

Dipinti per la chiesa degli Eremitani di Sant'Agostino a Crema

Il patrimonio artistico della chiesa di Sant'Agostino a Crema si è in gran parte conservato nonostante la soppressione e la successiva demolizione della chiesa. Alcune pale, quelle di Palma il Giovane, di Carlo Urbino e di Sollecito Arisi, passate in proprietà dell'ospedale maggiore cittadino, sono oggi depositate presso il Museo Civico di Crema.

Il dipinto di Felice Biscarati venne riconosciuto, alcuni anni fa da Cesare Alpini, in una tela collocata nella chiesa del nuovo ospedale. Infine l'opera di Paris Bordon, acquistata dal conte Luigi Tadini presso l'ospedale è passata con l'intera collezione all'Accademia di Lovere. Di altri dipinti si sono perse le tracce. Nel presente articolo si propone di ricondurre all'ambito degli Agostiniani di Crema, e forse della loro stessa chiesa, una tavola di San Nicola da Tolentino, prodotta all'interno delle botteghe artistiche cittadine del Quattrocento, sempre rintracciata da Alpini e acquistata dal Museo di Crema e l'inedita opera di Pomponio Amalteo, autore di un pala per Sant'Agostino, custodita come dipinto anonimo in una chiesa della periferia di Crema.

After the abolition of St Augustine friary in Crema, most altar pieces were survived by the demolition of the monastic church: the painted panels by Palma il Giovane, Carlo Urbino and Sollecito Arisi, for example, were previously obtained by the City Hospital and now are homed in the Civic Museum;

one canvas by Felice Biscarati is now located in the Hospital chapel. The work by Paris Bordon, following the purchase of Luigi Tadini, is now located in the School of Fine Arts Collection in Lovere.

This paper discusses the provenance of two paintings from the convent or the monastic church itself: the panel recently acquired by the Civic Museum, which depicts San Nicola da Tolentino, and an unreleased work of Pomponio Amalteo, now located in a church nearby Crema.

La demolizione della chiesa di Sant'Agostino è stata una perdita grave per la città di Crema e per il suo impianto urbanistico e monumentale. Era stata ricostruita a partire dal 1642, su disegno di Francesco Maria Richino, architetto milanese al quale si deve il progetto anche della vicina chiesa di San Benedetto. E proprio San Benedetto va considerata il modello e lo stimolo per la decisione degli Eremitani di edificare una nuova e moderna chiesa; quest'ultima venne continuata dal figlio dopo la scomparsa di Francesco Maria e completata nella cupola solo nel 1678. La chiesa emergeva sul panorama cittadino con il suo tiburio (unica "cupola assai rotonda" all'interno della città murata) e qualificava con la facciata "sublime" "ricca di fregi, e di statue e di tre nobili porte"¹, nobilitando appunto, assieme al campanile e al prospiciente palazzo Terni, in senso barocco e scenografico questa parte della città, considerata per molto tempo bassa (via Vallera), insalubre e abitata dalla popolazione più povera. La complessa vicenda della soppressione (o meglio auto soppressione) del convento, decisa con l'arrivo delle truppe francesi a Crema nel 1797, seguita dalla successiva e sventurata demolizione della chiesa nel 1830, ha portato però alla salvaguardia di molte opere pittoriche conservate in Sant'Agostino, destinate in eredità all'Ospedale cittadino. Tra queste segnaliamo la *Deposizione di Cristo* o *Trasporto di Cristo morto* di Carlo Urbino, l'*Assunzione di Maria* di Jacopo Palma il Giovane, la *Madonna con il Bambino e i santi dell'ordine agostiniano* di Fra' Sollecito Arisi, oggi depositate nel Museo Civico di Crema allestito nel quattrocentesco convento agostiniano e, in sostanza, quasi ritornate nella loro collocazione originaria. Altri quadri sono finiti altrove: il *San Tommaso da Villanova* (la *Carità di san Tommaso da Villanova*) di Felice Boscarati, è ora esposto nella chiesa del nuovo Ospedale Maggiore, mentre la pala più importante, la *Madonna con il Bambino e i santi Giorgio e Cristoforo* di Paris Bordon, straordinario capolavoro della pittura veneziana della prima metà del Cinquecento, che era passato con le altre opere in proprietà dell'Ospedale, entrato negli interessi collezionistici del conte Luigi Tadini, venne da lui acquistato nel 1805 per la propria Galleria cremasca e conservato oggi presso la l'Accademia Tadini di Lovere. Tutte queste opere sono state ampiamente studiate a livello locale ed esposte in occasione della mostra sul patrimonio artistico degli Istituti di Ricovero di Crema nel 1993², evento che suggerì e determinò il loro trasferimento e il definitivo deposito presso il Museo Civico, mentre la pala di Boscarati era stata presentata nella mostra d'arte sacra nel 1992³. In un contesto più ampio, in particolare veneto, è stato spesso volte considerato il dipinto di Paris Bordon e anch'esso esposto a Treviso per la mostra dedicata all'artista nella sua città d'origine⁴. Rimandiamo a questi studi le notizie

1. G. B. COGROSSI, *Fasti storici di Crema descritti in versi ed arricchiti di annotazioni, che servono come storia della medesima*, Crema 1738, p. 30; M. Belvedere, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, Crema, 2009, p. 90.

2. C. ALPINI, in *Gli Istituti di ricovero di Crema tra generosità storie ed arte*, a cura di M. Perolini e C. Alpini, Crema, 1993, pp. 64-110.

3. C. ALPINI, *Pittura Sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema, 1992, pp. 133-136.

4. G. MARIANI CANOVA, in *Paris Bordon*, Catalogo della mostra di Treviso a cura di E. Manzato, Milano,

fondamentali sulle pale conservate.

Altri dipinti sono tuttavia ricordati nei documenti, quali i libri di spesa del convento, le visite apostoliche e pastorali alla chiesa, nelle testimonianze cremasche e del nobile veneziano Marcantonio Michiel⁵. Con la ricostruzione della chiesa secentesca le pitture murali andarono irrimediabilmente perdute, mentre va ricordato che gli altari hanno subito nei secoli mutamenti di dedicazione e di gusto artistico con conseguenti cambi di opere, e altrettanti spostamenti, dispersioni varie e perdite di importanti opere pittoriche. Resta problematica e da precisare la possibile presenza di una *Maestà* cioè una *Madonna con il Bambino in trono* di Masolino da Panicale⁶, maestro del più raffinato stile tardo gotico e protagonista con Masaccio della pittura del primo Rinascimento a partire dalla Cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze, caposaldo di tutta la produzione dei due artisti. Masolino è stato a lungo attivo in Lombardia al servizio del suo mecenate, il Cardinale Branda Castiglioni, nel Battistero e nella Collegiata di Castiglione Olona presso Varese, opere tarde e di sensibile ripiegamento verso le primitive eleganze gotiche, ripiegamento dovuto sia alla scomparsa di Masaccio e del suo stimolo innovativo, sia per la necessità di venire incontro al gusto e alle esigenze del committente e della cultura lombarda.

Qualora questa *Maestà* fosse stata davvero presente in Sant'Agostino, dovremmo pensarla e declinarla nello stile degli affreschi di Castiglione Olona, considerare le potenziali ricadute sulla pittura locale e verificare, anche per una conferma, eventuali esiti sulla pochissima produzione cremasca di metà Quattrocento arrivata fino a noi. Nel contesto generale della vicenda degli Eremitani di Sant'Agostino, con la commissione di un dipinto a Masolino, andrebbe additato un altro merito, oltre a quelli già loro riconosciuti per lo studio, la produzione libraria, la religiosità, l'architettura, l'arte, l'incremento del livello di cultura e di una vera sapienza nella vita cittadina.

Il libro spese della fabbrica del convento ricorda però un'altra *Maestà*, opera di un certo Johannni Andrea all'altare delle sante Maria Maddalena e Monica, pagata nel 1441, mentre nel 1446 è registrato il pagamento ad Antonio de Corazolis per l'immagine di San Nicola da Tolentino nella cappella a lui dedicata⁷. Carlo Piastrella⁸ segnala un "telerio" commissionato a Pasino de Carozellis il 30 luglio 1446 con l'effigie di San Nicola da Tolentino in occasione della canonizzazione del santo, poi di nuovo il 7 settembre una immagine su muro dello stesso e infine il 23 agosto 1448 l'incarico a Pasino per una tavola con San Nicola probabilmente da collocare su un altare in Sant'Agostino.

Anche un altro pittore cremasco, Pantaleone de Blanco, esponente di una dinastia di

1984, pp. 56-58.

5. M. A. MICHEL, *Notizie d'opere di disegno pubblicate e illustrate da D. Jacopo Morelli*, cura di G. Frizzoni, Bologna, 1884, p. 145.

6. C. PIASTRELLA, *Tavola di San Nicola da Tolentino*, in "Insula Fulcheria", n. XXXI, 2001, pp. 167-173.

7. L. CESERANI ERMENTINI, *Lo scenario di un ambiente cittadino. Le botteghe di artigiani ed artisti a Crema tra Quattrocento e Cinquecento*, in "Insula Fulcheria", n. XVI, 1986, pp. 97-138.

8. C. PIASTRELLA, 2001, pp. 167-173.

artisti/artigiani cittadini, nello stesso anno dipinse una immagine su tela del santo di Tolentino destinata al convento agostiniano di Milano. Nel 1490 al pittore cremasco Giovanni Pietro Salserio Bianchi venne poi commissionata una ancona lignea per l'altare della Madonna del Popolo, tutte opere scomparse⁹. Marcantonio Michiel intorno al 1535 segnala inoltre una *Pietà* ad affresco nella prima cappella a sinistra “opera laudabile” di “Vincenzo Bressano il Vecchio” che dovrebbe intendersi come Vincenzo Foppa, anche se la storiografia antica ha spesso confuso Vincenzo Verchio con il nostro Vincenzo Civerchio, lui pure cittadino bresciano. La *Pietà* sul muro della cappella “a man manca” nella vecchia chiesa di Sant’Agostino è andata irrimediabilmente perduta con la ricostruzione secentesca della chiesa conventuale. Migliore fortuna hanno avuto altri affreschi di Giovan Pietro Da Cemmo, sempre citati da Michiel e tuttora esistenti nel refettorio del convento, mentre quelli “de verde, chiaro e scuro”, opera sempre di Giovan Pietro, nella biblioteca



*Bottega cremasca del XV sec.,
S. Nicola da Tolentino, Museo Civico, Crema*

sono spariti da tempo, rovinati e sostituiti con nuove decorazioni dopo il crollo del soffitto della biblioteca nel 1729. Infatti gli attuali lacerti di affreschi nella sala della biblioteca appartengono ai primi decenni del Settecento e sono opera, assieme alle decorazioni del nuovo soffitto della stessa biblioteca, di Giambattista Caretti di Treviglio come registrato dal frate agostiniano Niccolò Zucchi¹⁰. Giambattista Caretti e il suo collaboratore Giambattista Girardelli da Bellanzono fecero affreschi anche nel refettorio, nella sacrestia e in un nicchia che dava sulla piazza. Inoltre lo Zucchi ricorda nel 1754 un “Quadro rappresentante la B.ma Vergine che appare a San Nicola amalato con due angeli esibenti per ordine della Vergine Sa.ma il pane e la tazza

9. C. ALPINI, *I pittori e le botteghe artistiche in Crema nei secoli del Dominio Veneziano*, in *Officina Veneziana. Maestri e botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra di Crema a cura di F. MAGANI e F. PEDROCCO. Milano, 2002, pp. 89-97 (con bibliografia precedente).

10. F. B. N. ZUCCHI, *Alcune annotazioni di ciò che giornalmente è succeduto nella città e territorio di Crema incominciate a registrarsi l'anno dell'era MDCCX*, ms. sec. XVIII, Crema, Archivio Storico Civico, Biblioteca comunale, mss/181.

d'acqua al santo per la sua guarigione fatto fare da un Pitor Milanese Caimo"... "con cornice grande di Stucco tutta e oro di Zecchino con sopravi Cimasà".

Di Giovan Pietro Da Cemmo ci resta, visibile ma spesso dimenticata, una testa di santo agostiniano di profilo dipinta ad affresco sotto il cornicione di copertura, assieme a frammenti di decorazione, nel primo chiostro del convento.

Una scorsa delle visite pastorali alla chiesa antica ci può aiutare a ricostruire idealmente gli altari e la collocazione dei dipinti o delle pale nelle diverse cappelle. Nella prima visita Castelli del 1579 sono ricordati gli altari e i nomi della più insigne casate nobiliari cremasche che avevano eletto la chiesa di Sant'Agostino quale sede delle loro premure e attenzioni. Ci sono segnalati gli altari della Beata Vergine Maria, di San Nicola da Tolentino patronato dapprima della famiglia Benzoni e poi dei Benvenuti, di San Pantaleone dei Suardi, di Santa Caterina dei Marazzi, di Santa Monica dei Fogarola, di Santa Liberata, di Santa Maria Maddalena dei Terni, di Santa Croce dei Passerotti, di San Tommaso Apostolo dei Braguti, della Trasfigurazione, della Visitazione della Beata Vergine Maria di proprietà del Podestà. La successiva visita Regazzoni del 1583, sempre nella vecchia chiesa, registra pochi cambiamenti; ci sono i nuovi altari della Resurrezione, dell'Assunzione (nuova intitolazione o sempre uno degli altari della Madonna precedentemente elencati?), della Trasfigurazione, quelli di Santa Maria Maddalena e di Santa Monica risultano ora sdoppiati, gli altri, quelli di San Tommaso, di San Pantaleone e di Santa Liberata, sono sempre presenti¹¹. La tarda e praticamente conclusiva descrizione della nuova chiesa secentesca, compiuta dal vescovo Lombardi nel 1769, registra una situazione stabilizzata nel tempo e non troppo diversa dalle precedenti con gli altari dedicati alla Beata Vergine, a San Nicola da Tolentino, ai Santi dell'Ordine Agostiniano, al Santo Sepolcro, all'Assunzione e a San Cristoforo.

Questa descrizione può trovare una visualizzazione nel "Libro delli Quadri" di Giacomo Crespi, ispettore alle pitture di Crema, redatto nel 1774 e corredato dalla pianta della chiesa con i relativi altari non precisati attraverso la loro intitolazione, ma con il nome degli autori dei dipinti più importanti ivi conservati¹². Confrontando le due testimonianze possiamo conoscere la collocazione delle opere e i pittori che le hanno eseguite e infine individuare quelle rimaste presso gli Istituti di Ricovero e l'Ospedale Maggiore di Crema e quella di Paris Bordon a Lovere. Non tutto però si può ricostruire o rintracciare; manca la pala o l'ancona scultorea dell'altare maggiore, dedicata probabilmente sia alla Madonna del Popolo che a Sant'Agostino (non segnalata neppure da Giacomo Crespi), eretto insieme al presbiterio, al coro e alla tribuna grazie al lascito di Gaspare Sangiovan Toffetti, e la nuova pala dell'altare di San Nicola da Tolentino, ricostruito nel 1676 dal podestà Antonio Maria Clavelli, che per via dei nobili committenti erano da ritenere certamente opere importanti.

11. M. L. FIORENTINI-L. RADAELLI, *Note storico-architettoniche sul complesso conventuale di Sant'Agostino a Crema*, in "Insula Fulcheria", n. XX, 1990, pp. 49-127.

12. M. BELVEDERE, 2009.

Manca infine il dipinto di Pomponio Amalteo, ricordato all'altare n. 5, entrando al centro, tra due altri altari, sulla parete di sinistra, e considerato, anche per provenienza veneta, rilevante patrimonio artistico della città. Vennero infine dispersi anche l'archivio e l'importante Biblioteca conventuale, dapprima passati in eredità all'Ospedale Maggiore di Crema, mentre l'organo, in seguito trasferito, sopravvive, quale documento ulteriore, nella chiesa parrocchiale di Castiglione d'Adda¹³. Partiamo adesso da ciò che manca



Pomponio Amalteo, Compianto sul Cristo morto, parrocchiale di Castelnuovo, Crema (particolare)

e vediamo se si può ricostruire tramite qualche ragionamento e qualche ipotesi anche un parziale recupero di questo patrimonio documentato e disperso. Cominciamo dalla pala di Paris Bordon per avanzare la proposta di una sua collocazione tarda nella cappella dedicata a San Cristoforo, cappella registrata nella visita pastorale Lombardi nel 1769.

La pala di San Cristoforo non dovrebbe considerarsi perduta, ma è la *Madonna con il Bambino e i santi Giorgio e Cristoforo* di Paris Bordon trasferita da precedenti altari dedicati alla Madonna e dalla cappella Manfron esistenti nell'antica chiesa di Sant'Agostino.

Veniamo ora all'altare di San Nicola da Tolentino, santo tra i più venerati dell'ordine, e alla cui canonizzazione contribuì in modo determinante l'Osservanza di Lombardia, una riforma interna agli agostiniani nata a Crema che rimase casa madre degli Eremitani. Nicola da Tolentino fu subito considerato santo dalla voce del popolo e dall'Ordine che fece innalzare, e senza indugio, sulla sua sepoltura il famoso cappellone decorato da importanti affreschi giotteschi, ma la canonizzazione venne ufficializzata solo a metà Quattrocento.

Nella chiesa dell'Osservanza di Crema fin dal 1446, anno della proclamazione della sua santità, erano state dipinte immagini del santo da Antonio de' Corazolis e da Pasino de Carozellis; quest'ultimo realizzò, prima una tela, poi un dipinto murale, e nel 1448 fornì una tavola presumibilmente per l'altare. All'interno della chiesa richiniana, poi, nel 1676 venne costruita una più sontuosa cappella, della quale è facile pensare una decorazione barocca, per volontà del podestà Clavelli. Certamente se l'opera di Antonio de' Corazolis o quella di Pasino de Carozellis ancora esistevano, all'interno della chiesa o negli ambienti conventuali, vennero sostituite con una nuova immagine.

13. M. PEROLINI, *La soppressione del Convento di Sant'Agostino a Crema*, Crema, 1972.

*Paris Bordon, Madonna con bambino e santi,
Accademia Tadini, Lovere*



Oggi della pala di San Nicola, realizzata dopo il 1676, non sappiamo più nulla, ma qualche anno fa ho rintracciato una tavola quattrocentesca raffigurante proprio San Nicola, certamente di area cremasca poiché presenta un'impostazione della figura del santo simile a quanto farà nel 1495 il giovane pittore cremasco Vincenzo Civerchi nell'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* nel Polittico, in San Barnaba, chiesa agostiniana di Brescia, ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo di quella città. Il dipinto, a seguito della mia segnalazione, venne comperato per il Museo Civico di Crema dove si può tuttora ammirarlo¹⁴. Per la presentazione seguita all'acquisto avevo steso una scheda, letta e commentata per l'occasione (ma nessuno ha citato o ricordato

il mio intervento nelle schede dell'opera), che ora pubblico con qualche variante per questa possibile opera pittorica appartenente alla vecchia chiesa di Sant'Agostino. Rarissima testimonianza della pittura cremasca della seconda metà del Quattrocento, precedente l'attività di Vincenzo Civerchio, la tavola è un prodotto artistico di una delle numerose e attive botteghe cremasche, ricordate dai documenti del tempo per importanti commissioni pubbliche, ecclesiastiche e private. Di questi pittori (Giovanni Pietro Salserio Bianchi, Silvestro Bombelli detto Sperandio, Agostino Bombelli, Pantaleone de Blanco) fino ad oggi non si conoscono opere specifiche, riferibili con precisione al nome di un singolo artista o riconducibili a una delle commissioni registrate nei documenti notarili. Sono note, invece, solo le seriali, ma preziose, tavolette da soffitto, che ornavano con frequenza le case cremasche del Quattrocento e del Cinquecento; queste tavolette però non sono lavoro di un solo artista o di una singola bottega, quanto invece il prodotto tipico, più o meno raffinato, che caratterizza l'insieme delle botteghe pittoriche cremasche e la cultura figurativa dell'intera città. Il dipinto è probabilmente la tavola maggiore e centrale di un polittico; rappresenta *San Nicola da Tolentino incoronato da Maria e da sant'Agostino*. L'importanza del dipinto, facente parte di un più grande polittico, e il soggetto rappresentato (san Nicola è uno dei maggiori santi agostiniani), riconducono l'opera a una delle principali chiese dell'ordine religioso degli Agostiniani. A Crema era nata una riforma

14. C. PIASTRELLA, 2001, pp. 167-173.

dell'ordine, chiamata Riforma di Lombardia, che aveva nel convento e nella chiesa di Sant'Agostino in città, la casa madre e il punto di riferimento fondamentale di questi religiosi. Un documento del 9 febbraio 1490 riporta il contratto tra il priore del convento di Sant'Agostino a Crema e il pittore Giovanni Pietro Salserio Bianchi per un'ancona lignea da porre sull'altare della Madonna del Popolo, per un compenso di 230 lire imperiali. Per garantirsi della qualità dell'opera i frati esigono che qualora l'ancona fosse stimata di valore inferiore a quello convenuto, Giovanni Pietro dovrà restituire al convento la somma in eccedenza. Tra le immagini che il polittico doveva contenere è elencata anche quella di San Nicola da Tolentino. Probabilmente la tavola in esame non faceva parte di questa ancona lignea, perché al centro era prevista la Madonna del Popolo, mentre la figura di san Nicola trovava forse la sua collocazione in un elemento laterale o nella predella. Il documento però ci visualizza la situazione degli altari della chiesa di Sant'Agostino a Crema (ricostruita nel Seicento, poi soppressa e demolita), e la presenza di polittici, composti da tavole dipinte e da sculture lignee, già a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento. Tuttavia lo stile della tavola corrisponde quasi perfettamente alla datazione del contratto ricordato e a quanto è riscontrabile nelle tavolette da soffitto coeve, realizzate nelle botteghe artistiche cremasche, da far collegare subito il documento del 1490 con la superstita figura di San Nicola da Tolentino. Più che pensare a una variante in corso d'opera, rispetto al progetto descritto nel contratto, si potrebbe ipotizzare una seconda, ma forse anche precedente, commissione per un altro altare importante come quello di San Nicola da Tolentino, sempre in forma di polittico, in sant'Agostino a Crema, di cui non ci è pervenuto il documento di allogazione, ma ne è sopravvissuta una tavola, quella centrale. L'opera doveva essere considerata così significativa all'interno della produzione delle botteghe di Crema in cui il giovane Civerchio si era formato; quando Vincenzo, il maggiore dei pittori rinascimentali cremaschi venne chiamato a dipingere a sua volta il tema dell'Incoronazione di San Nicola per la chiesa agostiniana di san Barnaba a Brescia, riprese fedelmente, certamente anche per volontà degli stessi frati, il recente e importante modello cremasco, legato alla vicenda della canonizzazione di San Nicola, aggiornandolo sulle ultime novità artistiche della regione (Foppa, Zenale, Leonardo). La tavola non può essere pertanto quella commissionata a Pasino de Carozellis nel 1448, come voleva Carlo Piastrella, in base ai documenti, perché la data è eccessivamente precoce rispetto allo stile dell'opera ritrovata e collocabile ragionevolmente alla fine del secolo XVI.

La tavola ci può documentare invece la cultura di partenza da cui prese le mosse la nobile pittura di Vincenzo Civerchio, oppure come suggeriscono le recenti ricostruzioni della produzione giovanile del Civerchio rappresentare un potenziale lavoro cremasco dell'esordiente Vincenzo, ancora all'interno delle botteghe cittadine. In questo senso la tavola cremasca si lega a una *Madonna con il Bambino*, passata in asta a New York da Sotheby's il 29 gennaio 2005, lotto 11, con l'attribuzione a Vincenzo Civerchio oppure, secondo il nostro parere, da riferire al pittore del San

Nicola da Tolentino del Museo Civico di Crema.

L'inventario dei dipinti conservati nella chiesa cremasche redatto da Luigi Crespi nel 1774 riporta nella chiesa, corredata di pianta e quindi anche di una precisa collocazione, ma senza il soggetto, un'opera di Pomponio Amalteo. Apparentemente perduta la tela potrebbe essere identificata in un dipinto da me riconosciuto come Amalteo, rintracciato, e velocemente segnalato nel catalogo della mostra del 2002.

Curiosamente pur non conoscendo neppure l'opera, ancora inedita, sono stato criticato perfino, da qualche studioso, per l'indicazione del soggetto considerando improbabile che la chiesa di Sant'Agostino avesse due pale di soggetto simile quali la Deposizione. Il dipinto raffigura più precisamente un *Compianto sul Cristo morto* o una *Pietà* e si trova, come opera di autore ignoto, nella chiesa parrocchiale di Castelnuovo a Crema. La preziosa tela Cinquecentesca è l'unica scampata a un furto che ci ha privato di un significativo quadro di Angelo Ferrario raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Bartolomeo e Francesco* collocato nella stessa chiesa¹⁵. Parto dalla considerazione che l'unica opera di Pomponio Amalteo ricordata dall'inventario di Giacomo Crespi è quella in Sant'Agostino. All'interno del patrimonio artistico delle chiesa cremasche è questa la sola opera che possa essere ricondotta al pittore friulano.

La composizione, le figure, in sostanza lo stile discendono dalla pittura di Giovanni de Sacchis detto il Pordenone di cui l'Amalteo fu fedele seguace e prosecutore anche se non possiede la forza, il dinamismo, la monumentalità che contraddistinguono la geniale e impressionante produzione del Pordenone. L'opera cremasca appare interessante e di notevole qualità nel catalogo di Amalteo; essa deriva sostanzialmente dalla *Pietà* dipinta dal Pordenone alla fine degli anni venti del Cinquecento per la Collegiata di Cortemaggiore e può essere confrontata con altri dipinti di Pomponio Amalteo di soggetto analogo, come il *Compianto sul Cristo morto* dei Musei Civici di Padova, connotato però da una forte caratterizzazione nordica e tedesca alla Dürer, il *Compianto* del duomo di San Vito al Tagliamento, la *Deposizione* dell'ex Monte di Pietà di Udine, o lo stesso soggetto affrescato nel presbiterio di Santa Maria delle Grazie a Lestans o nella chiesa di Ognissanti a Bagnarola di Pordenone¹⁶. La composizione affollata, come tutta la produzione dell'Amalteo, va considerata una realizzazione tarda eseguita probabilmente negli anni Ottanta. Raffigura il Cristo morto in grembo a Maria, sorretto da Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea, dalla Maddalena e compianto da San Giovanni Evangelista. Il tema è molto vicino alla *Deposizione* di Carlo Urbino e potrebbe essere un doppione non comprensibile nella stessa chiesa, pertanto non è certo che fosse questa l'opera segnalata dal Crespi. Anche il formato quasi quadrato non pare usuale per una pala d'altare e le dimensioni sono molto più ridotte rispetto alle altra pale di Sant'Agostino. Ma come dicevo non esistono altre opere riferibili ad

15. C. ALPINI, *Cremaschi in asta e altrove*, in "Insula Fulcheria", n. XXX, 2000, pp. 137-178.

16. Per POMPONIO AMALTEO rimando alla recente mostra e relativo catalogo *Pomponio Amalteo. Pictor Sancti Viti 1505-1588*, a cura di C. FURLAN e P. CASADIO, mostra di San Vito al Tagliamento, Milano, 2006: si veda anche *Gentilhomoni, artieri et marchatanti. Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo 1505-1588*, mostra di Pordenone, Milano, 2005.

Amalteo nel territorio. Tuttavia il *Compianto sul Cristo morto* di Pomponio Amalteo potrebbe essere un momento iconografico successivo alla *Deposizione* di Carlo Urbino, quello di una meditazione più intima e personale, un'ostensione del Cristo alla devozione e alla pietà dei frati e dei fedeli, in una dimensione più piccola, da contemplare da presso e perciò più coinvolgente. In ogni caso l'opera è un recupero importante per il patrimonio se non del Sant'Agostino, del territorio cremasco. Da ultimo resta la possibilità che altri dipinti a soggetto sacro conservati all'Ospedale Maggiore o presso gli Istituti di Ricovero e di cui non conosciamo la provenienza siano arrivati a questi enti proprio da Sant'Agostino o dal suo convento, in particolare penso al *Cristo porta croce* di Giovan Battista Lucini o della sua bottega appeso nella chiesa dell'Ospedale Maggiore¹⁷.



Pomponio Amalteo, Compianto sul Cristo morto, parrocchiale di Castelnuovo, Crema

17. C. ALPINI, 1992, pp. 121-122.

Dipinti degli Istituti di Ricovero di Crema

Jacopo Negretti detto Palma il Giovane

Assunta

(Olio su tela, cm. 420 x 210)

L'Assunta di Palma il Giovane, assieme alla Deposizione di Carlo Urbino, alla *Madonna col Bambino Angeli e Santi* di Fra Sollecito Arisi (esposti in mostra), al *S. Tommaso da Villanova* di Felice Boscarati (ora all'Ospedale maggiore) e alla *Madonna col Bambino Angeli e Santi Giorgio e Cristoforo* (ora all'Accademia Tadini di Lovere), era collocata nella chiesa di S. Agostino a Crema e precisamente sul secondo altare a destra¹⁸. A seguito della soppressione del convento nel 1797, i dipinti di S. Agostino passarono all'Ospedale dove sono rimasti fino ad oggi, tranne il Civerchio e il Paris Bordon che furono venduti nel 1805 al conte Luigi Tadini¹⁹. La grande pala dell'Assunta è firmata sulla base del sepolcro *IACOBVS PALMA F:* ma non è datata. Il dipinto va sicuramente collocato nel Seicento, tra le opere tarde del pittore. Nel 1599 infatti, quando la seconda cappella a destra venne data in patronato al signor Cattaneo, l'altare era ancora dedicato alla Visitazione²⁰.

Non è improbabile che siano stati gli stessi Cattaneo a richiedere la pala a Palma il Giovane assieme al mutamento del titolo devozionale. La commissione del dipinto (e il cambio nella dedizione dell'altare) deve essere avvenuta però alcuni anni dopo. Infatti gli studiosi del Palma situano la pala di Crema tra il 1610 circa (Ivanoff-Zampetti), per la stretta relazione con



18. G. CRESPI, *Libro delli Quadri, e Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi pij della Città e Territorio di Crema*, ms. 1774, fondo Inquisitori di Stato, Venezia, Archivio di Stato. C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema 1992, pp. 133-136.

19. M. PEROLINI, *La soppressione del convento di S. Agostino in Crema*, Crema 1972, in particolare pp. 15-26. G. LUCCHI, *Pittori bergamaschi a Crema nel XVI secolo*, in «Il Nuovo Torrazzo» Crema 22-2-'75.

20. G. LUCCHI, *Crema Sacra: gli Agostiniani e l'Osservanza di Lombardia*, in «Il Nuovo Torrazzo», Crema 31-3-'79, parte di una serie di articoli sul S. Agostino pubblicati su «Il Nuovo Torrazzo», Crema dal 17-2-'79 al 12-5-'79

l'Assunta di Noale che risale a quell'anno e il 1620 circa (Mason Rinaldi)²¹. È sempre stata riconosciuta l'alta qualità di questo dipinto anche se l'inacidimento del colore non consente una completa lettura.

Gli argomenti portati dalla Mason Rinaldi a sostegno di una data più avanzata, come «l'appiattirsi della spazialità ... l'addensarsi delle figure ... le pose e le fisionomie stereotipate» paiono pienamente condivisibili, anche se sono propenso ad anticiparla di qualche anno rispetto al 1620; tuttavia solo una pulitura permetterà certezze definitive con l'analisi della materia pittorica e dei colori. La complessa struttura del dipinto tiene conto delle invenzioni artistiche di Tiziano e del Tintoretto, con soluzioni molto prossime a quelle attuate da Palma nella già citata pala di Noale.

Mi preme da ultimo sottolineare il peso che un'opera di tali dimensioni e qualità ebbe nel panorama pittorico cremasco, sia su artisti ormai affermati come il Pombioli (proprio per questi influssi anticiperei di un poco la data del dipinto) sia su quelli allora in formazione come Gian Giacomo Barbelli.

Carlo Urbino

Deposizione

(Olio su tela, cm. 420 x 210)

La Deposizione di Carlo Urbino era collocata in origine sul terzo altare a destra della chiesa di S. Agostino a Crema.

Come gli altri dipinti del tempio passò in proprietà dell'Ospedale Maggiore a seguito delle soppressioni conventuali (la vicenda è accennata nella scheda sull'Assunta di Palma il Giovane). La pala individuabile grazie all'inventario del 1774²², è ricordata in S. Agostino dal Ridolfi come una tavola «col Cristo portato al Sepolcro ... con la Vergine, le Marie e un numero d'altre figure, tenuta in molta stima»²³.

Il Benvenuti confondendola con la Deposizione di Vittoriano Urbino la dice trasferita nella chiesa parrocchiale di Montodine²⁴. Il Lucchi poi, chiarendo l'equivoco in cui era caduto il Benvenuti, ipotizzava una sistemazione della pala in S. Agostino nella cappella dell'Addolorata «per il fatto che il pittore ha voluto mettere l'accento sopra il dolore della Vergine più che sul trasporto di Gesù» e per la collocazione in primo piano dello svenimento della Madonna²⁵. L'opera di grande impegno, simile anche per dimensione alle ante d'organo in S. Maria della Passione a Milano, presenta

21. N. IVANOFF-P. ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in «Pittori bergamaschi. Il Cinquecento», III, Bergamo 1979, in particolare p. 536. S. MASON RINALDI, *Palma Il Giovane*, Milano 1984, in particolare p. 83.

22. G. CRESPI, *Libro delli Quadri, e Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi pij della Città e territorio di Crema*, ms. 1774, fondo Inquisitori di Stato, Venezia, Archivio di Stato.

23. C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte, o vero le vite degl'illustri Pittori Veneri e dello Stato*, Venezia 1684. ed. a cura di D.F. Von Hadeln, I, Berlin 1914, pp. 412-414.

24. F.S. BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, Crema 1888, p. 294.

25. G. LUCCHI, *Carlo Urbino: le opere in S. Giacomo all'Ospedale Vecchio e a Montodine*, «Il Nuovo Torrazzo», Crema 27 maggio 1972. G. LUCCHI, *Crema Sacra: gli Agostiniani e l'«Osservanza di Lombardia»*, Crema «Il Nuovo Torrazzo» 31 marzo 1979.

al meglio le caratteristiche della pittura di Carlo Urbino: la matrice manieristica (e intellettualistica) che rende articolata la composizione e che contorce le figure presentate in posizioni innaturali, i colori squillanti che tendono più a distinguersi che a fondersi, la rigidità e durezza delle forme, la retorica espressiva dei visi che talvolta lascia il posto a veri ed efficaci ritratti. Nel lato destro del quadro troviamo infatti nella figura barbata, che indica con la mano il Cristo morto e regge devotamente



la corona di spine, un personaggio reale, forse «il ritratto aulico di un generoso committente» come già suggeriva il Lucchi. Ancora più interessante per noi è però l'uomo posto alle spalle di questo presunto committente, il cui viso è tagliato in parte dalla cornice. Il personaggio, calvo, sempre con la barba, di mezza età, che cerca lo sguardo dell'osservatore, ricompare nella scena raffigurante l'*Ecce Homo* nelle ante di S. Maria della Passione a Milano e nella *Consegna delle chiavi a S. Pietro* affrescata nel presbiterio della chiesa di Quintano. Si tratta, come ho già indicato nel saggio su Quintano, dell'autoritratto di Carlo Urbino che suggella con la propria immagine, come una firma, alcuni dei suoi migliori dipinti²⁶. Partendo da questa scoperta e dal calcolo di una approssimativa età dell'Urbino sui cinquant'anni, daterei la Deposizione non più intorno al 1580, cioè ultimi anni di vita dell'artista, come finora si è supposto, ma verso il 1570 a seguito dei dipinti di S. Maria della Passione cronologicamente collocabili dopo il 1560.

Una simile datazione spiegherebbe meglio l'alta qualità e la freschezza dell'opera appartenente alla piena maturità del pittore e confermerebbe la presenza di Carlo Urbino a Crema durante l'intero arco della sua esistenza e non solo all'inizio e alla fine della sua carriera artistica.

Ricordo inoltre che la chiesa di S. Maria della Passione apparteneva alla Congregazione dei Canonici Lateranensi che seguivano la regola di S. Agostino e contatti tra le famiglie religiose agostiniane potrebbe spiegare le commissioni a Carlo Urbino in S. Agostino e in S. Benedetto (dei Canonici Lateranensi) a Crema (o viceversa quelle di Milano). Anche il modello di partenza per la composizione riporta alla fase formativa e quindi

26. C. ALPINI, *Gli affreschi di Carlo Urbino nella Chiesa di Quintano*, Crema 1992, PP. 24-25.

ai ricordi della giovinezza questa pala. Il gruppo del trasporto del Cristo al sepolcro deriva infatti dal medesimo tema dipinto da Polidoro da Caravaggio (ricordato come maestro di un altro pittore cremasco del Cinquecento, Aurelio Busso) intorno al 1520 e conservato al Museo di Capodimonte a Napoli. Questo accostamento al famoso pittore manierista allievo di Raffaello e quasi conterraneo dell'Urbino, finora non è mai stato proposto dalla critica e apre spiragli significativi sulla formazione e sulla cultura del nostro artista. Da ultimo vorrei far notare che pure la testa a lato dell'autoritratto è anch'essa un ritratto, in cui si potrebbe proporre, per la somiglianza fisiognomica, di individuare la figura di Bartolomeo, fratello di Carlo, suo collaboratore e padre di Vittoriano, che compare talvolta accanto al nome dell'Urbino nei documenti, ma di cui null'altro conosciamo.

Fra Sollecito Arisi

Madonna col Bambino, Angeli e Santi Agostiniani
(Olio su tela, cm. 400 x 260)

Il dipinto raffigura la *Madonna col Bambino*, in trono che porge la cintura a S. Agostino, presentato con e insegne di vescovo di Ippona (piviale prezioso sopra il saio neto dell'ordine, mitria, anello e pastorale).

Dietro il Santo si vedono S. Nicola da Tolentino (con i simboli del giglio e della stella), S. Guglielmo d'Aquitania (con la corona) e S. Monica la madre di s Agostino, anch'essa con l'abito dell'ordine.

Una gloria di angeli cantori e suonatori fa contorno festoso ai personaggi principali. L'opera celebra pertanto l'Ordine monastico agostiniano e proviene, come la Deposizione di Carlo Urbino e l'Assunta di Palma il Giovane, dal convento di S. Agostino.

Il Lucchi, che per primo pubblicò il dipinto, a causa del soggetto (l'esaltazione della regola agostiniana) e della diversa forma della tela rispetto alle altre pale del S. Agostino (tutte centinate in alto), proponeva quale luogo di provenienza non la chiesa, ma un grande ambiente del convento (sacrestie o locali di riunioni)²⁷.

Condivido le osservazioni del Lucchi, ma non escluderei una sua collocazione su di un altare, in quanto l'opera raffigura la Madonna della Cintura, particolarmente venerata dagli Agostiniani (rappresentati nel dipinto dai maggiori santi dell'ordine) in tutte le loro chiese, sia per le notevoli dimensioni, abbastanza corrispondenti a quelle delle altre pale (anche se le forme sono diverse), che la rendono difficilmente contenibile nei restanti locali del complesso monastico.

L'opera è firmata e datata F. Bc. SOLLICITVS. LAVDEN: 1591.

L'autore è Sollecito Arisi, un frate agostiniano di Lodi di cui non possediamo né la data di nascita né quella di morte.

Le fonti storiche ricordano tra le opere scomparse dell' Arisi la decorazione della

27. G. LUCCHI, *Callisto Piazza, Fra Sollecito Arisi ed il Romanino* in «Il Nuovo Torrazzo» Crema 8 febbraio 1975

Libreria del convento di S. Agostino a Cremona.



Particolare

Di lui ci restano in ordine cronologico *la Madonna e i Santi Agostiniani* di Crema (1591), *l'Adorazione dei Magi in S. Agnese* a Lodi (1596), *le Stigmate di S. Francesco* in S. Francesco a Lodi (1601), *l'Adorazione dei Magi* in S. Giovanni a Sessa Aurunca (1607) e *la Visitazione* nella chiesa del Carmine a Lodi (1651)²⁸.

All' Arisi è stata attribuita anche un' *Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Lodi (catalogo Sciolla, n. 51)²⁹.

L'artista risulta operante a cavallo tra il XVI e il XVII secolo (la data 1651 andrebbe controllata; mi pare infatti troppo avanzata per l'attività dell' Arisi, che continua a sembrarmi un epigono cinquecentesco).

La sua formazione è da porre nella seconda metà del Cinquecento e nell'ambito del tardo manierismo.

Sono già state indicate, quali componenti della sua cultura figurativa, l'influenza cremonese di Bernardino Campi e del Malosso, quella emiliana di Camillo Procaccini e quella bresciana precisata in Gerolamo Muziano. Nella tela cremasca evidenzerei il rapporto con Bernardino Campi, col Malosso (presente a Lodi con diversi dipinti)³⁰. e con le sue fonti manieristiche bolognesi, soprattutto Orazio Samacchini, le cui opere in S. Abbondio a Cremona furono certamente conosciute dall' Arisi.

Dalla *Madonna con i Santi Agostiniani* di Crema (1591) discende *l'Adorazione dei Magi* in S. Agnese a Lodi (1596) che si rivela modellata sullo stesso schema, ma nella quale sembrano predominare gli influssi bresciani del Mombello, del Galeazzi, del Richino con soluzioni assai prossime a quelle attuate da Grazio Cossali.

Per confronto con questo dipinto, già in S. Agostino, sono propenso a restituire a Fra Sollecito in quel giro di anni la tela del Museo di Lodi raffigurante la *Madonna col Bambino tra le Sante Maria Maddalena e Marta* (non Brigida) e *La Famiglia Cadamosto*, riferita dallo Sciolla ad un pittore anonimo lodigiano della fine del sec. XVI (n. 48)³¹. La *Madonna e il Bambino* sono praticamente identici nei due dipinti e le sante sorelle sono tipologicamente simili agli angeli dell'opera cremasca. Alle *Stigmate di S. Francesco* in S. Francesco a Lodi, mi pare invece si possa avvicinare

28. F. MORO, in AA.VV., *Pittura tra Adda e Serio*. Lodi Treviglio Caravaggio Crema a cura di M. Gregori. Milano 1987, p. 112. G.C. SCIOLLA, in AA.VV., *Lodi La Storia*, Lodi 1989, p. 215.

29. G.C. SCIOLLA, *Lodi Museo Civico*, Bologna 1977, p. 19.

30. C. ALPINI, *La pala e i misteri del Malosso in S. Maria del Sole a Lodi*, Lodi 1991.

31. G.C. SCIOLLA, *op.cit.*, Bologna 1977, pp. 18-19.

(ma in questo caso dubitativamente) soprattutto per la somiglianza dei paesaggi di fondo la Madonna con i santi Antonio Abate e Andrea con il ritratto del donatore, un dipinto anonimo databile tra il Cinquecento e il Seicento, conservato in S. Bernardino a Crema³².

Se l'ipotesi trovasse conferma, dopo la doverosa pulitura del quadro, avremmo la possibilità di aggiungere una nuova opera all'attività cremasca dell'Arise, forse assegnabile al tempo del suo soggiorno nel convento cittadino di S. Agostino.

Felice Boscarati (*Cfr. nota3*)

S. Tommaso da Villanova

(*Olio su tela cm. 350x172 -Crema, Chiesa dell'Ospedale Maggiore*)

Il dipinto raffigura nella parte bassa la carità di S. Tommaso di Villanova. Il soggetto è identificabile per la presenza di un vescovo in abiti agostiniani (tonaca nera sotto il piviale) nell'atto di distribuire l'elemosina. È questa l'iconografia tipica e tradizionale del santo. Tutti i pittori, in ogni epoca e in qualsiasi luogo, hanno ritratto S. Tommaso da Villanova esclusivamente come donatore, facendolo diventare il simbolo stesso della carità a scapito anche della sua rilevante sapienza teologica. S. Tommaso apparteneva all'ordine agostiniano; nel 1544 l'imperatore Carlo V, avvinto dalla sua predicazione, gli impose il vescovado di Valencia. Nella sua diocesi si distinse per la cura pastorale mostrata verso i suoi fedeli (che non volle abbandonare neppure in occasione del Concilio di Trento), per le forme di assistenza organizzata e per la generosa carità personale. «In Italia e in Spagna lo si rappresenta circondato da poveri, ai quali egli stesso mette in mano delle monete, poichè non delegava nessuno nella carità; volle conoscere coloro che assisteva e confortarli con il suo aiuto ... la sua bara fu accompagnata da ottomilacinquecento poveri che aveva sfamato e consolato»³³.

Canonizzato nel 1658, fu considerato l'equivalente spagnolo di S. Carlo Borromeo.

Il soggetto agostiniano ci permette di risalire alla distrutta Chiesa di S. Agostino in Crema quale luogo di provenienza del dipinto. L'ospedale della città, venne in effetti in possesso -assieme ai beni mobili e immobili del monastero di numerose pale d'altare della chiesa di S. Agostino, tra le quali l'Assunta di Palma il Giovane e la Deposizione di Carlo Urbino, opere tuttora esposte nella vecchia sede del nosocomio. Il quadro di S. Tommaso finì invece in un ripostiglio e ci si dimenticò sia dell'opera sia della provenienza, ricostruita in questa scheda.

Il recente restauro (e la successiva esposizione nella Chiesa dell'Ospedale nuovo) dovuto al meritorio interessamento del parroco don Barboglio, e attuato da Ambrogio Geroldi, ci ha restituito il dipinto in condizioni ottimali con una grave lacuna riguardante il volto del santo definitivamente perduto.

La provenienza agostiniana dovrebbe essere un'utile traccia anche per l'individuazione dei

32. G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema 1986, p. 173, fot. p. 193.

33. G. CRESPI, *Libro delli Quadri, e Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della Città e Territorio di Crema*, ms. 1774, fondo Inquisitori di Stato, Venezia, Archivio di Stato.

santi presenti nella metà superiore del dipinto; potrebbe trattarsi infatti di beati dell'ordine stesso. Tuttavia gli attributi iconografici sono così comuni, e condivisi da parecchi santi, da non consentire certezze nell'identificazione. Solo per uno dei personaggi, quello collocato a destra, recante una frusta (flagello contro l'eresia) e una mitria orientale (dignità episcopale) si potrebbe avanzare qualche ipotesi in questo senso. Scarterei S. Agostino, padre dell'ordine, vescovo e difensore dell'ortodossia in numerosi scritti, per l'inconsueta iconologia riscontrata in questa pala; lo stesso discorso vale per S. Ambrogio che talvolta è raffigurato con la frusta in mano. Privilegiando invece l'attributo della mitria orientale ci si potrebbe indirizzare verso uno dei patriarchi delle chiese dell'ortodossia vissuti prima dello scisma come S. Atanasio, S. Giovanni Crisostomo o meglio ancora S. Basilio Magno che, come S. Tommaso da Villanova titolare dell'altare, addirittura antepose nei suoi scritti l'esortazione alla carità alla difesa del dogma.



Il dipinto, anonimo, rivela una cultura tipicamente veronese tra Antonio Balestra e Gian Bettino Cignaroli e può essere datato alla seconda metà del Settecento. Per meglio precisare il nome dell'artista ci viene in aiuto il «Libro delli Quadri, e Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della Città e territorio di Crema» compilato dall'Ispettore alle Pitture Giacomo Crespi per conto della Repubblica Veneta nel 1774³⁴.

Nella «Chiesa de Padri di St. Agostino», senza ricordarne il soggetto, il Crespi segnala al primo altare a sinistra (numero 4 della pianta) una pala del «Boscherato di Verona», in pratica un dipinto di Felice Boscarati, un pittore la cui vicenda artistica coincide perfettamente con la cultura riscontrata nel S. Tommaso da Villanova ora conservato all'Ospedale Nuovo.

Felice Boscarati (Verona 1721-Venezia 1807) si formò a Verona presso Matteo Brida e Pietro Rotari, poi a Roma col Batoni. La sua produzione veronese ancora poco studiata, si muove nell'ambito degli insegnamenti del Balestra e dei Cignaroli, sia pure con qualche originalità³⁵. Ammorbidisce e sfuma infatti i toni cromatici e innesta «motivi oscuramente satirici ed eversivi in rapporto con il maggior propagandista

34. E. MALE, *L'arte religiosa nel '600*, ed. it. Milano 1984, p. 93.

35. E. RAMA, *Boscarati Felice, ad vocem*, in AA.VV., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, tomo II, p. 636.

della neonata massoneria veronese Lazzaro Riviera, per cui dipinge complicatissime allegorie (1773), incise anche dal vicentino Cristoforo Dell'Acqua (1774) in una serie di stampe diventata molto famosa»³⁶. Dal 1778 risiede stabilmente a Venezia aprendo la sua pittura agli influssi del Pittoni e del Piazzetta.

Nella difficile cronologia dell'artista diventa arduo il tentativo di collocare con esattezza il dipinto cremasco, che è sicuramente anteriore al 1774, anno di stesura dell'inventario del Crespi, anche se probabilmente di poco visto il preciso e vivido ricordo dell'«ispettore alle pitture» e lo stesso inserimento della pala tra le opere importanti esistenti nel cremasco. Gli anni 1770/80 sono infatti quelli che rendono celebre il nome del Boscarati nell'Italia del nord e che vedono richieste di sue opere oltre che a Verona e a Venezia, anche a Rovigo, Brescia e Crema.

La pala di S. Tommaso da Villanova, già in S. Agostino, si inserisce inoltre in un momento di particolare fortuna a Crema di artisti veronesi come Gian Bettino e Gian Domenico Cignaroli (SS. Trinità, S. Giacomo, Discipini di S. Bartolomeo), i Le Gru (SS. Trinità), del minore Giovanni Brunelli che addirittura si trasferirà definitivamente nella nostra città, e infine il Torelli, veronese però solo di nascita in quanto bolognese di cultura.

Bisogna anche ricordare che dal 1751 al 1782 fu vescovo di Crema il veronese Marco Antonio Lombardi (e che durante il suo episcopato, tra le numerose imprese artistiche e architettoniche, si pose mano, tra il 1776 e il 1780, al rifacimento dell'interno della cattedrale).

Il dipinto si colloca nella tradizione pittorica veronese (e veneziana) con la tipica espressione retorica degli affetti e degli stati d'animo e la gestualità teatrale e solenne. Un particolare interessante è l'introduzione tra i mendicanti di un vecchio suonatore, col violino appeso alla spalla, e del bimbo che lo accompagna e raccoglie l'offerta dei passanti ascoltatori, come avviene ancor oggi nei concertini tenuti in strada dai musicisti girovaghi.

Alpini Cesare

Docente di storia dell'arte al Liceo Classico di Crema. Studioso dell'arte cremasca, collaboratore e membro del comitato scientifico di Insula Fulcheria, ha pubblicato numerosi saggi sui pittori locali e sui monumenti cittadini; tra questi si segnalano le monografie su Giovan Battista Lucini (1987) e su Giovanni da Monte (1986). Attualmente ha l'incarico di acquisire opere e valorizzare il patrimonio artistico del Museo. È stato consulente e componente della Commissione del Museo Civico; ha seguito e collaborato alle principali mostre d'arte della città: *L'estro e la realtà* (1997), *Officina veneziana* (2002), *Luigi Manini* (2007). Ha tenuto corsi universitari (Università di Trieste e IULM di Milano).

36. S. MARINELLI, *La pittura del Settecento a Verona*, in AA.VV., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, tomo I, p. 140. L. OLIVATO, *Politica e retorica figurativa nella Venezia del Settecento. Alla riscoperta di un pittore singolare: Felice Boscarati*, in «Arte Veneta», 1977, pp. 145-156. C. ALPINI, *Crema, in la pittura nel Veneto, Il settecento di terraferma*, Milano 2011, pp. 341-362