

**LA CELEBRAZIONE DELL'ORDINE DEI CANONICI
LATERANENSI NEL CORO DELLA CHIESA
DI S. BENEDETTO IN CREMA:
FATTI DI PITTURA VENETA E
LE PRIME OPERE NOTE DI MARTINO CIGNAROLI**

La chiesa di San Benedetto: ovvero la storia della cultura figurativa cremasca del XVII secolo, fra il 1620 e il 1680 circa, anni in cui si assiste non solo alla ricostruzione del nuovo tempio dei Canonici Regolari di S. Agostino, detti Lateranensi, ma anche al completamento decorativo delle cappelle laterali e del coro, in uno svolgimento graduale e sistematico delle varie poetiche, in sintonia con i nuovi tempi e col dipanarsi di tendenze aggiornate, specie a partire dalla seconda metà del secolo, quasi preludio alla svolta in senso veneziano dell'età successiva¹. Accanto a Tommaso Pombioli e a Gian Giacomo Barbelli, cui si devono i briosi interventi nelle cappelle, dal cromatismo brillante e nello stesso tempo strettamente ancorato alla formazione lombarda², un altro esponente del mondo artistico locale, Giovanni Battista Botticchio, andava creando, nel 1648, una drammatica «Crocifissione», situata nel coro, estremo frutto di ricerche penetrate di cultura lombarda, con accenti di spettacolare chiaroscuro, entro il contesto di un livido colorismo³. Quando, attorno all'ottavo decennio del secolo, si pone mano alla grandiosa decorazione delle pareti del coro, la «koiné» cremasca, che nel primo Seicento sembra puntualmente riprendere i dettami di una cultura di ascendenza lombarda, almeno nei suoi risvolti più appariscenti, è orientata in una direzione non più così univoca ed accoglie gli accenti di uno spazio più dilatato in varie direzioni, quasi alla ricerca di una nuova identità. Anche se erede della tradizione locale, l'unico artista di spicco, che emerge dopo la scomparsa

dei maggiori esponenti della prima metà del secolo⁴, Giovan Battista Lucini, parla ormai un linguaggio allusivo a molteplici esperienze, destinate a maturare fino alle opere estreme della sua vita, eseguite entro l'ambito del nono decennio, i quadroni eucaristici del Duomo, il cui sapore vengeggiante può richiamare gli esiti della pittura veronese, da tempo ormai presente in Crema. La committenza, religiosa e non, appare infatti orientata quasi negli stessi anni verso una medesima direzione, e non può ritenersi inverosimile che sottili legami (che oggi non è ancora possibile documentare) esistenti fra ordini religiosi, famiglie nobili e i pittori stessi costituiscano la spiegazione di una così intensa frequentazione, pressoché contemporanea, di artisti veronesi attorno alla metà degli anni Settanta. Il loro soggiorno a Crema si traduce, a volte, in una stabile dimora; è il caso di Giovanni Brunelli, destinato a una prolungata residenza in città, le cui vicende biografiche sono riassunte nella dichiarazione di stato libero, in vista del matrimonio; in questo atto, del 1682, si afferma, infatti, che l'artista si è allontanato da Verona sette anni prima e che in Crema abita in casa di Nicolò Benzoni, dove opera come pittore⁵; nel 1675, quindi, intorno alla stessa epoca della commissione dei grandi quadri del coro di San Benedetto, il Brunelli abbandona la città natale, dove compare come membro dell'Accademia, secondo l'elenco stilato da Carlo Sferini attorno agli anni 1671-75⁶; accanto al suo nome, in questo stesso documento è inserito anche quello di Martino Cignaroli, che ben presto, se non insieme allo stesso Brunelli, lascerà la patria per Crema, in cui lo attendevano vicende familiari analoghe a quelle del collega; sarà nella città lombarda che anche il Cignaroli si sposerà, nel 1679⁷, e sarà qui che tornerà ad intervalli abbastanza frequenti, pur dopo il trasferimento a Milano e una più fortunata carriera colà raggiunta. A completare il quadro di questi interventi di artisti provenienti dall'area veneta, ci soccorre il recente e sorprendente ritrovamento del nome degli scultori che approntarono alcune statue di guerrieri per palazzi cremaschi, ora poste sulla sommità di Porta Serio; i loro nomi, Orazio e Francesco Marinali, evocano il mondo della scultura vicentina del tardo Seicento, ma si è proposta l'ipotesi che l'epoca dell'attuazione delle opere cremasche coincida con la loro attività veronese o bresciana fra il 1685 e il 1692, appena all'indomani, quindi, della realizzazione dei teleri del Cignaroli in San Benedetto⁸.

Una così stringente coincidenza non può che sottintendere una concomitanza di intenti presso i committenti, decisamente orientati verso il Veneto, e in particolare verso Verona, attorno agli anni in cui ogni voce locale andava affievolendosi. È del resto una precisa testimonianza quella

che si ricava dall'attestazione di stato libero del Cignaroli, a proposito della sua presenza a Crema; il documento ci fornisce la chiave di lettura della sua attività in San Benedetto, ma ci illumina anche sugli stretti rapporti che le due città intrattenevano ad ogni livello. Vi si afferma, infatti, alla data del 22 giugno 1679⁹, che il pittore, figlio del «quondam» Leonardo, lasciata Verona da ormai tre anni, è residente in Crema, secondo la testimonianza di un certo Giacinto Bissolino, soldato di origine veronese, e secondo il padre Leonardo Morando, canonico del monastero di San Benedetto, pure proveniente da Verona; quest'ultimo personaggio fornisce anche un giudizio lusinghiero sull'attività pittorica di Martino, conoscendolo direttamente da ben 14 anni ed avendolo frequentato nella comune città d'origine, da cui i due sono partiti pressoché contemporaneamente alla volta di Crema (alla distanza di due giorni l'uno dall'altro) tre anni prima. Una commissione al Cignaroli, si potrebbe dire, uscita dall'interno dell'ordine dei Canonici Regolari, dunque; fatto non inverosimile se si tiene conto dell'aggiornamento attuato in San Leonardo a Verona, appartenente allo stesso Ordine, «una delle chiese più importanti per il rinnovo, in direzione... veneziana-vicentina... della cultura artistica veronese del tardo Seicento»¹⁰, una chiesa, soprattutto dove compaiono le opere di Giulio Carpioni, indicato dalla tradizione letteraria come il maestro del Cignaroli.

Prima di esaminarne i lavori, si dovrebbe, comunque, accennare alla presenza, nel ciclo delle tele cremasche, di un artista dalla personalità non ancora ben definita e dalle vicende biografiche pressoché sconosciute. Oltre ai tre quadroni che tappezzano le vaste pareti del coro, il gruppo di dipinti si completa con la presenza di una tela di dimensioni minori, posta sopra la cantoria, nel presbiterio, raffigurante «S. Guarino che distribuisce le elemosine»¹¹. (figg. 1, 2)

Assegnato tradizionalmente allo stesso pittore dei quadri maggiori, la tela è stata oggetto di un generale restauro nel 1984, che ha rivelato inaspettatamente la firma «Franciscus Puteus»¹²; in tale occasione si poté leggere anche la data della realizzazione (la cui interpretazione appare però tuttora compromessa), insieme con il nome del committente, il canonico Braguti¹³. Apparve dunque chiaro che cronologicamente questa tela, del 1676, precedette di poco le altre, di più complessa attuazione; ma è altrettanto innegabile che la loro origine, comunque, ebbe una fonte comune. Si tratta, infatti, molto probabilmente del pittore Francesco Pozzo (ignoto alla letteratura artistica tradizionale), di cui sono stati recentemente messi in luce alcuni lavori ad affresco esistenti in due sale del Palazzo Leoni Montanari di Vicenza¹⁴.



Fig. 1 - Francesco Pozzo, *S. Guarino distribuisce le elemosine*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, presbiterio, parete destra.



Fig. 2 - Francesco Pozzo, *S. Guarino distribuisce le elemosine*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, presbiterio, parete destra (particolare).



Fig. 3 - Martino Cignaroli, *S. Patrizio*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, coro, parete sinistra.



Fig. 4 - Martino Cignaroli, *S. Patrizio*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, coro, parete sinistra (particolare).

Data l'esiguità degli elementi in nostro possesso, è tuttora arduo un discorso organico sul percorso artistico del pittore, che traduce in quest'opera cremasca le conoscenze di una formazione non eccezionalmente vivace, ma un certo rigore compassato e statico, secondo canoni abbastanza consueti. Per questo motivo è anche impossibile stabilire se fosse legato da vincoli di parentela, come potrebbe suggerire il nome, al più noto artista veronese Dario Pozzo, a cui non appare tuttavia accomunato da evidenti nessi culturali né da un analogo livello qualitativo: è innegabile che questo pittore emerse per una presa di posizione in favore di un rinnovato spirito caravaggesco e, comunque, di una adesione alle sollecitazioni di un più ampio progetto culturale, di respiro italiano, se non internazionale¹⁵.

La composizione del quadro di Francesco Pozzo assume invece un tono celebrativo, accentrato soprattutto nella figura del Santo, in rocchetto e mozzetta, dal volto amabilmente composto e dai gesti misurati; attorno la folla dei diseredati si accalca in un viluppo di membra scomposte e tormentate, dalle figure in primo piano che chiedono l'elemosina a S. Guarino o che stringono a sé i figlioletti segnati dagli stenti ai gruppi di astanti che si assiepano sullo sfondo a destra, cui si contrappongono i prelati dignitosamente composti sulla sinistra, inquadrati su uno sfondo di pesanti architetture, oltre le quali si apre un luminoso paesaggio.

Ma il discorso più interessante riguarda prevalentemente l'opera giovanile e ricca di echi veronesi di Martino Cignaroli, autore dei tre quadroni che rivestono le pareti del coro, oggi leggibili nella loro autenticità dopo il recente restauro (compiuto tra il 1992 e il 1993 da Ambrogio Geroldi¹⁶), che ha consentito non solo il recupero della firma e delle date, ma anche la piena interpretazione della giovanile formazione del pittore, che si rivela strettamente ancorato alla cultura della città natale. Le due tele situate sulle pareti di sinistra e di destra raffigurano rispettivamente «S. Patrizio» e «S. Ubaldo da Gubbio», mentre quella centrale esula per il soggetto dalla celebrazione dei Lateranensi, riferendosi invece all'originaria dedicazione della chiesa a S. Andrea, con la rappresentazione del martirio del Santo¹⁷. I primi approcci del Cignaroli con la tradizione culturale veronese si dispiegano in questi tre dipinti in una forma e in una intensità che l'artista non raggiungerà più in seguito, forse proprio a causa di una capacità analitica rivelatasi in questa sede, che lo induce a trasferire sulla tela una quantità tale di citazioni da far considerare queste opere una «summa» del suo linguaggio, che spazia dal primo Seicento veronese alle più recenti esperienze del Carpioni, considerato il suo ispiratore insieme con Bartolomeo Cittadella. Benché impostate con un diver-

so senso della composizione e soprattutto dell'inquadratura paesaggistica, le tre scene riprendono delle costanti della cultura veronese, a partire specialmente dall'inizio del secolo, con l'aggiunta di riferimenti più arcaici, risalenti alla poetica di Paolo Veronese. Nell'insieme il linguaggio creativo di Martino si adegua ad un classicismo formale che trae origine dalla pittura celebrativa del Seicento e nello stesso tempo si cristallizza in una sorta di patetismo che pervade con scene di miseria, di povertà, di malattie l'atmosfera tormentata e a volte esasperata delle composizioni. In questo potè avere, come lontani ispiratori, anche per il realismo che informa alcuni dei dipinti cremaschi, Felice Brusasorzi, l'Ottino e il Turchi del quadro con la «Caduta della manna» in San Giorgio in Braida a Verona, che più di un'eco rimanda nei quadroni del Cignaroli, a volte in bilico fra un atteggiamento naturalistico e la proposta di fantastica esuberanza dei quadraturisti, ai quali sembra rifarsi soprattutto per la grandiosità quasi irreale degli imponenti sfondi architettonici. Tuttavia la disposizione ad un atteggiamento di accettazione del caravaggismo passa attraverso tutto il XVII secolo, ad esempio anche con le opere di Pietro Bernardi nei quadri raffiguranti «S. Carlo e gli appestati» e «S. Carlo che dispensa le elemosine», nella chiesa di San Carlo a Verona, emblematici di un linguaggio che ben si esprime in scene celebrative, esaltate dal sapiente gioco delle masse e da inquadrature prospettiche dal forte gusto scenografico¹⁸.

Nel primo quadro, quello di «S. Patrizio» (figg. 3, 4), firmato e datato 1677¹⁹, affiora un linguaggio direttamente uniformato sui modelli del Carpioni, con cui il Cignaroli intrattenne senz'altro, se non un rapporto di allunato vero e proprio, per lo meno dei contatti molto stretti²⁰; da lui il pittore veronese acquisì soprattutto un fare inquieto e un'espressione tesa, ma anche ridondante, nei vari gruppi diversamente atteggiati che affollano il paesaggio: al centro S. Patrizio, in atto di compiere dei miracoli, circondato da una folla ora quasi astratta in movimenti scomposti, ora invece raffigurata con accenti naturalistici (come nel bel brano a sinistra), ora accucciata in primo piano, rievocando in tal modo tanti momenti della pittura carpionesca; anche lo sfondo, costruito su un paesaggio ricco di vegetazione, brillante per i tocchi luminosi che compaiono qua e là tra le nuvole, evoca una cultura che ha profonde radici nella tradizione veronese e veneta in generale.

Ma ciò che riconduce ad una ispirazione di origine veronesiana, filtrata attraverso la tradizione del Seicento, può forse apparire più significativamente dall'inquadratura scenografica del «Martirio di S. Andrea», che campeggia sulla parete di fondo e che reca la firma del Cignaroli e un fram-



Fig. 5 - Martino Cignaroli, *Martirio di S. Andrea*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, coro, parete di fondo.



Fig. 6 - Martino Cignaroli, *S. Ubaldo*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, coro, parete destra.

Fig. 7 - Martino Cignaroli, *S. Ubaldo*.
Crema, Chiesa di San Benedetto, coro, parete destra (particolare).



mento della data²¹, emersi durante il recente restauro (fig. 5); il pittore vi ripete motivi cari alla lezione carpionesca, soprattutto nella figura del martire al centro e nei vari gruppi di astanti, dagli sguardi ispirati a un soffuso patetismo e dalle pose quasi scomposte e dall'andatura dinoccolata; ma la scenografica sequenza delle classiche colonne scanalate che inquadrano in forme monumentali la scena sulla sinistra e a cui si contrappongono altri elementi architettonici più isolati sul lato destro, rivela una conoscenza della pratica quadraturistica che nella Verona dello scorcio del Seicento continua una tradizione di severo senso architettonico, sovrapprendendo arditezze barocche e spettacolari momenti di inquietudine al sapore classicheggiante delle composizioni di ascendenza veronesiana; tanto più intensa appare infatti anche quest'ultima ispirazione se si sottolinea la presenza, all'estremità destra, di un cavaliere che, come parte a sé stante, forma una quinta che chiude con una massa di volumi in movimento la scena centrale, o si nota la precisa definizione della tenda anodata alle colonne, sul lato opposto. Il Cignaroli dovette indubbiamente essere partecipe delle esperienze effettuate in tal senso dalla cerchia dei suoi contemporanei, tra i quali emerse la figura di Carlo Sferini, buon conoscitore, tra l'altro, della pittura del Carpioni²². L'atmosfera, sia pure drammatica per il soggetto, si compone in un insieme manieristico di sottili sfumature, di sentimenti appena affioranti in superficie, sottolineati dai colori soffusi e compenetrati di toni luminosi, ma dai riverberi freddi e uniformi.

Se si considera, infine, l'ultima tela (figg. 6, 7), la poetica del Cignaroli appare ancora più rivolta ad un mondo di drammatica sofferenza, che si estrinseca attraverso la rappresentazione di figure tese nello sforzo fisico e nel dolore, in un aggrovigliersi di persone che da vari luoghi e in vari atteggiamenti accorrono a chiedere l'aiuto del Santo. Questi, S. Ubaldo, è presentato nell'atteggiamento di guarire la folla degli ossessi, secondo l'indicazione fornita dalla scritta che compare sul cartiglio della cornice, in cui viene definito «Flagellum daemonum»²³; l'accrescersi della tragicità, espressa anche dai cupi lineamenti dei volti, dagli sguardi tesi e allucinati, sembra suggerita dal soggetto stesso del dipinto, ma si può anche interpretare come un ripiegamento dell'artista sulle tematiche care a tanta pittura religiosa del Seicento, in cui la forza evocativa dei miracoli è affidata ad una insistente e tormentata visione della miseria umana; tale atteggiamento sembra giustificabile, tuttavia, anche attraverso la data, il 1679²⁴: a due anni di distanza dalla prima tela il Cignaroli appare ormai volto ad un espressionismo più vigoroso e talvolta esasperato, come nelle figure che compaiono alle estremità destra e sinistra della composi-

zione, che nulla hanno più da condividere con la serenità quasi arcadica della folla che circonda S. Patrizio. Il panorama sullo sfondo, ampio brano di un rovinismo pesante e insistente, funge da severa quinta architettonica, in contrasto con uno squarcio di cielo limpido e luminoso, quasi emblema della speranza che si accende dall'alto sull'infelicità umana; nello stesso tempo, il taglio compositivo di quest'ultimo quadro sembra evidenziare un orientamento del Cignaroli verso un contesto culturale più complesso, aperto anche alle sollecitazioni provenienti dal capoluogo lombardo, dove durante tutto il Seicento venne realizzata una lunga serie di vasti dipinti celebrativi, inaugurata con il ciclo dei quadroni di S. Carlo per il Duomo e continuata ancora sullo scorcio del secolo; vari richiami sono riscontrabili, ad esempio, nel quadro di Andrea Lanzani con la «Traslazione del corpo di S. Calimero» (Milano, Ambrosiana), dove nell'apparato compositivo si trovano risposdenze puntuali: l'impianto prospettico delle architetture a sinistra, con l'arcone a pieno centro, la disposizione dei gruppi dei personaggi, la caratterizzazione spettacolare delle figure in primo piano, l'inserimento, all'estremità destra, dell'infermo trainato o, comunque, accucciato, dalla marcata impronta fisionomica, un «topos», questo, di arcaica ascendenza, risalente per lo meno ad un'idea espressa, quasi un secolo prima, da Annibale Carracci nell'«Elemosina di S. Rocco», già a Reggio Emilia, ora alla Gemäldegalerie di Dresda.

Così diverse e talvolta divergenti, le tre grandi tele rappresentano una situazione precisa della pittura veronese, un punto di riferimento che riassume una congerie di esperienze precedenti e si scioglierà nella successiva pittura di Martino, anche a causa del suo aggiornamento sulla pittura lombarda, in seguito al trasferimento a Milano, in una vena più arcadica e sfumata, pur se tinta sempre di un'inquietudine che fa capo al manierismo e si compenetra di una visione tormentata e venata di pathos, quale è quella del secolo di cui Martino ha percorso uno dei momenti più difficili, accogliendo l'eredità del primo trentennio e nello stesso tempo facendosi carico delle esigenze delle nuove generazioni.

Riferimenti fotografici:

- 1 - 3 - 5 - 6: Francesco Anselmi - Crema
2 - 4 - 7: Aldo De Matteo, Milano 1983

1. Le vicende dell'edificio sono legate alla presenza e alla evoluzione del monastero annesso, anche se forse il tempio era già esistente prima della formazione di un nucleo benedettino; sorto probabilmente come chiesa dedicata a S. Andrea in tempi molto antichi, nell'alto Medioevo, venne poi chiamata di San Benedetto, in seguito all'erezione della sede monastica, che appartenne ai monaci cassinesi; passò poi in commendata e dal 1520 fu assegnata ai Canonici Lateranensi (cfr. L. CAVALLETTI, *Guida per una «lettura» religioso-storico-artistica della chiesa di S. Benedetto in Crema e delle sue chiese sussidiarie*, Crema 1979; J. SCHIAVINI TREZZI, *Il monastero di S. Benedetto di Crema dalle origini alla metà del XIII secolo*, in L. CAVALETTI, *Il XV centenario della nascita di S. Benedetto da Norcia celebrato a Crema*, Crema 1981). Dal 1622 si diede avvio alla costruzione di un nuovo edificio, secondo il disegno di Francesco Maria Ricchino; si tratta della chiesa tuttora esistente, costituita di una sola navata, aprendosi in quattro cappelle laterali e terminante in un ampio coro quadrangolare (cfr. C. VERGA, *La chiesa di San Benedetto in Crema*, Crema 1982).
2. Per quanto riguarda l'opera del Barbelli, è sempre fondamentale lo studio di U. RUGGERI e M. ZANARDI, *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo 1974; tuttavia, soprattutto a proposito della distinzione fra gli interventi dei due artisti in San Benedetto, si vedano le illuminanti precisazioni di E. DE PASCALE, negli articoli *La presenza a Bergamo di Gian Giacomo Barbelli*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, III, Bergamo 1985 e *Un concerto tra Pombioli e Barbelli*, in «Osservatorio delle Arti», 1989, 2; inoltre, la personalità di questi artisti cremaschi è stata fatta oggetto recentemente di alcuni studi miranti anche a stabilire i rapporti di conoscenza e di alunno intercorsi fra i due (cfr. C. ALPINI, *Precisazioni sulle opere dei pittori cremaschi del Seicento al Museo Civico di Crema*, in «Insula Fulcheria», 1984; C. ALPINI, *Gian Giacomo Barbelli. La pala di Offanengo e le opere del periodo giovanile (1622-1630)*, Crema 1993; M. MARUBBI, *Appunti per Barbelli e Botticchio*, in «Insula Fulcheria», 1993).
3. L'anno di esecuzione del dipinto, che risulta dalla data apposta dallo stesso pittore sulla tela, è confermato da due ricevute conservate all'Archivio di Stato di Milano (Fondo Religione, P.A., cart. 3928), la prima del 23 dicembre 1648, in cui l'artista dichiara di aver ricevuto un acconto per il quadro eseguito per la chiesa di San Benedetto, l'altra del 3 febbraio 1649, riguardante il saldo del pagamento. La personalità del Botticchio, legata per molti aspetti alla cultura del Barbelli, interpretata in forme meno auliche, si presenta interessante soprattutto per alcune opere, come questa, che sorprendentemente superano la visione locale e rivelano importanti agganci con l'ambiente artistico milanese (si vedano al riguardo: M. MARUBBI, scheda *Crocifissione. Giovanni Battista Botticchio*, in P. PAJARDI, *Frammenti*, Milano 1987; F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio*, Milano 1987; M. MARUBBI, *op. cit.*, 1993).
4. Il Barbelli muore nel 1656, il Botticchio nel 1666; il Pombioli, che appartiene ad una generazione precedente, scompare probabilmente nella prima metà del secolo.
5. Il documento, conservato nell'Archivio della Curia Vescovile di Crema («Atti per matrimonio»), ci è stato gentilmente segnalato dall'archivista, don Battista Inzoli.
6. Cfr. L. ROGNINI, *Regesti di pittori operanti a Verona tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Verona 1978).
7. La notizia del matrimonio del Cignaroli, con la relativa documentazione, è stata pubblicata in L. CARUBELLI, *Mauro Picenardi*, Crema 1989, p. 22.
8. Cfr. M. ERMENTINI, L. CESERANI, *Crema. Piazza Duomo e le Porte della città. Storia Arte Restauro*, Crema 1993, p. 170.
9. L'artista aveva 32 anni: era nato, dunque, nel 1647 anziché nel 1649? La questione sulla nascita di Martino resta tuttora aperta. La letteratura ha tradizionalmente indicato a questo proposito l'anno 1649; non si tratta tuttavia di fonti molto antiche o contemporanee al pittore. Il DAL POZZO (*Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718), GIAMBETTINO CIGNAROLI (*Serie de' pittori veronesi*, in *Supplementi alla Cronica* di P. ZAGATA, II, 2, Verona 1749; *Postille* al Dal Pozzo, pubblicate in G. BIADEGO, *Di Giambettino Cignaroli pittore veronese notizie e documenti*, Venezia 1890), il BEVILACQUA (*Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona 1771), lo ZANNANDREIS (*Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, Verona 1891), che costituiscono le testimonianze più attendibili, anche per aver attinto alla documentazione veronese, non registrano tale data. L'anno 1649 viene invece pubblicato dallo Zani (*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, I, VI, Parma 1820), nel THIEME BECKER (ad vocem, VI, Leipzig 1912), dal DELOGU (*Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931), nelle *Schede Vesme* (I, Torino 1963), ed è, comunque, considerato un elemento inconfutabile dagli studiosi successivi. Il problema, sollevato dal documento dell'Archivio di Curia di Crema, non è stato risolto, essendo state prive di un esito positivo le ricerche effettuate presso l'Archivio di Curia di Verona, dove è conservata la documentazione della parrocchia di San Giovanni in Valle, contrada nella quale il pittore sarebbe nato, secondo le più antiche testimonianze. D'altra parte, l'anticipazione al 1647 potrebbe essere suggerita anche dall'atto di morte, come è stato pubblicato nelle *Schede Vesme*, secondo il quale il Cignaroli morì il 10 gennaio 1726, all'età di 78 anni.
10. L. MAGAGNATO, *Giulio Carpioni*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Verona 1978, p. 112.
11. È doverosa in questa sede una precisazione sul reale programma iconografico dei quattro dipinti, che è stato troppo spesso interpretato in modo sommario, con l'errata individuazione di due dei Santi rappresentati. A tale scopo ci soccorre la precisa descrizione dei quadri fornita dall'Allochchio (*Chiesa di S. Benedetto Abbate in Crema*, in *Almanacco ecclesiastico-cremasco per l'anno 1866*, Crema 1865, p. 111), che offre un esatto riferimento ai soggetti raffigurati: S. Andrea, S. Patrizio, S. Ubaldo, S. Guarino. In particolare, per quanto attiene a quest'ultima tela, una incerta lettura della figura del protagonista ha fatto insistentemente vedere nel prelado che distribuisce l'elemosina ai poveri la persona di S. Carlo Borromeo. In tal senso infatti si esprimono il BOMBELLI (*Crema bella*, Crema 1953, p. 43), il LUCCHI (*Pittori veronesi a Crema: i Cignaroli*, in «Il Nuovo Torrazzo», 17 maggio 1975), il CAVALLETTI (*op. cit.*, 1979, p. 30); ultimamente tale tesi è stata espressa anche nell'articolo *Il restauro della tela di S. Carlo Borromeo*, apparso sul settimanale cremasco «Il Nuovo Torrazzo» il 20 ottobre 1984, a firma G.B. Che, al contrario, si tratti di S. Guarino risulta inconfutabile da vari argomenti, primo fra tutti l'evidente differenza tra la tipologia del Santo raffigurato in questo dipinto e quella, notissima e inconfondibile, del Santo milanese. A ciò si aggiunga la considerazione del particolare atteggiamento del personaggio, in atto di distribuire le elemosine ai poveri, caratteristica di S. Guarino, vescovo di Palestrina e Canonico Regolare, noto per la generosità nei confronti dei diseredati. A conclusione, anche la lettura dell'iscrizione «PAVPERVM. PATER.» posta in un cartiglio alla sommità della cornice del quadro, contribuisce a chiarire quale sia la vera identità del Santo. In tal modo appare più coerente il significato del dipinto, nell'economia del contesto figurativo in cui è inserito, mirante all'esaltazione dell'Ordine cui la chiesa era affidata.

12. La notizia del rinvenimento è stata pubblicata nell'articolo citato, di G.B., il 20 ottobre 1984; la firma non è attualmente rintracciabile, forse perché di nuovo cancellata da uno strato di polvere.
13. Il dipinto reca anche in un cartiglio, in basso, un'iscrizione indicante l'attuazione di un restauro avvenuto nel 1759.
14. Lo studio di tali dipinti è stato effettuato dalla dott. CHIARA RIGONI, nell'articolo *La galleria di palazzo Leoni Montanari a Vicenza*, pubblicato in «Verona Illustrata», 1993, n. 6. Ringraziamo il prof. Sergio Marinelli per questa informazione e per le indicazioni gentilmente forniteci su alcuni aspetti della pittura veronese nel Seicento.
15. Cfr. L. MAGAGNATO, *Dario Pozzo*, in *Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, Verona 1974; L. MAGAGNATO, *Dario Pozzo*, in *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974; S. MARINELLI, *La pittura del Seicento a Verona*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, I, Milano 1989; F. FRANGI, *Un notturno «caravaggesco» di Dario Pozzo*, in «Verona Illustrata», 1991.
16. Dell'intervento ha dato notizia G.Z. in due articoli apparsi sul settimanale locale «Il Nuovo Torrazzo», il 25 settembre e il 9 ottobre 1993, dai titoli *Un grande Cignaroli tutto da scoprire* e *Barocco in abbondanza*: cfr, inoltre, *I restauri della chiesa di S. Benedetto in Crema*, Crema 1993.
17. Per quanto riguarda la circostanza che il tempio fosse in origine consacrato a S. Andrea, si è constatato (soprattutto da parte della SCHIAVINI TREZZI, *op. cit.* che non esiste una documentazione molto antica; resta tuttavia il fatto concreto che spesso nella letteratura locale tale elemento sia costantemente considerato un dato inoppugnabile, testimoniato espressamente dalla dedicazione della cappella maggiore al Santo martire, secondo la precisa annotazione degli *Atti della Visita Lombardi*, del 1768 (Archivio Curia Vescovile, Crema, cartella 9); vorremmo aggiungere che una concreta conferma di una ininterrotta tradizione consiste evidentemente nel fatto che nella nuova chiesa costruita dai Lateranensi si sia voluto collocare in posizione di preminenza l'immagine del martirio del Santo; similmente, del resto, già nella seconda cappella laterale destra era stato illustrato lo stesso episodio un affresco che compare sulla volta; questa insistenza nel perpetuare il ricordo del martire è ovviamente significativa di un antico quanto innegabile culto che ebbe sede in San Benedetto.
18. Nonostante l'importanza fondamentale che rivestono questi dipinti cremaschi di Martino, la letteratura artistica ha spesso taciuto sulla loro esistenza, limitandosi, al massimo, a registrare un intervento del pittore a Crema, dove, però, sappiamo che tornò anche in altre occasioni; quindi la notizia dei suoi rapporti con la città rimase vaga e incerta, come se si trattasse di un puro e semplice passaggio, in vista, poi, dell'affermazione presso la committenza milanese. Così, infatti, si esprimono i biografi veronesi GIAMBETTINO CIGNAROLI nella *Serie de' pittori veronesi*, pubblicata nel 1749, e lo ZANNANDREIS, *op. cit.*; anche a Crema la presenza dei quadri di San Benedetto passa per lo più sotto silenzio; non ne parla il RONNA, autore di *Zibaldoni* pubblicati alla fine del Settecento, preziosa fonte della storia dell'arte locale; lo stesso ALLOCHIO, *op. cit.*, 1865 non fa cenno dell'autore dei grandi dipinti, pur essendo molto esplicito sulla loro iconografia, così come il BARBIERI, (*Crema sacra*, Crema 1888). Una rapida informazione al riguardo è pubblicata, invece, nella *Guida di Crema e Circondario* (Crema 1912), dove si menziona l'esistenza della firma e della data sul quadro di S. Patrizio, senza, però, che il pittore venga identificato con Martino Cignaroli, essendo noti, secondo l'autore, solo gli omonimi artisti del secolo successivo. La stessa notizia è riferita dallo ZAVAGLIO in *I monasteri cremaschi di regola benedettina*

(manoscritto della prima metà del XX secolo, edito a Crema nel 1991).

Più tardi il Bombelli, nel 1953, *op. cit.*, attribuisce le tre grandi tele del coro a Giambettino Cignaroli, distinguendole da quella situata nel presbiterio, che assegna ad ignoto del XVII secolo. In seguito il Lucchi, pubblicando a varie riprese le sue riflessioni sull'arte cremasca, ha posto l'accento sulla presenza di Martino Cignaroli in San Benedetto, riconoscendogli la paternità dei dipinti che ornano la cappella maggiore. Dopo un breve accenno alle tre tele, nell'articolo (apparso sul settimanale «Il Nuovo Torrazzo») *Il Barbelli a S. Benedetto*, del 24 aprile 1971, lo studioso affronta l'argomento in una pubblicazione del 4 marzo 1972, (*ibidem*), dal titolo *Giambattista Lucini: pittore cremasco quanto valente altrettanto ignorato*, mettendo in risalto il fatto che siano evidenti nell'opera di San Benedetto la firma di Martino Cignaroli e la data 1677, ma anche affrontando il problema del suo soggiorno a Crema, che non dovette essere di breve durata, se si considera la quantità del lavoro effettuato in quell'occasione. L'argomento viene ripreso dal Lucchi il 1° dicembre 1973, (*L'opera del Piccinardi nelle nostre chiese*, *ibidem*), e, definitivamente, il 17 maggio 1975, in un articolo (*Pittori veronesi a Crema: i Cignaroli*), in cui i tre dipinti maggiori sono accomunati a quello di S. Guarino (detto, però, di S. Carlo), con la stessa attribuzione al Cignaroli; tale interpretazione è spiegabile col fatto che i quadri versavano allora in tale condizione di degrado che ben difficilmente sarebbe stato possibile individuare le diverse paternità. Su questa linea si pone anche il Cavalletti, riprendendo il discorso di un'unica attribuzione per tutti e quattro i dipinti, confermata ulteriormente dal Lucchi nel libro *La Diocesi di Crema*, Crema 1980.

Le tre vaste tele del coro, anche se non oggetto di pubblicazioni antiche, sono state tuttavia segnalate in una fonte manoscritta settecentesca (G. CRESPI, *Libro delli Quadri, e Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della Città e territorio di Crema*, 1774, Venezia, Archivio di Stato, consultata attraverso fotocopie dell'Archivio della Curia Vescovile di Crema), con l'esatta attribuzione al Cignaroli.

Si aggiunge qui, ad integrazione del panorama degli interventi sul pittore veronese, la seguente bibliografia, che, tuttavia, non tocca in modo specifico l'argomento in esame, essendo costituita di schede di dizionari a volte molto generiche e di opere che per il loro intento sono rivolte ad altri problemi:

I. BEVILACQUA, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona 1771; F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, I, Venezia 1776; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, II, Bassano 1795-96; S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, I, Milano 1818; F. DE BONI, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono dai tempi più remoti sino ai nostri giorni*, 2^a ed., Venezia 1852; G. BIADDEGO, *Di Giambettino Cignaroli pittore veronese notizie e documenti*, Venezia 1890; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, 2^a ed., III, Linz, 1904; U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, VI, Leipzig 1912; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs dessinateurs graveurs*, I, Paris 1924; U. GALETTI-E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, I, Milano 1951; A.M. ROMANINI, *La pittura milanese nel XVIII secolo*, in *Storia di Milano*, XII, 1959; W. TERNI DE GREGORY, *Crema monumentale e artistica*, Crema 1960; M. BUSSOLERA, *In margine alla pittura di Pietro Gilardi*, in «Arte Lombarda», 1961, I; G. ROSSI, *Pitture milanesi di Martino Cignaroli*, in «Diocesi di Milano», 1961, VI; R. BOSSAGLIA, *I fratelli Gallari pittori*, Milano 1962; A. GRISERI, *Pittura*, in *Mostra del Barocco piemontese*, II, Torino 1963; F.R. PESENTI, *Per la pittura lombarda del 600-700: precisazioni su Filippo Abbiati*, in «Commentari», 1966, IV; C. DONZELLI-G.M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967; R. BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti*, Firenze 1972; G. LUCCHI, M. Cignaroli e G. Gallari in collaborazione, in «Il Nuovo Torrazzo»,

31 maggio 1975; A. BARIGOZZI BRINI, *Affreschi di Martino Cignaroli a Cassano d'Adda*, in «Arte Lombarda», 1975; L. CARUBELLI, *Schede per la parrocchiale di Bagnolo Cremasco, per Palazzo Terzi de Gregory di Crema, per la parrocchiale di Casaletto Ceredano*, in «Arte Lombarda», 1975; G. LUCCHI, *Crema sacra: S. Bernardino degli Osservanti*, in «Il Nuovo Torrazzo», 3 febbraio 1979; F. DALMASSO, *Cignaroli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, 1981; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981; 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», 1986, V-VI; G. LUCCHI, *Crema sacra*, Crema 1986; C. ALPINI, *Giovan Battista Lucini*, Crema 1987; A. CORNA, *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia*, Piacenza, s.a.

19. Il dipinto reca, in basso a destra, la seguente iscrizione: «CIGNAROLVS P 1677», ora pienamente leggibile, mentre prima del restauro era scomparsa l'ultima parte della data; a sinistra, pure in basso, è presente un'altra iscrizione, con il nome del committente: «DIVO TVTELARI PATRITIO / HOC CORDIS MVNVSCVLVM / HEXHIBET / P.D. LVDOVICVS BRAGVTVS CREMEN. S / CONCANONICVS».
20. La tradizione che vuole il pittore veronese allievo del Carpioni è molto antica, risalendo addirittura al Dal Pozzo; pur essendo tale informazione pienamente confermata da queste opere cremasche, non possiamo stabilire quando si siano esattamente effettuati diretti contatti fra i due; si può supporre che gli artisti si siano incontrati all'epoca del soggiorno veronese del Carpioni, che è ipotizzato dalla critica come avvenuto in epoca alquanto tarda, intorno all'ottavo decennio (cfr. G.M. PILO, *Carpioni*, Venezia 1961; L. MAGAGNATO, *Giulio Carpioni*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Verona 1978), quando Martino doveva essersi ormai formato, se nel 1676 poteva partire dalla città d'origine con un bagaglio culturale così complesso e con una certa notorietà, come si deduce dalle affermazioni del Canonico Lateranense Leonardo Morando. Se l'influenza del Carpioni è così consistente, come emerge da questa prima formazione, non si può escludere che contatti indiretti siano avvenuti anche durante la permanenza del Carpioni a Vicenza, attraverso opere note al Cignaroli, pur senza un vero e proprio rapporto di allunato. Più problematica, invece, appare l'indagine su un eventuale influsso di Bartolomeo Cittadella, indicato, sempre dal Dal Pozzo, come un altro maestro del pittore veronese. È indubitabile, per lo meno, un rapporto di conoscenza fra i due, poiché l'artista vicentino compare nell'elenco dei pittori membri dell'Accademia del 1675 circa (v. ROGNINI, *op. cit.*), insieme con il Cignaroli; tuttavia quest'ultimo non sembra aver appreso forme sostanziali dall'arte del Cittadella, tutt'al più qualche consonanza, specie nell'uso dei colori spenti e freddi.
21. MARTIN. S CIGNAROLVS / VERONEN. PING... / ANN. MDCLXX... / AETAT. SVAE AN...
La mancanza dell'ultima parte della data, pur privandoci di elementi sicuri, non può, comunque, indurci a ritenere la realizzazione del quadro molto lontana nel tempo da quella di S. Patrizio.
22. Per quanto concerne il complesso svolgimento della cultura figurativa a Verona negli ultimi decenni del Seicento, si vedano gli scritti di S. MARINELLI nel volume *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Verona 1978, illuminanti anche sull'attività pittorica svoltasi in quel tempo nella chiesa di San Leonardo, dei Canonici Lateranensi.
23. L'identificazione del Santo raffigurato con S. Ubaldo da Gubbio contrasta con l'interpretazione che viene solitamente offerta dagli studiosi locali, che propongono la

lettura del quadro in chiave di celebrazione dell'Ordine Benedettino; si è spesso parlato, infatti, di «S. Benedetto che scaccia i demoni», anche in interventi molto recenti; in tal senso si esprimono il BOMBELLI, *op. cit.*, 1953, il LUCCHI, *op. cit.*, 17 maggio 1975, il CAVALLETTI, *op. cit.*, 1979; G.Z., *op. cit.*, 25 settembre 1993 e 9 ottobre 1993.

Tuttavia consideriamo ancora una volta l'ALLOCCCHIO, *op. cit.*, 1865, come la fonte più attendibile circa l'iconografia dei dipinti; in questo caso, infatti, dà come certa l'identificazione con S. Ubaldo, proposta alla quale, a nostro avviso, è logico aderire per una serie di non dubbie circostanze: il Santo eugubino è noto e venerato con l'attributo di liberatore degli ossessi, tanto che in tale atteggiamento viene raffigurato anche in altri dipinti, ad esempio nel quadro della prima cappella a sinistra in Santa Maria della Passione a Milano, chiesa un tempo officiata dai Canonici Lateranensi (cfr. G. BORA, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano 1981); tale sua facoltà viene ricordata, infatti, costantemente anche nella letteratura religiosa, dagli *Acta Sanctorum* alla *Bibliotheca Sanctorum*.

24. La data è affiorata in seguito ai recenti restauri. Non è comparsa, invece, la firma del Cignaroli, al quale tuttavia si può ricondurre il dipinto, analogo per molti aspetti ai due precedenti, soprattutto nell'uso del colore e nella tipologia dei personaggi. Sono assegnabili allo stesso pittore anche le due telette poste sopra le porte laterali del coro (già attribuite dal Lucchi, 17 maggio 1975, e dal Cavalletti, 1979, p. 34), raffiguranti l'una «S. Agostino», l'altra una scena di incerto significato, accentrata sulla presenza di alcuni astanti che osservano un pesce dal cui corpo esce un vasetto.