TASSINI (*Santuari mariani nel Cremasco*, in "Cremona produce", luglio-ottobre 1992) e C. ALPINI (*Santuario della Beata Vergine della Pallavicina*, in *Itinerari d'arte e di fede tra Adda, Oglio e Po*, Cremona 1994)) l'iscrizione posta sotto la statua della *Carità* non è più stata ignorata. Una ampia descrizione, con parole di elogio per la bellezza della cappella e notizie sulla sua origine, è negli Atti della Visita Lombardi del 1755 (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralis, 28/2). Sull'Artari cfr.: *Artaria (Artari)*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, V, München Leipzig 1992; F. GIOT, *Des vallées alpines aux vallons belges. Les artistes des Lacs au Royaume de Belgique du XVIII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, in "Arte Lombarda", 123, 1998/2.

2. Il pittore nasce a Caspano nel 1660 e muore a Milano nel 1729.
3. Giovanni Battista nasce a Varese nel 1643 e muore a Bizzozero (Varese) nel 1718; Gerolamo nasce a Varese nel 1658 e muore a Milano nel 1718.

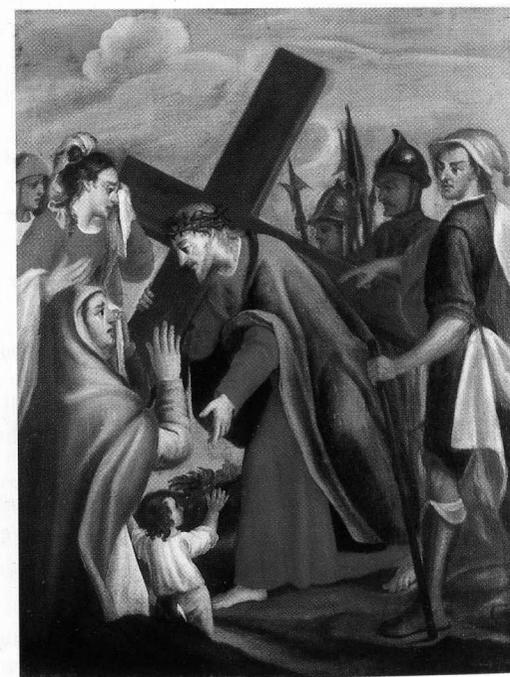


34. Mauro Picenardi, *Angeli in adorazione dello Spirito Santo*. Crema, palazzo Bonzi Stramezzi.

4. Il testo fondamentale per la ricostruzione delle vicende è il libro *Storia della Chiesa di Santa Maria della Croce* di T. RONNA (Milano 1824). Le notizie fornite dall'autore, frutto della lettura di documenti dell'archivio parrocchiale non più rintracciati, vengono poi riprese negli scritti successivi (V. BARBATI, *A chi visita il Santuario di S. Maria della Croce presso Crema*, Crema 1858; M. MACCALLI, *Il Santuario di S. Maria della Croce*, Crema 1943; P. GLAVIANO, *Giacomo Parravicini e Giovan Pietro Romegialli pittori valtelinesi*, in "Commentari", 1964; L. CARUBELLI, *Schede per la parrocchiale di Bagnolo Cremasco, per Palazzo Terni de Gregory di Crema, per la parrocchiale di Casaletto Ceredano*, in "Arte Lombarda", 42/43, 1975; G. LUCCHI, *I fratelli Grandi nella Cupola della Basilica*, in "Il Nuovo Torrazzo" 13 settembre 1975; L. CARUBELLI, *Per il quadraturismo lombardo fra barocco e barocchetto: i fratelli Grandi*, in "Arte Lombarda", 50, 1978; F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio*, Milano 1987; C. ALPINI, *Breve profilo storico-artistico di Mauro Picenardi*, in *Mauro Picenardi. Splendore di una Via Crucis*, Crema 1988; L. CARUBELLI, *Mauro Picenardi*, Crema 1989). Un'indagine dettagliata effettuata su documenti ancora reperibili venne condotta da C. ALPINI, in occasione della pubblicazione della monografia su Santa Maria della Croce (*Arte e*



35. Tommaso Picenardi, *Gesù è caricato della croce*, proprietà privata.



36. Tommaso Picenardi, *Gesù parla alle donne*, proprietà privata.

- decorazione. 1600-1900, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Crema 1990<sup>2</sup>, pp. 147-207). Altre menzioni del ciclo di affreschi sono in S. COPPA, *Giovan Battista e Gerolamo Grandi. Biografie*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. GREGORI, Milano 1993, p. 295; S. COPPA, *Giacomo Parravicino detto il Gianolo. Biografia*, e *Gianolo, Gloria di Sant' Alessandro e I Quattro Evangelisti*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, a c. di M. GREGORI, Milano 1995, pp. 296, 297. Per ulteriori approfondimenti sui pittori si vedano: M. COLOMBO - G. MARSILI, *La chiesa e il collegio di S. Maria del Carrobiolo a Monza*, in "Studi Monzesi", 1992; C. SAVOINI, *Accademici di San Luca di Corconio nella chiesa di San Pietro in Carcegna (Novara)*, in "Arte Lombarda", 102/103, 1992/3-4; A. SPIRITI, *Catalogazione del patrimonio decorativo*, in *San Francesco di Saronno nella storia e nell'arte*, Saronno 1992; S. COPPA, *Andrea Porta, Giovan Battista e Gerolamo Grandi. Gloria di Sant'Agata e quadrature*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a c. di M. GREGORI, Milano 1993; F. FRANGI, *Federico Bianchi. Biografia e Federico Bianchi. San Francesco mangia con i poveri*, in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milano 1996, pp. 320, 321; M. COLOMBO - G. MARSILI, *La chiesa e il collegio di Santa Maria di Carrobiolo. Itinerario artistico*, in *La chiesa di Santa Maria di Carrobiolo*, Monza 1997; V. CAPRARA, *Documenti per Federico Bianchi e per pittori a lui vicini*, in "Tracce", XVII, gennaio-febbraio 1997.
5. A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1789*, Crema s. d. (1788); A. ZAVAGLIO, *I restauri del Duomo*, Crema 1925 (ms., Crema, Biblioteca del Seminario Vescovile); Carubelli, 1978; Carubelli, 1989; Alpini, 1990.
  6. Zavaglio, 1925; M. EDALLO LABADINI, *Il Duomo dalla metà del XIV alla metà del XVIII secolo*, in A. EDALLO, C. GALLINI, M. EDALLO LABADINI, M. VERGA BANDIRALI, C. VERGA, *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema 1955; Carubelli, 1989; Alpini, 1990<sup>2</sup>; M. VERGA BANDIRALI, *La riforma barocca di San Giacomo Maggiore di Crema (1712-1749)*, in "Arte Lombarda", 1994, pp. 114-123.
  7. CARUBELLI, 1975; G. LUCCHI, *I decoratori del nostro Santuario*, in "Il Nuovo Torrazzo" 4 ottobre 1975; CARUBELLI, 1978; FRANGI, 1987; CARUBELLI, 1989; ALPINI, 1990<sup>2</sup>; COPPA, 1993; *Bagnolo Cremasco. Il paese. La gente*, Bagnolo Cremasco 1997.
  8. M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema 1975, p. 298.
  9. Sia il Ronna che il Barbati e il Maccalli attribuiscono al pittore valtellinese le tre lunette della cappella. Il ciclo è stato esaminato con dovizia di indagini da C. ALPINI (1990<sup>2</sup>), che manifesta perplessità sull'attribuzione ai Grandi e al Parravicino degli affreschi dipinti nello scurolo. Cfr. anche GLAVIANO, 1964; FRANGI, 1987; ALPINI, 1988.
  10. G. CRESPI, *Libro delli Quadri e Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri e Luoghi Pij della città, e Territorio di Crema* (Venezia, Archivio di Stato).
  11. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralis, 27.
  12. W. TERNI DE GREGORY, *Crema monumentale e artistica*, Crema 1960, p. 16; R. BOSAGLIA, *I fratelli Galliari pittori*, Milano 1962, p. 17; G. LUCCHI, *Artisti veronesi a Crema*, in "Il Nuovo Torrazzo", 3 maggio 1975; G. LUCCHI, M. Cignaroli e G. Galliari in collaborazione, in "Il Nuovo Torrazzo", 31 maggio 1975; CARUBELLI, 1975; G. LUCCHI, *Crema Sacra: S. Bernardino degli Osservanti*, in "Il Nuovo Torrazzo", 3 febbraio 1979; G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema 1986, p. 187; A. COTTINO, *Problemi di cultura figurativa lombarda tra '600 e '700: gli affreschi della cappella di S. Filippo Neri nel Duomo di Asti; l'opera di Martino Cignaroli tra Milano, Crema e Torino*, in "Antichità Viva", XXV (1986), 5-6; CARUBELLI, 1989, pp. 19, 24. Negli *Itinerari cremaschi*, di A. MARAZZI - T. MORUZZI - G. ZUCHELLI (Crema 1992, p. 18) la prospettiva dipinta nella cappella Bondenti è ancora attribuita ai fratelli Galliari (come già erroneamente si era espresso anche il Lucchi); si insiste su questa versione anche nell'articolo di Gizeta, *San Bernardino dei miracoli*, in "Il Nuovo Torrazzo", 23 dicembre 1995, sebbene si dia ormai la notizia del rinvenimento della firma, in seguito al restauro della chiesa. In un articolo successivo, infatti (Gizeta, *San Bernardino ritrovato*, in "Il Nuovo Torrazzo", 2 marzo 1996), appare la rettifica in "Giovanni Galliari", mentre la Ceserani Ermentini (*La cappella della Vergine*, ibidem, e *Chiesa di San Bernardino*, Crema s. d. (1997)) precisa che la firma è posta sulla parete sinistra. L'opera del Galliari in San Bernardino è menzionata anche in S.A. COLOMBO, *Martino Cignaroli*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, München Leipzig (in corso di stampa).
  13. CARUBELLI, 1975.
  14. Per queste opere di veda il fondamentale articolo di A. BARIGOZZI BRINI, *Affreschi di Martino Cignaroli a Cassano d'Adda*, in "Arte Lombarda", 1975.
  15. SILVIA COLOMBO, in *Allgemeines...* mette in evidenza il probabile intervento di Giovanni Galliari in questo ciclo pittorico.
  16. Cfr. A. M. MATTEUCCI, *Agostino Mitelli a Palazzo Pitti: un problema aperto*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, 1994, 269-278.
  17. TERNI DE GREGORY, 1960; BOSSAGLIA, 1962, 17; G. LUCCHI, *Giambattista Lucini: pittore cremasco quanto valente altrettanto ignorato*, in "Il Nuovo Torrazzo", 4 marzo 1972; G. LUCCHI, *L'opera del Piccinardi nelle nostre chiese*, in "Il Nuovo Torrazzo", 1° dicembre 1973; LUCCHI, 31 maggio 1975; CARUBELLI, 1975; LUCCHI, 3 febbraio 1979; LUCCHI, 1986; CARUBELLI, 1989; GIZETA, 1996; CESERANI ERMENTINI, 1996; C. ALPINI, *Due grandi "miracoli" di Battista Lucini*, in "Il Nuovo Torrazzo", 2 marzo 1996; CESERANI ERMENTINI, 1997; E. CASATI, *Presenze forestiere a Crema e nel Cremasco*, in *L'estro e la realtà*, catalogo della mostra, Cremona 1997; COLOMBO, in *Allgemeines...*; S. A. COLOMBO, *Tre dipinti all'Ambrosiana provenienti da chiese milanesi e alcune precisazioni sull'attività di Martino Cignaroli in San Vittore al Corpo*, in "Arte Cristiana" (in corso di stampa).
  18. TERNI DE GREGORY, 1960; CARUBELLI, 1975; COTTINO, 1986; CESERANI ERMENTINI, 1996; CESERANI ERMENTINI, 1997; COLOMBO, in *Allgemeines...* Gli affreschi vengono di solito solo menzionati; talvolta nella letteratura locale sono apparsi come di mano di Giovanni Galliari. Le somiglianze stilistiche con le opere di Martino Cignaroli fanno ipotizzare l'attribuzione a quest'ultimo pittore, cui fa riferimento anche il Libro di spese della famiglia Bondenti a proposito delle figure della cappella.
  19. Gli interventi su questo argomento sono indicati in CARUBELLI, 1989; nella letteratura successiva si accenna a questa presenza, senza novità di rilievo.

20. L'opera della bottaga fantoniana è illustrata da M. VERGA BANDIRALI, 1994. Cfr. anche G. FERRI PICCALUGA - M. LORANDI - G. COLMUTO, *Regesto delle opere Fantoniane*, in *I Fantoni*, a c. di R. BOSSAGLIA, Vicenza 1978; *Catalogo*, ibidem, pp. 312, 319.  
Lo 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, Crema, trascrizione di G. Solera) riferisce che l'altare è terminato nel 1718.
21. L'assegnazione al Legnanino è in RONNA, *Zibaldone. Taccuino Cremasco per l'anno 1790*, Crema s. d. (1789), p. 96.  
Cfr. anche G. ALZANI, *Chiesa di S. Giacomo Maggiore in Crema*, in G. ALLOCCHIO, *Almanacco cremasco per l'anno 1870*, Crema, s. d. (1869); G. LUCCHI, *In S. Giacomo due milanesi, il Legnanino il Bianchi e due bergamaschi*, in "Il Nuovo Torrazzo", 23 agosto 1975; FRANGI, 1987; ALPINI, 1988; CARUBELLI, 1989.  
La presenza del Legnanino si può spiegare con i legami di collaborazione che il pittore ebbe con i Grandi, assieme ai quali lavorò in palazzo Carignano e nella Cappella dei Mercanti a Totino. È necessario anche ricordare che il Legnanino, il Parravicino e i Grandi erano associati all'accademia di San Luca di Corconio, fondata da Giorgio Bonola (cfr. Savoini 1992).
22. Sull'opera di Cassano cfr. S. COPPA, *Legnanino. Madonna col Bambino e Sant'Antonio da Padova*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a c. di M. GREGORI, Milano 1993, pp. 294, 295.
23. ZUCCHI, ms., pp. 27, 28. Cfr. anche G. LUCCHI, *Crema Sacra: S. Pietro dei Domenicani*, in "Il Nuovo Torrazzo", 15 dicembre 1979; M. ZANARDI, *Giuseppe Brina*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, pp. 295-349.
24. Cfr. S. COPPA, *Giuseppe Prina (o Brina). Biografia e Giuseppe Prina. Rebecca al pozzo*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milano 1995, pp. 299, 300.
25. La storia della cappella è affrontata dalla Ferri Piccaluga, in *I Fantoni*, pp. 229, 230. Le trattative con i Fantoni per le statue della cappella iniziarono nel 1712 e si conclusero nel 1715, quando la cappella della B. Vergine fu permutata con quella di San Giovanni nella stessa chiesa. Le statue, ora in Santa Maria delle Grazie, furono compiute nel 1716. Lo Zucchi afferma che la cappella fu terminata nel 1716.
26. P. A. ORLANDI - P. GUARIENTI, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753, p. 359; CRESPÌ, 1774; Milano, Archivio di Stato, Fondo di Religione, Cartella 3942; CARUBELLI, 1989.
27. Del dipinto si è occupato C. Alpini (*Pittura Sacra a Crema*, Crema 1992, pp. 125, 126), mettendo in evidenza come la provenienza del dipinto (oggi all'Ospedale nuovo) dalla chiesa dell'Ospedale sia dimostrata dal fatto che il Crespi, nel 1774, segnala un dipinto del Torelli in quella sede. Lo studioso inoltre identifica il santo raffigurato con san Giovanni di Dio; questa è un'ulteriore conferma dell'origine del quadro, in quanto dei tre altari esistenti nella chiesa uno era dedicato proprio a san Giovanni di Dio (Visita Lombardi, 1752, Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 28/1).
28. L'Alpini asserisce che dei due quadri di San Domenico non si conosce il soggetto. Dalla posizione indicata dal Crespi per uno di essi, nella seconda cappella a sini-

stra, che gli Atti della Visita Lombardi (1769) dicono dedicata a San Vincenzo e di diritto della famiglia Griffoni Sant'Angelo, si può facilmente dedurre che il dipinto raffigurasse il santo titolare. La data 1739 è desunta dallo Zucchi; il cronista afferma infatti che in quell'anno la casa Griffoni fece rinnovare l'altare di san Vincenzo Ferreri nella chiesa di San Domenico, sostituendo la statua con un dipinto. Il secondo quadro del Torelli era nella sesta cappella a sinistra (secondo il Crespi), dedicata a San Domenico (Visita Lombardi).

Non spetta comunque esclusivamente al Franceschini o al Torelli rappresentare la pittura emiliana a Crema; la cultura quadraturistica diffusa tra il Po e l'Appennino può infatti avere ispirato i fastosi affreschi che si distendono sulla volta di tre sale al piano nobile del palazzo Benzoni di via Civerchi, che attendono ancora uno studio specifico.

29. L'intuizione di questo fatto, che si tratti di due persone distinte, è espressa nell'articolo *Esce dall'anonimato Andrea Nono il costruttore della chiesa della Trinità*, di M. VERGA BANDIRALI ("Bollettino della parrocchia della Trinità", Pasqua 1992), che sviluppa una osservazione del Facchi, in *La chiesa della Trinità in Crema* (Crema 1983). Il Nono infatti muore nel 1752 a 66 anni (Facchi, p. 44; se ne deduce l'anno 1686 per la nascita) e non può perciò aver ricevuto l'incarico di lavori alla fine del Seicento, come attestano documenti della parrocchiale di Madignano (Facchi 1983, p. 55). Che il padre si chiamasse Andrea si ricava da un passo dello Zucchi dove si parla di Andrea figlio di Andrea Comasco. Non possediamo uno strumento documentario atto a farci distinguere le opere del padre da quelle del figlio, ma soltanto dati cronologici, per cui si tende ad assegnare al più giovane le opere più tarde. Egli è attivo nel 1712 nel convento di sant'Agostino, come attesta lo Zucchi, dichiarando apertamente che si tratta del figlio; il nome di Andrea Nono è presente nel Libro di spese per la fabbrica del palazzo Bondenti negli anni 1717, 1719, 1731, 1732, 1733, 1735, 1736; egli compare in notizie riguardanti la parrocchiale di Chieve, è in Santa Maria della Croce per una perizia (cfr. ALPINI 1990<sup>2</sup>), interviene in opere di minor peso ricordate dallo Zucchi nel 1736, nel 1738, nel 1751, nonché nella parrocchiale di Casaletto Ceredano, appena prima della morte, nel 1752. L'attività del Nono si concentra comunque soprattutto nell'erezione della chiesa della Trinità (1737-1740), il capolavoro dell'architettura barocchetta cremasca. Ad Andrea senior spetta per motivi cronologici il lavoro attuato nel 1673 in Santa Monica a Crema (G. LUCCHI, *S. Monica delle Agostiniane*, in "Il Nuovo Torrazzo", 15 gennaio 1983).
30. G. MARTINOLA, *Le maestranze d'arte del Mendrisiotto in Italia nei secoli XVI-XVIII*, Bellinzona 1964, p. 10.
31. Crema, Archivio Parrocchiale di San Giacomo, *Matrimonior lib. 1690-1721*.
32. Crema, Archivio Parrocchiale di San Giacomo, *Liber Baptisatorum 1721-1762*.
33. Crema, Archivio Parrocchiale di San Giacomo, Stato d'anime 1719, 1721, 1723, 1725.
34. Crema, Archivio Parrocchiale di San Giacomo, *Liber Crismatorum Et Matrimoniorum 1721-1760*.
35. ZUCCHI, ms., p. 587.
36. CARUBELLI, 1975, p. 214.
37. G. MORANDI, *L'attività di un estroso intelvese nelle chiese delle nostre diocesi*, in "Colloqui cremonesi", XIII (marzo 1980), pp. 91-93.

38. MORANDI, 1980, p. 93.
39. MORANDI, 1980, p. 93.
40. MORANDI, 1980, p. 93.
41. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 28/1. Si precisa in questo caso che la chiesa fu eretta a spese del R. Carlo Francesco de Cavaneis.
42. Zucchi, ms., p. 6.
43. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 23.
44. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 24.
45. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 28/2.
46. Lodi, Archivio Notarile, Notaio Vincenzo Chieraschi, Scritture private 1755-65.
47. VERGA BANDIRALI, 1992.
48. I documenti sono in Archivio Storico Diocesano Crema. Archivio della Curia Vescovile. Parrocchie, 276.
49. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 27.
50. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 28/2.  
Nella letteratura locale la chiesa è stata solitamente attribuita al Donati. Si aggiungono qui altri dati inerenti alla storia della chiesa. Nell'Archivio Storico di Crema risulta che nel 1739 si concede alla comunità di Ripalta Nuova la facoltà di ampliare il tempio (Pergamene, n. 97). Secondo lo Zucchi nel 1752 si predicò per la prima volta nella chiesa di Ripalta Nuova.
51. G. LUCCHI, *Montodine. Chiesa Parrocchiale, in Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975, p. 258. Cfr. anche C. ALPINI, *Chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena, in Itinerari d'arte e di fede tra Adda, Oglio e Po*, Cremona 1994, p. 200.
52. La chiesa è solitamente attribuita a Giovan Battista Donati, benché non esistano documenti al riguardo. Lo stesso Lucchi la dice probabilmente del Donati. Sull'argomento cfr. anche A. ZAVAGLIO - G. LUCCHI, *Terre nostre*, Crema 1980, p. 192; C. BARONI, *Muntoden da na olta*, 1982; C. GUERCILENA, *Montodine Arte e Fede*, 1986; V. FERRARI - G. ZUCHELLI, *Itinerari cremaschi*, Crema 1993, p. 13; ALPINI, 1994, p. 200; C. CAMPANELLA, *Gli oratori di Montodine*, in "Il Nuovo Torrazzo", 7 dicembre 1996.
53. È ancora lo Zucchi a darcene notizia. Il campanile fu iniziato nel 1723; nel 1724 si ponevano le nuove campane (cfr. anche VERGA BANDIRALI, 1994). Il capomastro Giacomo Avanzino, secondo quanto si può arguire dalle parole dello Zucchi, non era originario di Crema, ma abitante da molto tempo in città. La sua opera si svolse in parecchi cantieri, come la cappella del Crocifisso del Duomo (1709-1710) (cfr. ZAVAGLIO, 1925; EDALLO LABADINI, 1955; VERGA BANDIRALI, 1994), il palazzo Bondenti (secondo la VERGA BANDIRALI, 1994).  
A completamento delle conoscenze che possediamo sulla famiglia del capomastro,

si è rinvenuta la notizia che suo figlio Antonio sposa il 4 febbraio 1738 Chiara Nona, figlia di Andrea Nono (Crema, Archivio Parrocchiale del Duomo, Liber Matrim<sup>m</sup> ab anno 1706 usque 1745). Chiara risulta residente, da nubile, nella famiglia del padre nella parrocchia del Duomo negli anni 1734-1738. Negli anni Cinquanta è presente col marito nella parrocchia di San Giacomo (negli anni Sessanta il marito risulta assente), ed ha con sé la madre, Maria Nona, vedova, che muore il 21 agosto 1756; nell'atto di morte è detta Maria Stampa figlia "q.<sup>m</sup> Antonij" e "uxor q.m.<sup>m</sup> Andreae Noni"; viene sepolta nella chiesa delle Cappuccine.

54. Stefano Serena è menzionato per i lavori in San Giacomo anche dalla VERGA BANDIRALI (1994).  
Dell'attività di Pio Serena abbiamo scarse conoscenze; sappiamo che nel 1772 prestò la sua opera gratuitamente nell'ospizio dei Cappuccini a Crema, che nel 1768 era stato rovinato dallo scoppio della polveriera (S. BELLODI, *Cappuccini ai Sabbioni di Crema*, Gorle, 1994, p. 21; le notizie sono tratte dal *Libro Cronologico del Convento di Crema*, dell'Archivio Provinciale di Milano). Il capomastro figura anche come perito nell'atto di acquisto della casa da parte di Bonaventura e Mauro Picenardi, nel 1765 (Lodi, Archivio Notarile, Notaio Vincenzo Chiaraschi, Istromenti 1756-1765).  
Più tardi compare nei documenti anche Giacomo Serena (Stefano Serena ha un figlio di nome Giacomo, con cui potrebbe essere identificato questo capomastro). Egli insieme con il capomastro Giovanni Stoppani, nel 1799 dichiara che la casa parrocchiale di san Giacomo minaccia rovina e che quindi deve essere ricostruita (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Parrocchie, 46). Nel 1808 attesta che la casa parrocchiale di Passarera è in uno stato di grave degrado (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Parrocchie, 232).  
È presente inoltre nel panorama cremasco del Settecento un Giovanni Serena (Stefano ha un figlio di questo nome) che, secondo il *Libro di cassa SS.<sup>mo</sup> Sacram<sup>to</sup> e B. V. M.* della chiesa di San Giacomo (Milano, Archivio di Stato, Registri Fondo Religione, 249), attua lavori per cui viene pagato negli anni 1778, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790. Potrebbe essere lo stesso capomastro che con Giacomo Zaninelli nel 1784 lavorò alla ricostruzione del teatro, progettato dal Piermarini (A. Allocchio, *Almanacco cremasco per l'anno 1835*, Crema 1834, p. 139; v. anche VERGA BANDIRALI, 1994).
55. F. CAVAROCCHI, *Arte e artisti della Valle Intelvi*, S. Colombano al Lambro 1983.
56. CAVAROCCHI, 1983; G. STEFANI - A. PASOLINI, *Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, in "Arte Lombarda", 98/99 (1991), 3-4.
57. V. CAPRARA, *Dardanone, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986.
58. La notizia mi è stata gentilmente fornita da Vittorio Caprara.
59. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralì, 27.
60. Le notizie tratte dal manoscritto del parroco Ferrari sono state pubblicate sinteticamente da chi scrive nell'articolo *Il veronese Giambettino Cignaroli*, in "Il Nuovo Torrazzo", 11 marzo 1995. I due quadri erano noti alla letteratura locale; nell'articolo *Chieve: la visita pastorale*, in "Il Nuovo Torrazzo", 23 novembre 1968, si fa presente che esistono i due dipinti dei Torricelli, del 1753; in *Terre nostre*, di ZAVAGLIO - LUCCHI, del 1980, si accenna ad una sola delle tele "dei Torricelli";

l'ALPINI (1990<sup>2</sup>), affermando che non esiste la datazione di questi due dipinti, li colloca all'epoca degli affreschi di Santa Maria della Croce, del 1762; in *Itinerari cremaschi* di V. FERRARI e G. ZUCHELLI, del 1993, si parla solo di una pala del Torricelli, raffigurante la *Madonna con san Lorenzo e san Michele*.

Lo scritto del parroco Ferrari si rivela una preziosa fonte di notizie sul Settecento cremasco. Riferisce infatti annotazioni dettagliate su tutti gli aspetti decorativi della chiesa e sulle suppellettili; ad esempio, dà informazioni sulla costruzione dell'altare maggiore, opera di Ambrogio Pedetti q.<sup>m</sup> Francesco, abitante al Laghetto di Milano, secondo quanto risulta da uno scritto del 1746 (consultato dal parroco), garante Andrea Nono. Lo stesso Pedetti è presente nel Cremasco con la costruzione di due altari nella parrocchiale della Trinità, quello del Santo Sepolcro (il contratto è del 1741; lo afferma C. FRANCESCHINI, in *Storia della Parrocchia* (ms., sec. XIX, Archivio Parrocchiale), p. 29; la notizia della presenza del Pedetti è ripresa anche in A. ZAVAGLIO, *Storia della Chiesa e della Parrocchia della SS. Trinità in Crema* (ms., 1922, Archivio Parrocchiale) e in G. FACCHI, 1983, p. 92) e quello di san Francesco di Paola, del 1744 (*Libro delle Parti del V.<sup>ndo</sup> Consorzio del SS.<sup>mo</sup> Sacramento*, Archivio Parrocchiale; vi si dice che il Pedetti è figlio di Francesco ed abita a Milano; la scrittura è stata fatta il 9 novembre 1739 da Andrea Nono). Il marmista è pagato nel 1744, nel 1745 e a saldo nel 1746, secondo quanto risulta dalle *Entrate da affitti e spese del Consorzio. Anni 1743-1780* (Archivio Parrocchiale) (cfr. anche FRANCESCHINI, p. 23; ZAVAGLIO, 1922, p. 52; FACCHI, 1983, p. 86). La "memoria" del parroco di Chieve si sofferma anche su dettagli riguardanti la pala di sant'Antonio, che dice ornata da una cornice dorata da Urbano Tadi. Una figura di doratore che si incontra nella chiesa di San Giacomo è, secondo lo Zucchi, un certo Albano Tadi, che aveva dorato una delle cantorie, durante il rinnovamento dell'interno dell'edificio. Anche nella chiesa della Trinità, ancora per l'altare di s. Francesco di Paola, emerge dalle note di pagamento il nome del doratore Albano Tadi, negli anni 1762 e 1763 (*Entrate da affitti...*).

61. La scoperta del nome Torricelli e della data 1753 è avvenuta in seguito al restauro del 1993 (*Scoperto un Torricelli del 1753*, di Gizeta, in "Il Nuovo Torrazzo", 11 settembre 1993); l'Alpini attribuisce ai due pittori di Lugano anche la cappella di san Francesco di Paola nella stessa chiesa (*Affreschi a quattro mani*, in "Il Nuovo Torrazzo", 13 novembre 1993).
62. Gli affreschi sono sempre stati noti alla letteratura artistica, a partire dal Ronna.
63. Secondo l'Alpini (1990<sup>2</sup>) questa decorazione è solo attribuita ai Torricelli; sappiamo invece che il loro intervento è documentato dal *Libro delle Parti*, dell'Archivio Parrocchiale, nonché dai pagamenti registrati nelle *Entrate da affitti*.
64. Gli artisti, figli di Giovanni, originari del Piemonte, si erano stanziati a Treviglio. Dalla città lombarda proviene anche il pittore che nel 1724 decora l'abside della parrocchiale di Monte Cremasco con l'*Ultima Cena* e con *Storie dei Santi Nazario e Celso*. L'artista è Luigi Riccardi (come dice la scritta posta sulla scena del martirio ALOVISIVS RICARDVS/TREVILIENSIS PINXIT 1724), noto per ora solo attraverso questi dipinti, dal carattere popolareggiante, dove prevale un tono narrativo e didascalico, ravvivato dalle inquadrature architettoniche, specie nel *Martirio*, aggiornate sullo stile barocchetto del tempo. Il pittore sembra prendere, semplificandoli, motivi della tradizione trevigliese del Seicento o di dipinti esistenti nella Basilica, come l'*Ultima Cena* di Giampaolo Cavagna, qui riportata nelle sue linee essenziali, ma priva dell'efficace risalto che caratterizza la pala originale (devo la conoscenza di questo ciclo alla gentile segnalazione del dott. Ric-

cardo Riganti, direttore della Biblioteca Comunale di Treviglio; cfr. *La chiesa dei SS. Nazario e Celso in Monte Cremasco*, Monte Cremasco 1998).

65. Cfr. CARUBELLI, 1989.
66. Nel *Libro delle Parti* si dice soltanto che si orna la cappella della B. Vergine Maria. Nella chiesa vi erano due altari con lo stesso titolo, il primo a sinistra (della Madonna dei Servi) e il terzo a sinistra. Secondo la Bossaglia si tratta del primo; qui è evidente infatti anche l'intervento di Bernardino, mentre nella terza cappella prevale sulle figure l'aspetto architettonico. Il Franceschini, non senza motivi, opta però per la terza cappella.
67. La documentazione è contenuta nella cartella 10 dell'Archivio Parrocchiale. Anche il Franceschini e il Facchi attribuiscono la decorazione ai pittori di Treviglio.
68. Sia il Franceschini che il Facchi attribuiscono questi affreschi ai Galliari.
69. *Alla SS. Trinità festa per i restauri*, supplemento al Bollettino "La Squilla", settembre 1991.
70. *Libro delle Parti*, Archivio Parrocchiale.
71. La Bossaglia (1962) ha notato un intervento globale nel complesso della chiesa: "Sobria è anche a Crema la decorazione floreale, che si estende a gran parte della chiesa, lasciando intravedere un intervento dei nostri artisti più ampio di quello che i documenti farebbero supporre".
72. G. LUCCHI, *Piccola storia di S. Zeno a Montodine*, in "Il Nuovo Torrazzo", 27 luglio 1974; G. LUCCHI, *Artisti veronesi a Crema*, in "Il Nuovo Torrazzo", 3 maggio 1975; CARUBELLI, 1989, p. 31; S. ZATTI, *I Galliari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, III, Bergamo 1990, p. 538; L. CARUBELLI, *Il Settecento cremasco: un'aggiunta a Mauro Picenardi e alcune note sul quadraturismo*, in "Insula Fulcheria", XXIV (1994).
73. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastorali, 27.
74. Nella letteratura locale si è fatto spesso il nome dei Galliari, ma senza menzionare il documento. Cfr. A. ZAVAGLIO, *Terre nostre*, Crema 1946; S. Bernardino: *la visita pastorale*, in "Il Nuovo Torrazzo", 22 febbraio 1969; ZAVAGLIO-LUCCHI, 1980; A. MARAZZI - T. MORUZZI - G. ZUCHELLI, *Itinerari cremaschi*, Crema 1992 (vengono sempre proposti come autori sia Fabrizio che Bernardino Galliari). Si deve tener presente che gli affreschi subirono dei restauri; pertanto non si sa quanto sia rimasto della stesura originale. Ad esempio, un intervento è documentato nel 1887, dai Verbali del Consiglio della parrocchia di San Bernardino.
75. Una relazione abbastanza dettagliata sulla loro presenza e sulla documentazione relativa è in CARUBELLI, 1989, pp. 32, 33. Cfr. anche L. COTI ZELATI, *I restauri*, in *Vaiano Cremasco e la sua chiesa*, Brescia 1970; B. INZOLI, *Spigolature dagli Archivi della Curia Vescovile e della Parrocchia*, ibidem; G. LUCCHI, *Vaiano Minore*, in "Il Nuovo Torrazzo", 24 dicembre 1970; G. LUCCHI, *Vaiano Minore*, in "Il Nuovo Torrazzo", 2 gennaio 1971; G. LUCCHI, *Vaiano Cremasco. Chiesa parrocchiale*, in *Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975; ZAVAGLIO-LUCCHI, 1980; ZATTI, 1990; V. FERRARI - A. MARAZZI - G. ZUCHELLI, *Itinerari cremaschi*, Crema 1991; C. ALPINI, *Chiesa parrocchiale dei Santi Cornelio e Cipriano*, in *Itinerari d'arte e di fede tra Adda, Oglio e Po*, Cremona 1994.

76. C. PEROGALLI, *Le ville*, in C. PEROGALLI - M. G. SANDRI, *Ville delle province di Cremona e Mantova*, Milano 1973. Il discorso è ripreso anche in CARUBELLI, 1989, soprattutto per il ruolo che vi ebbe il Picenardi.
77. ZATTI, 1990, p. 542.  
Una conferma di questo ruolo che i Galliari dovettero avere nella villa Giavarina viene fornita anche dal fatto che già uno dei fratelli, Giovanni Antonio, aveva lavorato per la stessa famiglia nel palazzo di Crema. Riferisce infatti il Perolini che, con scrittura privata del 1755, Giovanni Antonio si incaricò di affrescare la casa di Lorenzo Giavarina a "tutta perfezione" (M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema 1995, p. 380).
78. Si sono occupati dell'argomento GIZETA, in *Sorpresa sotto l'androne* ("Il Nuovo Torrazzo", 11 febbraio 1995) e G. FACCHI, in *Santa Maria della Stella in Crema e l'antica chiesa di S. Marino*, Crema 1995, p. 81, senza tuttavia prendere in considerazione il problema attributivo dei dipinti.
79. *Chiesa di S. Bernardino in Crema*, in "Rinnovamento", 28 settembre 1912.
80. L. CARUBELLI, *Per Mauro Picenardi*, in "Insula Fulcheria", XXVII (1997).
81. Un'ulteriore conferma della loro presenza a Crema è fornita dal Perolini (1995) che rivela l'intervento dei pittori nel palazzo Benvenuti esistente in passato nella attuale via Ginnasio.  
A Crema, inoltre, risulta che un Galliari nel 1753 abbia fatto il quadrante di un orologio; a quella data viene pagato Camillo Bonazzi, doratore, per aver dorato i numeri del "Quadrante del Torrazzo" (Crema, Archivio Parrocchiale della SS. Trinità, Cartella 10).  
All'esterno del Cremasco, ma in una zona molto vicina ai confini del territorio, a Castelleone, essi eseguirono la cassa dell'organo per la chiesa parrocchiale, come emerge da recenti ricerche di Eugenio Clerici (*La Visita Pastorale Novasconi del 1856*, in *Dipinti restaurati a Castelleone*, a c. di M. Marubbi, Castelleone 1997, p. 117).
82. P. L. BRAGUTI, *Cenni biografici*, MSS 24/1 e P. L. BRAGUTI, *Di Alcuni Cremaschi e di Alcuni Forestieri*, MSS 185/1, Biblioteca Comunale, Crema.
83. Per alcuni dipinti il Braguti si dimostra più indulgente, giudicandoli positivamente, ma in genere la sua condanna resta abbastanza ferma.
84. Crema, Archivio Parrocchiale del Duomo, *Liber Bapti<sup>m</sup> ab an<sup>no</sup> 1706 usque 1725; Liber baptiza<sup>m</sup> 1725-1745*.
85. Crema, Archivio Parrocchiale del Duomo, *Liber Mortuo<sup>m</sup> ab anno 1723 usque 1745*.
86. Crema, Archivio Parrocchiale del Duomo, *Status anim.<sup>m</sup> 1723-1728; Status Animarum 1730-1739*.
87. G. LUCCHI, *Giacomo Desti detto il Cardellino*, in "Il Nuovo Torrazzo", 25 agosto 1973. Crema, Archivio Parrocchiale di San Giacomo, *Liber Mortuorum 1721-1769; Liber Baptisatorum 1721-1762*.
88. La documentazione è stata pubblicata, per quanto riguarda la parte pittorica, in CARUBELLI, 1975. Occorre qui aprire una parentesi per riprendere il discorso sulla presenza di alcuni capomastri che ebbero un ruolo notevole nella vita culturale locale, pur non essendo originari del Cremasco. Secondo i documenti dell'archivio parrocchiale, nella costruzione della chiesa di Casaletto Ceredano, iniziata in se-

guito ad una decisione presa nel 1749 e conclusa con la parte essenziale nel 1756, lavorò in un primo momento Andrea Nono, pagato nell'aprile del 1752, appena prima della morte. Nel novembre dello stesso anno i pagamenti vengono effettuati a Carlo Stoppani e continuano allo stesso negli anni 1753, 1754, 1755, 1757, 1758 e 1759. Di questo capomastro conosciamo la presenza nella parrocchia di San Giacomo negli anni Cinquanta (Crema, Archivio Parrocchiale di San Giacomo, *Stato d'anime 1753-1761*); egli scompare il 1° aprile 1763, secondo quanto risulta dal *Liber Mortuorum 1721-1769*, in cui è detto che lo Stoppani è figlio del quondam Giovanni Battista e marito di Anna Maria Stampa (una Stampa era anche la moglie di Andrea Nono).

La documentazione archivistica ci rivela il nome anche di un Giovanni Stoppani, che viene pagato nel 1767 per la parrocchiale di Casaletto Ceredano, nel 1780 per la cappella di Santa Lucia in Duomo (Crema, Biblioteca Comunale, Archivio Benvenuti, *Giornale A dell'Amministrazione dell'Asse del Nob. Sig.<sup>r</sup> Co: Ettore Benvenuti ceduta, e donata al Nob. Sig.<sup>r</sup> Co: Manfredo pur Benvenuti*, pp. 329, 332; *Quaderno ossia Libro Doppio. Maestro A dell'Amministrazione dell'Asse del Nob. Sig.<sup>r</sup> Co: Ettore Benvenuti*; Cartella 134; *Quaderno B dell'Amministrazione dell'Asse del Nob. S.<sup>r</sup> Co. Ettore Benvenuti ceduta e donata al Nob. S.<sup>r</sup> Co. Manfredi Benvenuti* (051 e 052)) in cui mette in opera l'altare e la lapide sepolcrale. La sua presenza è testimoniata anche nella dichiarazione fatta con Giacomo Serena dello stato di degrado della casa parrocchiale di San Giacomo. Lavora inoltre nella chiesa della Trinità per piccoli interventi nel 1800 (Crema, Archivio Parrocchiale della Santissima Trinità, *Giornal Generale di Cassa dal 1784 al 1822*).

È presente a Crema anche un certo Lorenzo Stoppani, che viene pagato negli anni 1759 e 1767 per la parrocchiale di Casaletto Ceredano.

Di Lorenzo conosciamo l'intervento nella ricostruzione della Fiera di Crema, nel 1764 (G. B. TERNI, *Memorie riguardanti Crema dall'anno 1759 al 1787*, MSS 165, Biblioteca Comunale, Crema (copia di G. Solera)). Altre notizie si ricavano dagli atti del notaio Giovanni Luigi Chiarasco (Lodi, Archivio Notarile, Istromenti 1759-1775); in un documento del 1767, infatti, si dice che Francesco Stoppani (del fu Lorenzo) di Muronico della Val d'Intelvi, però dimorante a Crema per la sua professione di "Mastro da Muro", accettando la volontà del figlio Lorenzo, di 35 anni, di volersi emancipare, dichiara di emanciparlo e di far così in modo che Lorenzo possa agire come i capi di casa, negoziare le sue cose, e ciò con la sua professione di Perito e Architetto.

Sappiamo anche che intervenne nella parrocchiale di Vaiano, con lavori per i quali viene pagato nel 1770, nel 1771, nel 1772.

Realizzò, inoltre, una pianta della chiesa di Pianengo nel 1770 (C. ALPINI, *Storia Monumenti Opere, in Pianengo nelle pieghe del tempo*, Crema 1990).

Dagli atti del notaio Andrea Tergnani si apprende che nel 1766 (10 dicembre) Carl'Antonio "Stopano" q.<sup>m</sup> Mastro Carlo, del luogo di Muronico, ma abitante a Crema, costituisce un certo Alzeni di Muronico quale suo procuratore per affari come divisione di beni, ecc. Poiché nei registri di stato d'anime della parrocchiale di San Giacomo fra i figli di Carlo Stoppani c'è anche un Carlo Antonio, pare indubbio che la persona nominata nel documento sia un figlio del capomastro scomparso nel 1763; in tal modo si conosce l'origine intelvese anche di Carlo Stoppani.

89. L'assegnazione della Via Crucis al Desti si ricava anche da una lettera spedita al Braguti da Montodine nel 1868, dove si precisa che le prime nove stazioni sono del Desti, le ultime cinque di Luigi della Frata (P. L. BRAGUTI, *Documenti relativi ai Pittori, Scultori Architetti, Incisori Cremaschi*, MSS 3, Biblioteca Comunale,

- Crema; cfr. anche BRAGUTI, *Cenni Biografici*). Nella letteratura del nostro secolo si segnalano: ZAVAGLIO-LUCCHI, 1980; L. ERMENTINI, *Dalle chiese del '700 al silenzio del Marzale*, in "Il Nuovo Torrazzo", 9 giugno 1984; FRANGI, 1987; CARUBELLI, 1989; FERRARI-ZUCCHELLI, 1993 (nonostante la presenza della firma, vi si dice che è forse un Gian Battista Desti l'autore della Via Crucis).
90. Crema, Archivio Storico Diocesano, Archivio Lucchi.
91. Tutte queste notizie relative al Desti e al Sommariva sono fornite in una lettera del parroco Belloni, in data 29 maggio 1868, contenuta in *Documenti...* di P. L. BRAGUTI, MSS 3, Biblioteca Comunale, Crema (cfr. anche BRAGUTI, *Cenni biografici*). I dipinti non esistono più, essendo stata ampliata la chiesa con l'aggiunta di due navate laterali e con il rifacimento della zona della cappella maggiore.
92. La tela reca la scritta DESTI. P. J779. L'opera del Desti nella chiesetta di Bagnolo è nota alla letteratura locale. Messa in evidenza da don Battista Inzoli (*Una chiesetta a tutti cara*, in "Bollettino parrocchiale di Bagnolo Cremasco", maggio 1961), è stata poi fatta oggetto di interesse da parte del Lucchi, che ha dedicato al Desti un articolo nel 1973. Segnalata da A. ROSSI (*Bagnolo: la Madonna delle viti*, in "Il Nuovo Torrazzo", 6 maggio 1978), da ZAVAGLIO-LUCCHI (1980), dal FRANGI (1987), da M. CADISCO (*Un affresco del secolo XVI*, in "Il Nuovo Torrazzo", 24 aprile 1987), da B. FUSAR POLI (*Le Viti*, Bagnolo, 1987), dalla CARUBELLI (1989), dall'ALPINI (1996), è stata infine menzionata in *Bagnolo Cremasco*, 1997.
93. L'INZOLI aveva intuito che i dipinti che accompagnano l'immagine della Madonna sono da attribuire al Desti; così si esprime anche il ROSSI, affermando che gli affreschi sono "forse" dello stesso Desti. Alla mano del pittore cremasco viene attribuita la decorazione anche in *Bagnolo Cremasco*, 1997.  
Una nota manoscritta di don Inzoli nell'Archivio Storico Diocesano di Crema, Archivio Lucchi, VI, dice che un fascicoletto di memorie bagnolesi del 1831 informa sulla sepoltura di un sacerdote vicino al Crocifisso, opera del vecchio Desti, nell'antico cimitero.
94. Questo dato emerge dall'inventario del 1932 (Archivio Storico Diocesano, Crema. Archivio della Curia Vescovile) in cui il san Pietro d'Alcantara è interpretato come san Paolo della Croce. Devo la conoscenza dei quadri alla segnalazione di Ambrogio Geroldi.
95. C. ALPINI, *Chiesa di San Bernardino degli Osservanti*, in *Itinerari d'arte e di fede tra Adda, Oglio e Po*, Cremona 1994; ALPINI, 2 marzo 1996; ALPINI, *Opere d'arte...* 1996.
96. ALPINI, *Opere d'arte...* 1996. Lo studioso non specifica quali dipinti siano del Desti, ma afferma che dal Picenardi "prende numerosi spunti, come risulta negli affreschi della parrocchiale di san Michele".
97. La richiesta è fatta nel 1753, come si può dedurre dalla concessione, da parte della Curia, del permesso di costruire la chiesa, in data 12 agosto 1753 (San Michele, Archivio Parrocchiale, cartella "Ordini Vescovili"). Le notizie sull'erezione nel 1754 sono negli atti della Visita Lombardi, del 1755 (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralis, 28/2).
98. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Parrocchie, 192. La risposta affermativa viene data nello stesso 1783; in agosto per l'altare di San Sebastiano, in settembre per quello di san Giovanni (San Michele, Archivio Parrocchiale, Cartella "Ordini Vescovili").

99. A questo punto la cappella di san Bartolomeo merita una digressione, riguardante le vicende dei vari culti che si sono susseguiti, ma soprattutto la storia della tela che un tempo vi era collocata. Si sa che l'attuale pala, opera del Barbelli, che orna il coro della parrocchiale di San Bartolomeo ai Morti e raffigura il *Martirio di san Bartolomeo*, proviene dalla chiesa di San Michele, da cui venne trasferita intorno al 1914 (San Michele, Archivio Parrocchiale, cartella "Storia. Statistiche. Confini. Inventari"). Ma si tramanda anche che non sia stata la chiesa di San Michele il luogo d'origine del quadro, bensì la chiesetta di San Bartolomeo in città. Si vuole qui ricostruire la storia inerente al quadro di quest'ultima chiesa in base a fonti documentarie, che rivelano vicende diverse da quelle narrate dalla letteratura recente. La fonte essenziale sono gli Atti della Visita Lombardi (1752), che riferiscono notizie sulla vecchia chiesa dei Disciplini di Porta Ripalta e illustrano anche le vicende più vicine nel tempo. Infatti nella precedente chiesa c'era un solo altare; in quella appena ricostruita sono ormai tre: al maggiore si sono aggiunti quelli di San Valentino e di San Bartolomeo. Quest'ultimo si spiega con la vicinanza, un tempo, dell'oratorio di San Bartolomeo, retto dai Crociferi. Poi questo passò alle monache di Santa Maria Mater Domini, quindi ai Disciplini di Porta Ripalta (1694), i quali vendettero nel 1705 tutte le strutture annesse a Marco Antonio Cogrossi. La chiesa doveva essere ancora dei Disciplini, se essi (poiché il vescovo Calini nel 1735 aveva ordinato di restaurarla) e nel 1738 supplicarono di poter trasferire il culto in un altare del proprio oratorio e di ridurre ad usi profani la chiesetta di San Bartolomeo. Il Calini nel 1739 lo permise. Anche lo Zucchi dà una narrazione molto dettagliata dei fatti, che può integrare quelli descritti dalla Visita Lombardi. Afferma chiaramente che i Disciplini erano padroni della chiesetta di San Bartolomeo e che fecero ricorso al Vescovo perché non dovesse restaurarla. Tolsero perciò, il 3 febbraio 1739, la pala con il *Martirio* del santo e la portarono su un altare del loro oratorio. Lo Zucchi rivela anche che ottennero di demolire l'oratorio e di venderne il luogo. La pietra sepolcrale fu portata nella chiesa di San Giacomo. Nel 1743 fu posta la prima pietra del nuovo oratorio di Santa Maria dei Disciplini di Porta Ripalta, che venne benedetto nel 1745. Il capomastro era stato Urbano Gerola, che nel contratto con i Disciplini aveva incluso nel pagamento anche l'oratorio di San Bartolomeo (lo Zucchi precisa che le quadrature del nuovo oratorio erano di Benedetto Castellazzi, un pittore milanese di cui esistono scarse notizie; Vittorio Caprara mi comunica che l'artista risiede nella parrocchia di Santo Stefano in Borgogna nel 1743 e nel 1759, come risulta dai registri dello stato d'anime di quegli anni).  
Esistono perciò due certezze: il passaggio dell'attuale pala di San Bartolomeo ai Morti dalla chiesa di San Michele nel 1914; il passaggio di un quadro raffigurante il *Martirio di San Bartolomeo* dall'antico oratorio in città alla chiesa dei Disciplini (il Crespi segnala come ancora presente nel 1774 un dipinto del Barbelli in questa chiesa). Il passaggio a San Michele, se si tratta sempre dello stesso quadro, dovette avvenire all'epoca della soppressione durante la Repubblica Cisalpina. Se per il quadro dell'altare maggiore del Cignaroli c'è la dettagliata descrizione dell'acquisto da parte del parroco di Ombriano, purtroppo non altrettanto documentato è il trasferimento del quadro di San Bartolomeo ad un'altra chiesa. Certo è che il terzo altare a destra della parrocchiale di San Michele era dedicato a San Bartolomeo quando intervenne il Desti (poiché egli vi dipinse sulla volta la *Glorificazione del santo*) e che nell'Ottocento vi era una pala, che poi venne tolta. Nel 1874, infatti, si fa richiesta di poter sostituire la pala con la statua di *San Rocco* (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Parrocchie, 192); l'altare di san Bartolomeo deve però essere posto in un'altra cap-

PELLA, come si evince dalle parole del parroco Meleri in alcuni scritti del 1887 in cui si ricorda che si è obbligati a fare un nuovo altare per mettere a posto il quadro di San Bartolomeo (San Michele, Archivio Parrocchiale, quaderno *Pro-memoria*). La Fortini (*La chiesa attuale ed il suo patrimonio artistico*, in *S. Bartolomeo. Storia arte vita di una comunità*, Crema 1994) ipotizza che il *Martirio di san Bartolomeo* del Barbelli sia giunto a San Michele intorno al 1705, quando i Disciplini vendettero i beni alla famiglia Cogrossi. Ciò contrasta con quanto è asserito dallo Zucchi e dalla Visita Lombardi, che sono molto espliciti al riguardo.

Il Lucchi (*Il convento di S. M. Mater Domini delle monache Domenicane*, in "Il Nuovo Torrazzo", 23 aprile 1983) afferma che all'epoca della vendita della chiesetta di San Bartolomeo in città nel 1694 le monache di Santa Maria Mater Domini trasportarono la pala del Barbelli in San Bartolomeo ai Morti; ciò contrasta col fatto che la pala del Barbelli attualmente in San Bartolomeo ai Morti è stata trasferita dalla parrocchiale di San Michele nel 1914, come è attestato nelle *Memorie Parrocchiali scritte dal parroco Sac. Agostino Inzoli dall'anno 1912 (10 9mbre) al 1929 (16 giugno)* (San Michele, Archivio Parrocchiale, cartella "Storia..."). Ciò basta per proporre i problemi suscitati dal desiderio di ripercorrere la storia del quadro; si sono espresse le certezze e le perplessità, perché siano fonti di ulteriore indagine.

100. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoral, 28/2.
101. Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Parrocchie, 80.
102. Le vicende dell'ampliamento sono documentate dai verbali del consiglio parrocchiale di San Bernardino, pubblicati da don Vincenzo De Maestri sul Bollettino parrocchiale ("La Voce Amica", dicembre 1969 - febbraio 1971). Per realizzarlo, secondo il progetto dell'ing. Pietro Schiavini, si prepararono le pratiche a partire dal 1889 e si insistette anche durante il 1890. Nel luglio del 1891 si iniziarono i lavori, che ebbero termine per il Natale dello stesso anno. Si trattava però di un ampliamento parziale, che evidentemente non raggiunse le prime due campate di origine settecentesca. Dai Verbali del Consiglio emergono interessanti particolari: il parroco, Paolo Ghilardi, quando decise l'intervento nella sua piccola chiesa, si ispirò all'esempio di Cividate al Piano, dove la parrocchiale era nelle stesse condizioni di quella di San Bernardino ed era stata allargata da poco con l'aggiunta di due navate laterali e l'allungamento del coro; per questo, recatosi a Cividate con l'ing. Schiavini, lo invitò a prendere spunto da quei lavori per attuare il disegno della parrocchiale di San Bernardino. Lo Schiavini dovette ispirarsi comunque ad un concetto grandioso del linguaggio architettonico, che gli fece progettare un ampio retrocoro, modulo ripetuto anche nella parrocchiale di Offanengo costruita poco dopo dallo stesso ingegnere. Che, poi, le due prime campate in San Bernardino non siano state toccate dalla realizzazione dell'ampliamento (come sarebbero state se il disegno fosse stato attuato totalmente; cfr. *Progetto di massima per l'ampliamento graduale della chiesa parrocchiale. Agosto 1890*, Crema, Archivio Parrocchiale di San Bernardino) è dimostrato dal fatto che numerosi riferimenti all'incompiutezza del lavoro emergono in vari momenti della documentazione archivistica. Ad esempio, negli atti della Visita Fontana, del 1895 (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoral, 39) si afferma che la chiesa fu consacrata nel 1780, tranne che nella parte aggiunta nel 1891, segno evidente che una parte di quella settecen-

tesca esisteva ancora; nelle risposte al questionario della Visita Montanelli del 1928 (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoral, 47) si afferma che la chiesa, già rifatta nel 1765, fu di nuovo ampliata quasi d'una metà con presbiterio e sacrestia e che ha bisogno di essere completata dalla metà al fondo con l'aggiunta di due navate laterali; di un allargamento lasciato a metà si parla anche nelle risposte al questionario in occasione della Visita Mimmi, del 1932 (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoral, 48), in cui tuttavia si fa presente l'inopportunità di continuare l'opera, perché si proseguirebbe nell'errore di costruire una chiesa senza "alcuna linea" e si auspica invece un intervento radicale. È evidente che questo non avvenne. Nella Visita Piazzi del 1951 (Crema, Archivio Storico Diocesano. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoral, 51) si parla di nuovo di un ampliamento; tuttavia ciò non è mai avvenuto, come mi conferma il parroco di allora, don Vincenzo De Maestri, che ha esplicito continuamente per decenni il suo ministero in questa parrocchia. La presenza del Desti in San Bernardino è confermata da una serie di tele raffiguranti *San Fermo*, la *Madonna col Bambino* e *San Bernardino da Siena*, assegnategli dall'Alpini (1996, p. 58), di cui la prima, come ha osservato lo studioso, ricalca il soggetto già realizzato dal Barbelli e rivela quindi la consueta abitudine alla ripresa di composizioni altrui; in complesso si tratta di opere in cui la semplificazione dei mezzi espressivi rivela la tendenza ad un linguaggio popolareggiante.

103. A proposito del Desti sembra opportuno ampliare il panorama anche ad altri interventi oggi difficilmente rintracciabili, ma di cui è documentata l'esistenza. Oltre alle opere realizzate a più riprese per la famiglia dei conti Benvenuti, negli anni 1765, 1767, 1768, 1772 (è presente in questa occasione anche il fratello Giuseppe), 1780, 1788, 1790, 1791, (talvolta però i documenti parlano solo del pittore "Deste" senza specificarne il nome; negli ultimi tempi potrebbe trattarsi anche del figlio Luigi), egli certamente lavorò ad un quadro (1785) e ad altre opere (1786) per la parrocchiale di San Giacomo (Milano, Archivio di Stato, Registri Fondo Religione, *Libro di Cassa SS.<sup>mo</sup> Sacram.<sup>to</sup> e B. V. M.<sup>a</sup>*, 249), nella chiesa della Santissima Trinità nel 1787 per "risarcir" alcuni dipinti (Crema, Archivio Parrocchiale della Santissima Trinità, *Giornal Generale di Cassa dal 1784 al 1822*). Una interessante scoperta viene dallo studio condotto sulla parrocchiale di Castelleone da M. MARUBBI (*Alcune riflessioni sui dipinti della parrocchiale di Castelleone*, in *Dipinti restaurati a Castelleone*, Castelleone 1997, p. 35), che sulla base degli scritti del Pagani (*Castelleonea Sacra*, ms. Archivio Parrocchiale di Castelleone) mette in risalto la presenza di ornamenti del Desti nella prima cappella a sinistra. Il Pagani, in realtà riferisce la stessa notizia anche a proposito della prima cappella a destra, dove dipinse "un'ancona", evidentemente una quadratura simulante un altare marmoreo. Di queste due opere purtroppo non resta traccia. Come è già stato affermato dalla letteratura dell'Ottocento, il Desti ebbe un figlio, Luigi, che seguì le orme paterne, ma non ebbe che scarsa vena inventiva. Dei suoi lavori ci sono indizi nei documenti, come nel registro *Consorzio del SS.<sup>mo</sup> Sacramento. Giornale 1785-1807*, dell'Archivio della Cattedrale di Crema, dove si annota un pagamento effettuato nel 1797 a Luigi Desti, che ha coperto "alcune armi"; anche nella chiesa della Trinità negli anni 1799 e 1819 Luigi Desti interviene, soprattutto per opere di risarcimento di dipinti già esistenti (Crema, Archivio Parrocchiale della Santissima Trinità, *Giornal...*); nel 1819 accomoda l'altare di san Gaetano e dipinge i braccioli portanti le lampade (Crema, Archivio Parroc-

chiale della Santissima Trinità, *Uscite Delle Limosine dalli Divoti di S. Gaetano*); nel 1821 è presente nella chiesa sussidiaria (*Giornal...*). Alcune di queste notizie sui Desti compaiono in CARUBELLI, 1989.

A completamento del panorama sui pittori di nature morte nel Cremasco si deve menzionare quel Giovanni Salvetti, morto alla metà del Settecento di cui il Rosaglio (*Notizie intorno a Crema raccolte nell'anno 1769*, MSS 82, Biblioteca Comunale, Crema) tesse grandi elogi per l'abilità nel rappresentare sulla tela "boschereccie" sul gusto francese e fiammingo, nell'imitare carte da gioco, spartiti, coltelli, forbici, lucerne e in particolare tavole d'abete, tutte opere molto richieste al suo tempo. Si era quindi specializzato in lavori di tromp l'oeil, di cui c'è menzione anche nelle parole del bresciano Carboni (*Le pitture e sculture di Brescia*, Brescia 1760), che ricorda nella casa dei signori Barbisoni in Strada Larga due dipinti con pipe, carte e ritratti, del "Salvati Cremasco".

104. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Nati 1709-1722*.
105. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Matrimoni 1707-1740*.
106. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Nati 1722-1738*.
107. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Morti 1718-1744*.
108. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Matrimoni 1740-1763*.
109. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Nati 1738-1753; Nati 1753-1761; Nati 1761-1768*.
110. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Morti 1754-1763*.
111. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Morti 1777-1793*.
112. Milano, Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi, *Libro cronologico del convento de' frati Cappuccini di Crema*, f. 125 v.; f. 127 r.
113. A. Ronna, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1793*, Crema s. d. (1792) p. 107.
114. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Matrimoni 1763-1796*.
115. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Nati 1768-1785; Nati 1785-1796*.
116. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Morti 1777-1793; Morti 1794-1803*.
117. Treviglio, Archivio Parrocchiale di San Martino, *Morti 1804-1813*.
118. R. BIGOLOTTI, *Monumenta Soncini*, III, f. 13 v.; f. 93 v., Ms. 213/3, Cremona, Biblioteca Statale; Maina, 1990, p. 55.
119. BIGOLOTTI, f. 13 r., f. 93 v.; Maina, 1990, p. 54.
120. BIGOLOTTI, f. 93 v.
121. BIGOLOTTI, f. 13 r., f. 93 v.; Maina, 1990, p. 54.
122. BIGOLOTTI, f. 13 r., f. 94 v.; Maina, 1990, p. 54.
123. BIGOLOTTI, f. 13 r., f. 61 v., f. 93 v., f. 94 v.; Maina, 1990, p. 54.
124. La notizia dell'esistenza di questa carta è in MARUBBI, *Museo Soncinate: frammenti da una collezione incompleta*, in *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili*, Soncino 1990, pp. 36, 42. Dalla lettura dello scritto (Soncino, Archivio Parrocchiale, Pieve, VI) appare evidente che la firma appartiene alla stessa mano che ha appo-

sto la firma su una ricevuta del 1781 per lavori della parrocchiale di Trescore Cremasco, dove l'artista si dice "Orlando Pittore di Trevi", trattandosi ovviamente di Orlando Bencetti.

125. PEROGALLI, 1973; ZAVAGLIO-LUCCHI, 1980; CARUBELLI, 1989; CARUBELLI, 1994.
126. Crema, Archivio della Cattedrale, *Altare di S.<sup>t</sup> Pantaleo<sup>no</sup>. Giornale 1736-1807* (viene pagato il pittore Orlando da Treviglio); *Libro della Tesoreria di S.<sup>to</sup> Pantaleone*. Cfr. anche CARUBELLI 1989, p. 35; CARUBELLI, 1994.
127. Crema, Biblioteca Comunale, Archivio Benvenuti, *Giornale A dell'Amministrazione...*; *Quaderno ossia Libro Doppio Maestro...* (nel 1780 viene pagato Orlando Orlandi). Cfr. CARUBELLI, 1989, p. 37; Carubelli, 1994.
128. Crema, Archivio della Cattedrale, *Consortio del SS.<sup>mo</sup> Sacramento. Giornale 1753-1785*.
129. A. Ronna, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1789*, Crema s. d. (1788), p. 79. Le opere del Bencetti nel Duomo sono le uniche menzionate in M. LOVAT, *Bencetti Orlando*, in *Dizionario degli Artisti di Caravaggio e Treviglio*, Bergamo 1994. In quel periodo veniva realizzato anche il rinnovamento della cappella della Madonna. Da una scrittura privata del 1779 contenuta nell'Archivio Benvenuti (Cartella 44) con cui il marmista Giovanni Battista Ferrata si obbliga a costruire l'altare di santa Lucia in Duomo, si conosce l'esistenza dei lavori effettuati o da effettuarsi poco dopo per l'altare della Madonna, poiché il Ferrata si obbliga ad erigere l'altare di santa Lucia in modo perfetto e a renderlo in tutto e per tutto uguale al lavoro dell'altare maggiore e di quello della B. Vergine. Ciò che in quest'ultimo ancora oggi sembra l'aspetto più caratteristico è la presenza, ai lati, delle due statue di Davide e Salomone, generalmente ritenute di bottega fantoniana, ma che, ad una attenta osservazione, appaiono identiche alle statue degli stessi personaggi presenti nella cappella della Madonna nella Pieve di Soncino, opere del bergamasco Giovanni Sanz (M. MARUBBI, *Soncino Arte e Monumenti*, Soncino 1996, pp. 84, 94).
130. CARUBELLI, 1989, p. 39; CARUBELLI, 1994.
131. CARUBELLI, 1989, p. 50; CARUBELLI, 1994.
132. In occasione della beatificazione del padre Lorenzo da Brindisi, l'11 maggio 1784 si iniziò un triduo nella chiesa dei Cappuccini dei Sabbioni presso Crema. La piazza fu ornata da "Orlando Orlandi da Treviglio pittore celebre ed allievo de' sig. fratelli Galleari. Questa formava un porticato posto in quadratura con una ringhiera fatta a penello che contornava tutto il porticato e sopra di essa alcuni vasi di fiori vagamente dipinti. Due botteghe di caffè poste sopra del fosso servivano anch'esse di ornamento. La strada che conduce alla maestra era ripartita in 15 arcate ed in fondo ad essa eravi una bellissima prospettiva fatta in pittura con il Beato in gloria" (Milano, Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi, *Libro cronologico...* f. 125 v.); cfr. anche L. CARUBELLI, *Il Settecento cremasco: un'aggiunta a Mauro Picenardi e alcune note sul quadraturismo*, in "Insula Fulcheria", XXIV (1994), p. 10.  
Nello stesso anno fu ornato l'altare maggiore con una nuova pala del Picenardi. "L'architettura dell'altar maggiore e del coro fu del sig. Orlando Orlandi da Treviglio" (Milano, Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi, *Libro cronologico...*, f. 126 v.; cfr. BELLODI, 1993, p. 23; CARUBELLI, 1994, pp. 10, 11.

Nel 1786 fu fatto un nuovo tabernacolo, disegnato da "Girolamo Orlandi da Treviglio e colorito da suo padre sig. Orlando Orlandi. La quadratura di tutta l'opera è stata travagliata in Treviglio, e l'intagliatura a Milano" (Milano, Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi, *Libro cronologico...*, f. 127 r.; BELLODI, 1993, p. 23; CARUBELLI, 1994, p. 11).

133. Ringrazio il parroco don Agostino Alghisi che mi ha gentilmente segnalato l'esistenza delle 14 tele.
134. R. GHIDOTTI, *La chiesa parrocchiale di Madignano*, Madignano 1983, p. 23; CARUBELLI, 1989.
135. Segnalato dal Lucchi ("Il Nuovo Torrazzo", 27 luglio 1974), il complesso prospettico è stato preso in considerazione da chi scrive, con l'indicazione della scritta "...ONAZZI PINXIT CI)I)CCXCII".
136. BELLODI, 1993, p. 21.
137. L. CARUBELLI, *Per Mauro Picenardi*, in "Insula Fulcheria", XXVII (1997).
138. CARUBELLI, 1997.
139. L'erezione della pia devozione è del 1765. La realizzazione delle 14 tele potrebbe cadere, proprio perché dimostrano caratteri non ancora pienamente maturi, attorno a quella data.  
Attribuita al Picenardi dal Ghilardi (*La Chiesa di Passarera e le sue opere d'arte*, Cremona s. d. (1993), p. 12), dal GIUSTO (Manoscritti, Biblioteca Comunale, Crema) e dal LUCCHI (*Una Via Crucis ed una danza macabra di Mauro Picenardi?*, in "Il Nuovo Torrazzo", 23 febbraio 1974), la Via Crucis è stata considerata dall'ALPINI (1988 e 1996) ed anche da chi scrive un'opera problematica.
140. Ringrazio padre Angelo Maridati per la gentile segnalazione. L'attribuzione al Picenardi è stata proposta oralmente da mons. Luigi Pagnoni.

Mentre l'articolo era in stampa, ho rinvenuto la data di morte del pittore Giacomo Desti: 13 dicembre 1792 (Crema, Archivio Parrocchiale di San Pietro, *Mortuorum Lib. XIII<sup>us</sup> ab an. 1763 usq. ad 1807*).

Esprimo la mia gratitudine a quanti con il loro aiuto hanno consentito la realizzazione di questo lavoro.