

La Parrocchiale di San Pietro martire di Casaletto Ceredano: le origini morfologiche della chiesa settecentesca

La composizione planimetrica degli edifici religiosi cremaschi, edificati tra la fine del XVII secolo e la metà del XVIII secolo, non trova corrispondenza nella parrocchiale di Casaletto Ceredano in quanto la pianta è fondata su un asse longitudinale, come da tradizione locale, ma con un elemento caratterizzante: un fulcro centrale, alla maniera dell'architetto Carlo Federico Pietrasanta, sottolineato dalla presenza di una cupola.

La composition planimétrique des bâtiments religieux de la diocèse de Crema, édifiés entre la fin du 17ème et la moitié du 18ème siècle, ne trouve pas de correspondance dans l'église paroissiale de Casaletto Ceredano. Le plan de cette église est fondé sur un axe longitudinal selon la tradition locale, mais a un élément qui la caractérise: un chœur central, à la façon de l'architecte Carlo Federico Pietrasanta, mis en évidence par la présence d'une coupole.

The planimetric composition of the religious buildings in the area of Crema, erected between the end of the 17th century and the mid 18th doesn't find any correspondence in the parish church of Casaletto Ceredano since the plan is founded on a longitudinal axis following the local tradition. But there is an element that characterizes it: a central fulcrum which is underlined by the presence of a dome, just in the way of the architect Carlo Federico Pietrasanta.

Riprendendo le considerazioni condivise parecchi anni or sono con l'Arch. Emiliano Campari,¹ ripercorriamo l'evoluzione morfologica della parrocchiale settecentesca di S. Pietro Martire a Casaletto Ceredano, chiesa di ottima fattura, rilegata in un contesto locale, ma di respiro indubbiamente "internazionale".

Ufficialmente tutto iniziò il 5 novembre 1749, quando il Vescovo Lodovico Calini² concesse il permesso ai Sindaci della Comunità di demolire la vecchia chiesa cinquecentesca³ e di ricostruirne una nuova.⁴

Nonostante le particolari esigenze funzionali e di culto abbiano contribuito alla realizzazione della parrocchiale, riteniamo opportuno stabilire i legami tra l'impianto della nuova costruzione e le tendenze dell'architettura barocchetta lombarda.

Nel periodo compreso tra la fine del XVII ed i primi decenni del XVIII secolo in Lombardia⁵ (Fig. 1) era comune impostare gli edifici religiosi su una unica navata e cappelle laterali poco profonde, con o senza passaggi laterali, con due declinazioni: la più comune, di derivazione manieristica aggiornata nei partiti decorativi, con uno sviluppo accentuatamente longi-

1 Lo Studio Campari di Crema ha progettato e seguito il restauro conservativo della parrocchiale di Casaletto Ceredano.

2 Lodovico Calini (1696-1782), di famiglia nobile, venne eletto vescovo di Crema l'11 settembre 1730. Dal 1732 fu coinvolto nella cosiddetta "controversia di Crema", disputa che agitò l'intero mondo ecclesiastico italiano, incentrata sul diritto divino delle persone nel ricevere la comunione durante la messa. Nel 1737 convocò un sinodo diocesano che, dal 1609 non veniva più convocato, nel quale diede nuove disposizioni alla sua diocesi. A causa di profondi risentimenti con la famiglia Griffoni, una delle più potenti di Crema, venne costretto a lasciare la propria diocesi per cercare appoggio a Roma dove, nel 1766, venne elevato al rango di cardinale. G. PIGNATELLI, *Lodovico Calini* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, 1973.

3 Le prime notizie dell'edificio risalgono alla seconda metà del Cinquecento, quando Casaletto era sottoposto al Vescovo di Lodi. Da un documento del 26 gennaio 1575 si evince che la chiesa non era ancora parrocchiale ma un semplice oratorio fatto erigere dai Cistercensi di Cerreto. C. PIASTRELLA-L. CARUBELLI, *Casaletto Ceredano. Una storia tra Cerreto e Piazzano*, Leva Artigrafiche, Crema, 2004, pp. 129-130.

4 Archivio Storico della Diocesi di Crema, Atti della Parrocchia Casaletto Ceredano - Raccolta di Carte Antiche, volume 1, fascicolo 1.

5 La Lombardia settecentesca era divisa tra il dominio degli austro-ungarici e la Serenissima Repubblica veneta: con il trattato di pace di Rastatt (1714), che mise fine alla guerra di successione spagnola, gran parte del Ducato di Milano fu ceduto alla Casa degli Asburgo mentre a Venezia appartenevano ormai da secoli Bergamo, Brescia e l'enclave di Crema.



1. Italia settentrionale, situazione politica nel 1748 (da AA.VV., *Atlante Enciclopedico Touring. Storia moderna e contemporanea*, vol. 5, Edizioni TCI, Milano, 1990, p. 50)

tudinale e l'altra a pianta centrale.⁶

Il S. Pietro Martire di Casaletto Ceredano rientra *in toto* all'interno della seconda tendenza che proponeva una tipologia con pianta caratterizzata da un perimetro non sempre regolare, spesso sinuoso, che si manifesta in invasi spaziali orientati in senso longitudinale da cui si originano cappelle laterali radianti.⁷ Un carattere che trova il proprio archetipo nei modelli

6 Diverse sono le soluzioni adottate per le chiese a pianta centrale. Una è quella che unisce lo schema a croce greca con l'ottagono in cui la croce è poco accusata dal varco d'entrata o dalle cappelle mentre grande importanza spaziale l'assume il vano al di sotto della cupola. Altresì, la forma geometrica dell'ottagono può dare luogo anche ad altre variazioni, dove la forma della pianta sembra il risultato dell'enucleazione del poligono da un'ellissi. Oppure la pianta viene composta direttamente a forma ellittica o con il fulcro generatore impostato su un semplice quadrilatero. S. BERENGO GARDIN, *L'architettura religiosa*, in: *Settecento lombardo* (catalogo della mostra – Milano 1991), a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Electra, Milano, 1991, p. 370.

7 Questa caratteristica tipologica trova diffusione anche al di fuori del territorio lombardo (fenomeno destinato anche a rafforzarsi dopo l'annessione di Milano all'Austria), soprattutto nell'area danubiana, nota con la denominazione di *Stiftsarchitektur*. La presenza di architetti italiani nei territori asburgici e, dall'altra parte, la visita di architetti o artisti germanici in Lombardia, garantirono un rapporto duraturo tra le due realtà e la circolazione

seicenteschi di Francesco Maria Richini ma, contemporaneamente, con un'impostazione influenzata anche dalle costruzioni pienamente barocche di Francesco Borromini o di Guarino Guarini.⁸

L'iconografia settecentesca, in ambito milanese, ha come modello la chiesa di S. Maria della Sanità (1708),⁹ realizzata da Carlo Federico Pietrasanta,¹⁰ in cui viene proposta una pianta ad aula ellittica con presbiterio e coro semicircolare (Fig. 2), che si distacca radicalmente dal diffuso utilizzo dello schema rigidamente longitudinale.

La matrice di Pietrasanta¹¹ germinerà, in altri esempi, andando a sviluppare una serie di coniugazioni,¹² che esemplifichiamo nei caposaldi rappre-

dei modelli artistici e stilistici. Ecco perché non risulta fuori luogo un eventuale confronto planimetrico con l'abbazia a Linz di Sankt Florian (1686-1705), progettata dall'intel्वese Carlo Antonio Carlone (zio del pittore Carlo Innocenzo Carlone), oppure con il progetto di Balthasar Neumann per il complesso dei Benedettini a Neresheim del 1747. A. SPIRITI, *I grandi cantieri italiani ed europei: 1720-1770*, ISU – Università Cattolica, Milano, 1996, p. 81.

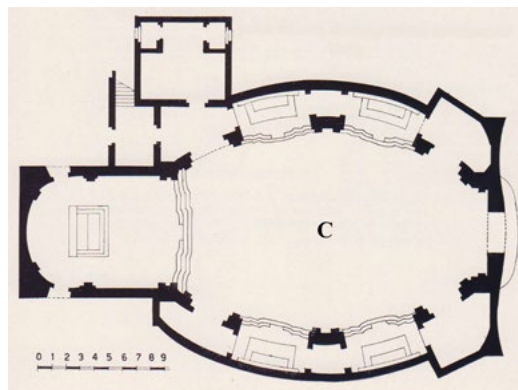
8 Ci riferiamo all'originale combinazione tra lo schema longitudinale e la pianta ellittica del romano S. Carlo alle Quattro Fontane di Borromini o della S. Maria della Divina Provvidenza in Lisbona di Guarini. R. WITWOKER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino, 1993, p. 170.

9 La chiesa venne iniziata nel 1694 su progetto di Giovanni Battista Quadrio ma i lavori di costruzione, protrandosi fino ai primi anni del Settecento, videro Pietrasanta come la guida del cantiere ed autore delle varianti formali al progetto originario. A. SPIRITI, *Chiesa di Santa Maria della Sanità (detta dei Crociferi)* in «*Arte Lombarda*», 119, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 1997, pp. 61-62.

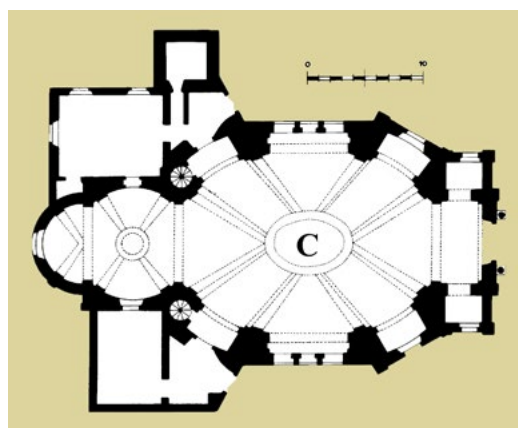
10 Allievo di Giovanni Battista Quadrio presso la fabbrica del Duomo di Milano, nacque ad Abbiategrasso nel 1656 e fu presente nel Collegio degli Ingegneri e Architetti di Milano dal 1688 al 1733 (anno della morte). L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò: proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Ceschina, Milano, 1967, pp. 253-255.

11 La tipologia è mutuata chiaramente dall'influenza di Francesco Maria Richini nella variante del progetto – disegno datato 1616 e conservato nella Raccolta Bianconi, tav. X, foglio 33, verso B - di S. Maria di Loreto a Milano. A. SALVINI CAVAZZANA, *Santa Maria della Sanità*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Electa, Milano, 2006, p. 23.

12 Nell'architettura "diffusa", per gli edifici impostati su pianta pseudo ellittica, possono essere citate la parrocchiale di Gologno (1712) di Gian Battista Caniana (Fig. 3), quella ad Argine in Bressana Bottarone (1754) (Fig. 4), di cui sono noti i progetti del mendrisiotto Giuseppe Andreazzi, e la chiesa di S. Michele a Olevano Lomellina (1764) del pavese Lorenzo Cassani. L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò op. cit.*, pp. 14-17 e 142-143.

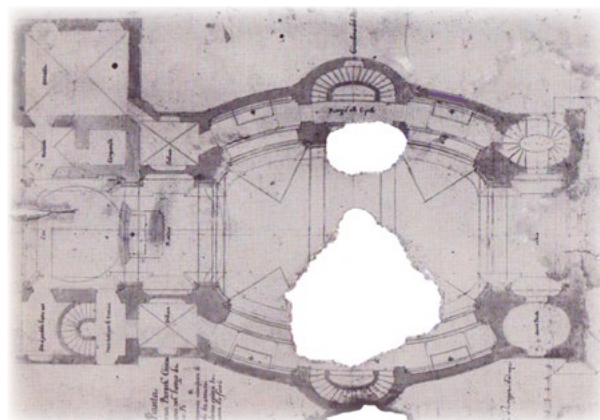


2.
Milano, rilievo planimetrico
di S. Maria della Sanità
(1708)
Fonte: L. GRASSI, *Province
del Barocco e del Rococò*
cit., pp. 254



3.
Gorlago, rilievo
planimetrico di S.
Pancrazio Martire (1712)
Fonte: R. LABAA, *Gian
Battista Caniana. Architetto
e Intarsiatore*, cit., p. 116

4.
Argine in Bressana
Bottarone, progetto di S.
Maria Nascente (1754)
Fonte: L. GRASSI, *Province
del Barocco e del Rococò*
cit., pp. 16



sentati sia dalla chiesa a Caponago dedicata a S. Giuliana (1722-1742) di Carlo Giuseppe Merlo,¹³ caratterizzata da cappelle radiali attorno all'aula, sia dalla milanese S. Francesco da Paola (1728-1735) di Marco Bianchi, con un impianto caratteristico detto "a violino".¹⁴

Ma nel periodo compreso tra gli ultimi decenni del Seicento e la prima metà del Settecento, in cui si vide il dispiegarsi di una notevole vivacità nel campo dell'edilizia sacra, improntata nel rinnovamento capillare delle chiese parrocchiali, nella riedificazione degli oratori destinati alle confraternite e addirittura nel riformare edifici storici con una nuova cifra stilistica,¹⁵ la composizione planimetrica impostata su di un'ellisse con cappelle radiali, punto più alto dell'evoluzione stilistica dal Barocco al Rococò, non ebbe ampia diffusione a causa della difficoltà tecnica nella realizzazione.

Si assiste quindi a una minima produzione di tale forma compositiva, privilegiando, pur contenendo le forme più mature ed esuberanti del barocco, edifici lineari in quanto rappresentano una sorta di avvisaglia della prossima stagione neoclassica, in cui si manifesta, nell'architettura diffusa barocchetta, una spiccata regressione negli aspetti compositivi.¹⁶ La presenza di un modello compositivo longitudinale "semplificato" è presente diffusamente in tutta la Lombardia, come quanto largamente ritrovabile nella bergamasca¹⁷ e dimostrato nelle realizzazioni di Andrea

13 Milanese (1690-1760), Ingegnere Collegiato dal 1716, nel 1735 sostituì Bernardo Maria Quarantini alla realizzazione dell'altare maggiore del Santuario di Caravaggio. M.L. GATTI PERER, *Carlo Giuseppe Merlo architetto* (monografie di «Arte Lombarda». I Maestri, 1), La Rete, Milano, 1966, p. 439.

14 La navata ellittica ha un flessuoso andamento dinamico risultante dall'intersecazione di due distinte cellule spaziali e trae quasi sicuramente ispirazione da un'invenzione illustrata nei *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica* di Guarini e ripresa tra il 1728 e il 1735, con l'intento di dissolvere le forme agitate del Seicento nelle flessuose eleganze del barocchetto. P. MEZZANOTTE, *L'architettura a Milano nel settecento*, in *Storia di Milano*, XII, Milano, 1959, pp. 661 e 675.

15 Ad esempio la Cattedrale di Lodi, oggetto nel 1759 di un intervento di rinnovo interno a opera del milanese Francesco Croce (1696-1773).

16 La poca predisposizione alle linee sinuose si manifesta sempre nella realizzazione delle facciate. Nei casi di edifici a pianta centrale, a interni movimentati e varianti non corrispondono altrettante facciate. L'elemento figurale innervanti i prospetti è sempre l'ordine architettonico, gigante o in sovrapposizione di registri, che resta però appiattito nella proiezione parietale.

17 All'infuori della presenza del romano Giovanni Ruggeri, operante nei primi decenni del secolo, e del ticinese Luca Lucchini, attivo nella seconda metà del Settecento, la terra

Fantoni¹⁸ e di Giovanni Battista Caniana,¹⁹ le figure di maggiore rilevanza artistica.

Alla luce della tesi di Giuseppe Facchi sull'influenza bergamasca sui coevi edifici religiosi cremaschi, ritroviamo nelle chiese di quel mondo elementi riscontrabili anche nella maggior parte delle costruzioni sacre del nostro territorio e condensati nella SS. Trinità in città.²⁰

bergamasca non ebbe progettisti locali di fama e di eletta preparazione culturale. Ebbe, oltre a capomastri artefici di numerosi edifici, due categorie di architetti: alcuni venuti dalle famiglie patrizie (il nobile Achille Alessandri con il figlio Filippo insieme al fratello canonico Marco, il conte Nicolino Calepio e il nobile Ferdinando Caccia), altri venuti dall'artigianato (Andrea Fantoni e Gian Battista Caniana). L. ANGELINI, *L'architetto bergamasco Gian Battista Caniana*, Palladio, Bergamo, 1957, I-II, p. 113.

18 Autore della parrocchiale di Cerete Alto e del pulpito della basilica di Alzano Lombardo, spesso, nelle opere di grande impegno, Fantoni (1659-1734) si avvaleva di progetti di altri, come dell'amico Caniana. Nei disegni a opera dello stesso Fantoni, che ricalcano i prototipi della scuola romana e veneziana, traspare il proprio impegno solo nella fase ideativa e non esecutiva del progetto. R. BOSSAGLIA, *I Fantoni: quattro secoli di bottega di scultura in Europa* (catalogo della mostra – Bergamo 1978), Neri Pozza Editore, Vicenza, 1978, pp. 14, 132.

19 I ruoli di architetto e di intagliatore-intarsiatore non sono mai stati sviluppati autonomamente in quanto Caniana (1671-1754) diventa anche progettista di opere architettoniche perché una certa committenza lo invoglia, a partire dalla creazione di grandi altari fino alla sistemazione di cori e di sacrestie, a un tale lavoro. I molti disegni rimasti hanno rilevato l'intenso lavoro di elaborazione intorno alle tante suggestioni che gli venivano da varie parti. In fondo, arrivò all'architettura per tappe, con grande passione, ma con un retroterra tutto sommato povero ed eccolo allora spaziare tra architetture di area romana (Telgate), milanese (il progetto per Palazzolo sull'Oglio) e persino piemontese con i rapporti con Juvarrà per Calcinatè. Caniana, dalla chiesa di Gorlago (1712) - sua prima opera architettonica sacra ed eretta quarantunenne - alla chiesa di Valtesse (1749) - l'ultimo suo lavoro e costruita ultra ottantenne - ebbe una evoluzione della propria attività caratterizzata dalla differenziazione delle strutture architettoniche e decorative. Sviluppa, senza una netta divisione temporale, edifici sia a pianta rettangolare (le chiese di S. Caterina, del Carmine, del Galgario, di S. Pancrazio, di Valtesse a Bergamo e le parrocchiali di Cologno al Serio, di Desenzano al Serio, di Gerosa, di Pradalunga, di Ardesio e di Scanzorosciate) e altri con pianta a croce greca con bracci trasversali di limitata sporgenza (come esplicitato nella nota n° 90). Mentre nei primi è costante la copertura a volte a botte sulla pianta rettangolare, nei secondi la composizione planimetrica si sviluppa centralmente con la copertura a cupola emisferica. R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore*, Banca di Credito Cooperativo di Calcio e di Covo, Romano di Lombardia, 2001, pp. 35-42.

20 Per la precisione, gli edifici a cui si riferisce Facchi sono, a grandi linee, tutti databili intorno alla fine del XVII secolo. Questa considerazione risulta interessante in quanto

Le piante cremasche del XVIII secolo sono impostate su di un'unica navata rettangolare con apertura sui lati lunghi per le cappelle, e, nella maggior parte dei casi, le chiese furono progettate da capomastri che, attenendosi ad un modello generale, l'adottarono, con un minimo di varianti, adattandolo ai gusti o alle esigenze della committenza.

Ma che ruolo ha avuto il mondo bergamasco nella progettazione delle chiese cremasche?

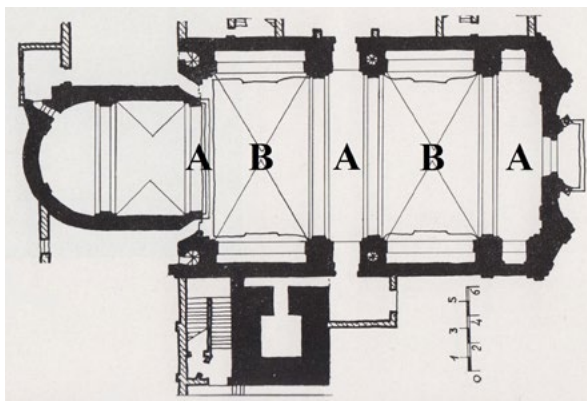
Analizzandole da un punto di vista meramente compositivo si dovrà ammettere che, negli edifici religiosi bergamaschi settecenteschi, risulta prevalente la scansione degli ambienti lungo l'asse longitudinale e nella maggior parte dei casi con campate rettangolari di uguale dimensioni alternate a campatelle (con compitazione: A-B-A-B-A, dove A è la campatella e B la campata), a sagoma concava nella concomitanza sia con la controfacciata che con il presbiterio.²¹ Un tale sviluppo organizzativo degli spazi lo si ritrova nelle chiese più significative del cremasco, come nelle parrocchiali di Montodine (1726-31), di Ripalta Nuova (1739-40) e altresì nella SS. Trinità (1737-40) (Fig. 7), seppure, in quest'ultima, con una piccola differenza a semplificare ulteriormente la successione spaziale (avente declinazione A-B-B-B-A),²² essendo configurata da un susseguirsi elementare di campate dimensionalmente uguali e giustapposte.

Lo sviluppo longitudinale della maggior parte degli edifici religiosi cremaschi non trova corrispondenza nella parrocchiale di Casaletto Ceredano in quanto la pianta è fondata su un asse longitudinale, come da "tradizione"

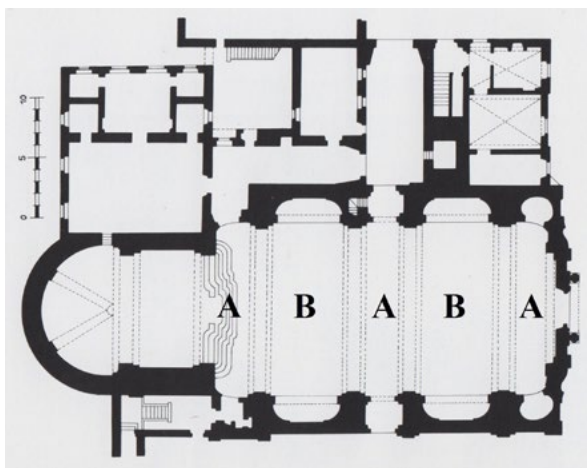
giustifica la presenza di molti caratteri riscontrabili per l'appunto nell'architettura diffusa. Facchi, ricercando gli elementi della tradizione che portarono alla creazione delle massicce volute della facciata meridionale della SS. Trinità di Crema, come pure dell'ovale e dei dettagli del portale, ritrova i medesimi elementi ugualmente nelle opere del dalminese Pier Paolo Pirovano (1665-1738) che eseguì, a partire dal 1721, le chiese di Brembate e di Osio Sotto (Fig. 5). Ma poiché, dalle cave della bassa bergamasca, i capomastri cremaschi trassero il ceppo gentile (pietra utilizzata per l'edificazione delle chiese a Crema) è implicito che i riferimenti, legati alle decorazioni e alle sculture, riportino al pensiero di Liliana Grassi: «chiese realizzate da semplici e "rozzi" capomastri ma nobilitate da decoratori e scultori». G. FACCHI, *La chiesa della Trinità di Crema*, Leva Artigrafiche, Crema, 1983, pp. 62, 64 e 68.

21 Basti pensare alle parrocchiali di Stezzano, di Levate, di Bonate Sotto, di Roncobello, di Osio Sotto ed alla chiesa di S. Caterina a Bergamo (Fig. 6).

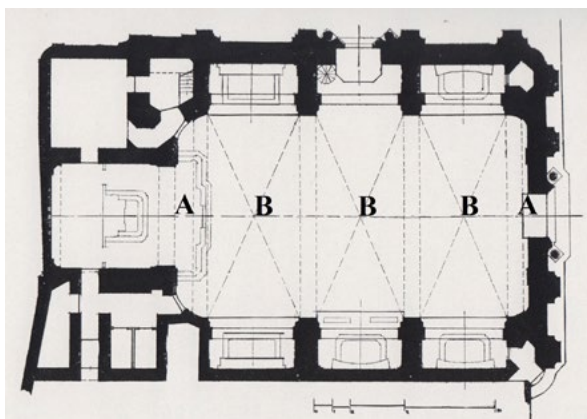
22 Scansione frutto del retaggio di un mondo legato al barocco seicentesco e con spazi architettonici più semplici sia da progettare sia da realizzare dalle maestranze locali non qualificate? Pertanto, questo carattere potrebbe sottolineare la "povertà" compositiva dei capomastri cremaschi?



5.
Osio Sotto, rilievo
planimetrico di S. Zenone
Vescovo (1715)
Fonte: L. GRASSI, *Province
del Barocco e del Rococò*
cit., p. 261



6.
Bergamo, rilievo
planimetrico di S. Caterina
(1725)
Fonte: R. LABAA, *Gian
Battista Caniana. Architetto
e Intarsiatore*, cit., p. 147



7.
Crema, rilievo planimetrico
di SS. Trinità (1737)
Fonte: L. GRASSI, *Province
del Barocco e del Rococò*
cit., p. 240

locale, ma con un elemento caratterizzante: un fulcro centrale generatore, alla maniera di Carlo Federico Pietrasanta, che diviene l'elemento cardine su cui si sviluppa la nostra intera ricerca.

Molto interessante è constatare che per gli edifici religiosi di Lodi si può facilmente individuare uno schema spaziale simile a quanto riscontrato nel nostro S. Pietro Martire. La maggior parte delle costruzioni del Settecento lodigiano, derivanti direttamente dal tardo quattrocentesco Tempio Civico della Beata Vergine Incoronata,²³ sono impostate su una pianta con il centro generativo caratterizzato da uno spazio centrale sormontato da una calotta, attorno alla quale si sviluppa l'edificio sacro nelle varie accezioni.

Analizzando puntualmente il Lodigiano, si scopre che rispondono a tale modello a pianta centrale: le chiese cittadine di S. Maria delle Grazie²⁴ (1674), di S. Maria del Sole²⁵ (1711-15) (Fig. 8), di S. Maria Maddalena²⁶ (1720-37) e di S. Filippo Neri²⁷ (1749) (Fig. 9), oltre al Santuario della

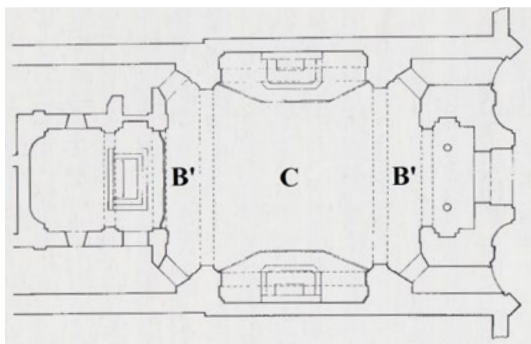
23 La chiesa dell'Incoronata, impostata su di un ottagono e coperto da una cupola ad otto spicchi, è il monumento più prestigioso di Lodi, iniziata nel 1488 su disegno in stile bramantesco dal lodigiano Giovanni Battagio e conclusa da Gian Giacomo Dolcebuono. G. AGNELLI, *Il Tempio dell'Incoronata in Lodi*, Il Pomerio, Lodi, 1953, pp. 239-240.

24 La chiesa, in cui lavorarono Michele e Pier Giacomo Sartorio (con la presenza di Veneroni per la sacrestia), presenta una volta a cupola sull'aula con la geometria planimetrica non semplicemente a croce greca ma di sviluppo tutto particolare. L'edificio ha decorazioni risalenti al 1759 e ricordano quelle di S. Filippo. M. E. MORO, *Santa Maria delle Grazie. Architettura e decorazione barocca*, in «Archivio Storico Lodigiano», fascicolo 117, Organo della Società Storica Lodigiana, Lodi, 1999, pp. 29-38.

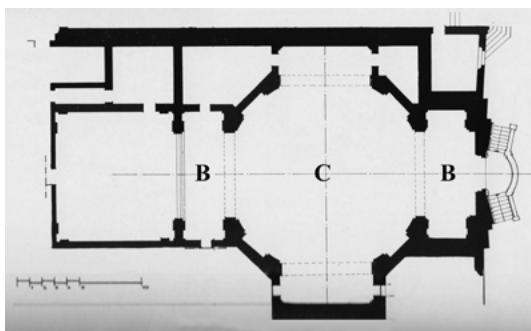
25 L'edificio è strutturato sulla base di un modulo centrale quasi quadrato e i bracci sia trasversali che longitudinali sono a pianta trapezoidale. La pianta, con una grande volta a cupola nell'aula, presenta, all'interno dei quattro pilastri obliqui centrali, il tema dei nicchioni (spazi occupati dai confessionali sormontati dalle cantorie e già utilizzati da Francesco Maria Richini nel S. Giuseppe a Milano). L'attribuzione dell'ideazione del progetto oscilla tra Tommaso Bovio (esistono delle corrispondenze sia per la pianta che per gli alzati con la Maddalena) e Rocco Pellegrini. A. NOVASCONI, *Il barocco nel Lodigiano*, Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, Lodi, 1968, pp. 62-65.

26 La progettazione dell'edificio viene attribuita all'ingegnere Tommaso Bovio ed a Giovanni Antonio Veneroni la sagrestia, mentre il capomastro Domenico Cremona (dal 1734) iniziò a seguire la realizzazione della cupola, affiancando i membri della famiglia Sartorio. G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi*, Parrocchia di Santa Maria Maddalena, Lodi, 2003, pp. 85 e 90.

27 L'edificio è a croce greca, con la parte centrale ottagonale e risulta sviluppata in senso verticale. Questa, pur essendo a perimetro ottagonale, sembra svolgersi tondeggiante in



8.
Lodi, rilievo planimetrico di S.
Maria del Sole (1711)
Fonte: G. DACCÒ, *La Maddalena
di Lodi* cit., p. 96



9.
Lodi, rilievo planimetrico di S.
Filippo Neri (1749)
Fonte: L. GRASSI, *Province del
Barocco e del Rococò* cit., p.
467

Beata Vergine di Caravaggio²⁸ (1711) a Codogno.

Altrettanto, gli edifici religiosi del contado sono caratterizzate da piante, nonostante la scarna composizione, impostate su un centro generatore in quanto sono organizzate su di una pseudo croce greca.²⁹

Da questa rapida selezione, vorremmo puntare l'attenzione non sugli

quanto contribuiscono a dare tale impressione i nicchioni e le due cappelle poco profonde. Pilastri multipli sorreggono la grande volta centrale, affrescata da Carlo Innocenzo Carloni. La composizione planimetrica va letta riferendosi alla scuola pavese, esemplificata nella parrocchiale di S. Genesio, attribuita al mendrisiotto Pietro Paolo Andreazzi (vedere la nota n° 70). S. ZATTI, *Scheda Parrocchiale di S. Genesio, progetto*, in: *Settecento lombardo* cit., p. 380.

28 La pianta si mostra a croce greca inscritta in un quadrato con la parte centrale ottagonale. La composizione dell'edificio viene attribuita a Carlo Antonio Albino da Codogno mentre l'attuale cupola è ottocentesca. M. MARUBBI, *Santuario della Madonna di Caravaggio*, in «Arte Lombarda», 119, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 1997, p. 74.

29 Carattere esemplificato nelle parrocchiali di Roncadello di Dovera (1730), di S. Stefano Lodigiano (1756) e di Casolate (1766). F. CERRI, *La parrocchia e l'antico comune di Roncadello d'Adda. Note storiche*, Comunità Parrocchiale, Roncadello, 1983.

edifici con planimetria perfettamente radiocentrica, ma sulle altre costruzioni sacre sopracitate, e precisamente, sulle prime tre chiese in Lodi che hanno lo spazio centrale inscritto in un quadrilatero e aventi i bracci longitudinali a pianta trapezoidale, maggiormente sviluppati rispetto a quelli poliformi trasversali.

Pertanto, il modello “a fulcro centrale”, così caratteristico nell'ambito lodigiano, diviene l'elemento fondante della nostra evoluzione compositiva. Chiaramente è una tipologia spuria in quanto generata da una impostazione radiocentrica influenzata dalla semplificata tradizione planimetrica tardo barocca, e riprende pienamente il modello pietrasantino, determinando così l'archetipo della pianta su cui si verte la nostra ricerca.

Ritornando quindi al mondo cremasco, il nostro prototipo lo ritroviamo come eccezione solo in tre casi: nel S. Donnino a Credera (1735-48), nel S. Pietro Martire a Casaletto Ceredano (1750-55) e nella S. Agnese a Trescore Cremasco (1757-59), in cui, al consueto sviluppo rigidamente longitudinale, si ritrova una pianta a idea centrale con testa e piede di croce ridotti ad una sola campata, transetto a nicchia rettangolare sporgente, coro a semicerchio, dominata da una cupola a calotta senza tamburo.

Alla natura apocrica della nostra composizione planimetrica va aggiunta la considerazione di Liliana Grassi,³⁰ la quale sottolinea che nella maggior parte delle realizzazioni barocchette non sono presenti né grandi opere né grandi protagonisti della progettazione. Un momento storico in cui, oltre agli architetti artefici della definizione degli elementi base di un movimento artistico, vede la presenza di capomastri e di maestranze locali che diedero impulso a un nuovo linguaggio architettonico in modo particolarmente fervido.³¹ L'opera di costoro, spesso ristretta ad una conoscenza minima della scienza del costruire, non si limitava esclusivamente all'aspetto edilizio-costruttivo, e il loro intervento era spinto al compimento attraverso l'apporto delle decorazioni, le quali non si limitano ad un ruolo passivo di banale rivestimento delle superfici ma entrano a far parte della

30 Altresì precedentemente accennato nella nota n° 20.

31 Le condizioni generali del tempo, benché apertamente favorevoli a una ripresa edilizia, portavano molto spesso a iniziare edifici per terminarli lungo l'arco di parecchi anni. Questo spiega l'atteggiamento degli architetti settecenteschi, i quali di norma predisponavano i progetti delle piante, degli alzati e dei particolari decorativi per poi affidare il tutto alla perizia costruttiva, tecnica e organizzativa di capomastri locali. Al capomastro, il progettista dava pieni poteri; a lui demandava il compito della realizzazione della nuova fabbrica, l'assunzione della responsabilità di eventuali modifiche al progetto dovuto a fattori contingenti e i rapporti con la committenza. R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore* cit., p. 112.

natura stessa della costruzione, fornendo gran parte della qualificazione delle opere stesse.³²

El'analisi di Liliana Grassi trova ampia conferma soprattutto nel Cremasco. Ripensando alla chiesa della SS. Trinità, l'edificio più rappresentativo dell'architettura del tempo, il progettista risolve ed esaurisce nella parte esterna l'estro e la fantasia. Allo spumeggiare esteriore è contrapposto un interno a semplice pianta rettangolare con soluzioni manieristiche, consuetudine dell'area di Crema, e con l'assenza della cupola, il banco di prova delle capacità progettuali fondamentali per l'alta formazione del progettista settecentesco.³³

Questa dicotomia tra la struttura e le decorazioni, così come la discutibile preparazione compositiva dei capomastri-progettisti, è fortemente confermata dalla disomogeneità dell'architettura cremasca settecentesca, in quanto la cultura architettonica a Crema è aperta ad ogni genere di influenza, come denotano le costruzioni religiose non identificabili con una corrente forte, ben strutturata negli aspetti tipologici e caratterizzante esteticamente. Nelle parrocchiali barocchette sono convogliati elementi appartenenti a movimenti stilistici diversi, passando dai cornicioni e decorazioni barocche, che risentono ancora dell'influsso manieristico nella loro costante ripetizione (SS. Trinità), a motivi juvarriani nei balconcini e nelle logge interne (SS. Trinità, Vaiano Cremasco, Montodine, Trescore Cremasco), metabolizzando facciate impostate neoclassicamente con linee chiare e composte assieme ad altre sempre legate alle forme cinquecentesche.³⁴

Nell'antologia degli edifici sacri, solamente alcuni esempi si staccano sul piattume qualitativo della produzione architettonica sacra diffusa nel nostro territorio e risaltano dalla presenza di una cupola. E chi ha introdotto questo elemento nella cultura architettonica di Crema?

Chiaramente non è identificabile un nome ma di certo si può risalire alla scuola da cui ha avuto origine il tutto: il mondo "milanese" con le sue derivazioni locali sull'asse pavese-lodigiano.

32 Si comprende osservando i prospetti soprattutto dei palazzi, come il Mezzabarba a Pavia, in cui gli stucchi esterni integrano la composizione spaziale degli interni. Questo è il tempo di architetti-capomastri, autori di un'architettura in profonda intesa con intagliatori e marmorini. L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò* cit., p. XXXIX.

33 A. MONTAGNA, *Andrea Nono e le chiese del cremasco nel Settecento*, Università Cattolica di Milano, Facoltà Magistero, relatore N. Carbonieri, A.A. 1969/70, pp. 95-96.

34 A. MONTAGNA, *Andrea Nono e le chiese del cremasco nel Settecento* cit., pp. 96-98.

Da qui, emerge la figura di Giovanni Antonio Veneroni³⁵ che, partendo da Pavia per passare successivamente nel Lodigiano,³⁶ dovette esercitare una certa suggestione sugli architetti locali del tempo. La cultura pavese-lodigiana settecentesca trova in lui il proprio "nobile" canale di alimentazione,³⁷ il quale, essendosi formato alla scuola milanese di Quadrio³⁸ e di Quarantini,³⁹ giustifica l'elevato valore artistico di questa cerchia nelle opere del periodo e da qui si ritorna ai prodromi riportati nelle costruzioni milanesi precedentemente citate.

35 Veneroni, nel 1707, viene nominato ingegnere camerale a Milano. Il suo primo intervento è la facciata (e il riassetto dell'antistante piazza) del Collegio Ghisleri a Pavia e poi realizzò, sempre in città, la facciata della chiesa di S. Marco (1712), il Palazzo Mezzabarba (1728-1730), l'annesso Oratorio dei SS. Quirico e Giuditta (1732-1734), a pianta ellittica e il progetto per la facciata dell'Università. Successivamente, seguendo un esponente della famiglia Mezzabarba, si trasferì a Lodi dove lavorò anche al progetto per il nuovo Palazzo Vescovile (1738-44), per le sacrestie sia della S. Maria delle Grazie che della Maddalena (1741) e la parrocchiale di Casaleto Lodigiano (1745). L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò* cit., p. 443.

36 Riprendendo Liliana Grassi, si ritiene che ci siano delle «difficoltà e confusioni attribuzionistiche» relative alla determinazione degli autori delle chiese lodigiane del XVIII secolo «per le quali furono talora assegnate, per esempio, ai membri della famiglia Sartorio, opere che sembrerebbero invece da attribuirsi a Veneroni. E ciò specificatamente per la chiesa di S. Filippo Neri in Lodi, dove M.G. Albertini, nella sua tesi di laurea, riporta un disegno autografo di Veneroni rappresentante la facciata della medesima chiesa. L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò* cit., pp. 385 e 466.

37 L'influenza di Francesco Maria Richini è manifesta in tutte le opere di Veneroni, ma soprattutto nella facciata della chiesa di S. Marco a Pavia dove vide come collaudatore Marco Bianchi. Quest'ultimo fu autore (assieme a Pietrasanta) degli interventi conclusivi della richiniana chiesa di S. Bernardino ad Abbiategrasso. S. COLOMBO, *Contributo per G.A. Veneroni, architetto*, in «Commentari», anno XIV, fascicolo II-III, Roma, 1963, pp. 194-203.

38 Dal 1700 al 1703 Giovanni Antonio Veneroni fece pratica da Giuseppe Quadrio (quest'ultimo presente nel Collegio degli Ingegneri e Architetti di Milano negli anni 1682-1703 e attivo alla cupola del milanese S. Alessandro). L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò* cit., p. 277.

39 Bernardo Maria Quarantini (1679-1755), allievo di Giovanni Battista Quadrio, aveva previsto, per la chiesa milanese del monastero della Visitazione (1717), un impianto compositivo ripreso, se non addirittura completamente copiato, nella chiesa lodigiana di S. Filippo Neri. M.L. GATTI PERER, *Filippo Cagnola, Bernardo Maria Quarantini, Gioacchino Besozzi, Carlo Giuseppe Merlo e la loro opera per la Visitazione a Milano. Documenti inediti su B.M. Quarantini ritrovati da C. Alberici*, in «Arte Lombarda», 8, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 1963, pp. 89-102.

Individuata la genesi della nostra pianta, ritornando agli elementi morfologici della composizione puramente architettonica, possiamo spingerci nell'identificare come sicuro anello di raccordo tra l'impianto longitudinale tradizionale cremasco/bergamasco⁴⁰ e quello a sviluppo centrale lodigiano/milanese la parrocchiale di S. Donnino a Credera (Fig. 11), impostata sulla scansione dell'aula in campate con la successione: A-B-C-B-A (in cui B è la campata, C è il centro della croce greca coperto a cupola – su cui si innestano due cappelle sull'asse trasversale – e A è la campatella rettangolare concava a raccordo con sia al presbiterio che alla controfacciata). Chiarito che l'edificio generatore della “anomalia” cremasca è la chiesa di Credera, elenchiamo i caratteri comuni con quella di Casaletto Ceredano e di Trescore Cremasco, che si possono riassumere:

- pianta a croce pseudo-greca, modificata secondo la particolarità del sito in cui vennero costruite le tre parrocchiali;
- aula centrale coperta da cupola ribassata posta su spazio quadrangolare;
- cappelle minori si aprono sul braccio longitudinale;
- cappelle maggiori si aprono in sostituzione del braccio trasversale;
- alzati con la medesima tipologia compositiva;
- presbiterio coperto da volta emisferica.

La successione cronologica degli eventi aiuta a capire anche l'evoluzione dell'organizzazione morfologica, in quanto la chiesa di Casaletto Ceredano venne progettata quasi contemporaneamente a quella di Trescore Cremasco e più precisamente la prima intorno al 1748, mentre la seconda intorno al 1749,⁴¹ a pianificazione del S. Pietro Martire già effettuata, ma entrambe ideate appena terminato il S. Donnino.⁴²

Importante notare un paio di differenze compositive tra il S. Donnino

40 Il riferimento del mondo bergamasco potrebbe essere il Santuario del Miracolo a Desenzano al Serio (1724) (Fig. 10), nella versione originale di Gian Battista Caniana e conservata nell'Archivio Fondazione Fantoni. L'edificio fu pensato da Caniana come una aula rettangolare, suddivisa in 3 campate (avente scansione B-C'-B), con una cappella per ciascun lato nella campata centrale (identificata come C' e nel caso specifico coperta con una volta a botte e non con una cupola). R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore* cit., pp. 89-102.

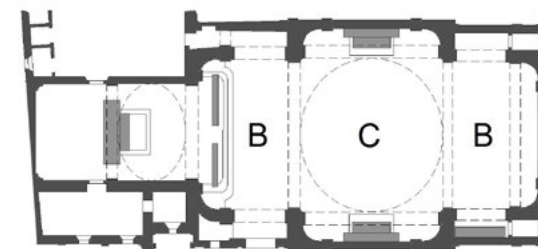
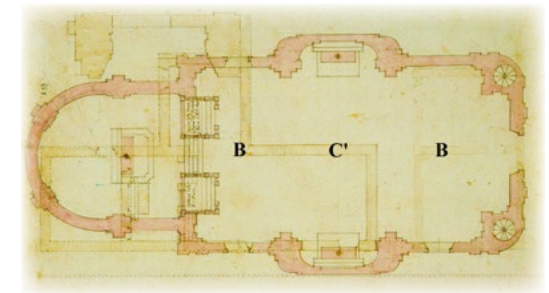
41 In una memoria di un ecclesiastico che assistette, il 21 agosto 1757, alla posa della prima pietra di S. Agnese si legge che si lavorò alla preparazione dei laterizi necessari per gli otto anni precedenti. Questo implicherebbe che si era pianificata una strategia per affrontare l'intervento con un progetto già redatto e risalente presumibilmente al 1749. A. ZAVAGLIO, *Terre Nostre. Storia dei paesi del Cremasco*, Arti Grafiche Cremasche, Crema, 1980, pp. 392-395.

42 Archivio Storico della Diocesi di Crema, Atti Visita Lombardi, volume III, fol. 171v.

10.

Desenzano al Serio, rilievo planimetrico del Santuario dei Miracoli (1724)

Fonte: R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore*, cit., p. 143



11.

Credera, rilievo planimetrico di S. Donnino (1735)

Elaborazione dell'autore

di Credera, la più antica delle tre varianti cremasche, e il nostro schema compositivo in quanto la pianta della prima è a croce greca, con una spiccata tendenza ad uno sviluppo lungo l'asse longitudinale, in cui il braccio trasversale è appena accennato dalla presenza delle cappelle maggiori, e convergente pertanto verso una pianta rettangolare. Inoltre, nella parrocchiale di Credera, i bracci longitudinali sono a pianta rettangolare ed i lati maggiori di questi sono più larghi sia dell'apertura presbiteriale che della controfacciata. La conseguenza è la necessaria presenza di raccordi concavi tra le due parti, con la formazione di uno spazio con gli angoli smussati a raccordo tra le parti.⁴³

In definitiva, la composizione planimetrica si avvicina a un edificio “tradizionale” cremasco e questo induce a considerare la pianta della parrocchiale di Credera, compositivamente inferiore alle altre due, o meglio, porterebbe a pensare a una prova con lo scopo di unire il mondo cremasco/

43 Tale caratteristica, tipica delle chiese del mondo bergamasco/cremasco, si riscontra nella parrocchiale di Cerete Alto (1711-25), di Sforzatica (1732), di Telgate (1737), di S. Caterina a Bergamo (1738), di Ardesio (1744), di Serina (1744) e nella SS. Trinità a Crema (1737-40). Gli edifici sopracitati sono attribuiti rispettivamente ad Andrea Fantoni, per la prima, a Gian Battista Caniana per le altre chiese bergamasche e presumibilmente ad Andrea Nono per quella cremasca. Oltre a ciò, vorremmo far notare che sia Fantoni che Caniana erano presenti a Crema dal 1733 al 1734, quando il Cremasco (ricordando che il S. Donnino venne iniziato nel 1735) era particolarmente ricco di stimoli.

bergamasco con quello lodigiano/milanese. Tentativo per altro poco esaltante poiché si sono semplicemente mischiati alcuni elementi di entrambi gli ambienti senza un'accurata ricerca compositiva, riscontrabile invece sia a Casaletto Ceredano che a Trescore Cremasco.

Confrontando la scansione delle campate, il S. Pietro Martire (Fig. 12) a Casaletto Ceredano è organizzato con la successione B'-D-C-D-B' (in cui B' è la campata trapezoidale a raccordo con il presbiterio e con la controfacciata, C è il centro della croce greca coperto a cupola mentre D è uno spazio che accentua lo sviluppo dell'edificio sull'asse longitudinale) e la S. Agata a Trescore Cremasco viene impostata con la cadenza B'-C-B'.

La semplice differenza che emerge dalla comparazione compositiva, dettata dalla mancanza delle campate D nella parrocchiale trescorese e pertanto relativa al maggiore sviluppo dell'asse longitudinale delle piante, è giustificato dalla natura dei siti in cui vennero edificate: la prima con una maggiore estensione del braccio longitudinale (e le "allunghe" ne sottolineano la caratteristica) poiché sorge parallela all'adiacente sedime dell'antica via che collega Crema all'Abbazia di Cerreto; mentre l'altra con una organizzazione centripeta più accentuata dovuta alla collocazione in una grande area che circonda l'edificio sacro.⁴⁴

Comunque, oltre alla presenza della cupola, risulta altrettanto fondamentale, per l'identificazione della corrente morfologica che influenzò il S. Pietro Martire, la presenza delle campate sull'asse longitudinale a forma trapezoidale, carattere peculiare delle parrocchiali di Casaletto Ceredano e di Trescore Cremasco e riscontrabile in molte delle chiese a Lodi.⁴⁵

A riguardo delle chiese lodigiane, punteremmo l'attenzione sulla S. Maria Maddalena (Fig. 13) a causa della particolare affinità con il S. Pietro in quanto la pianta si basa su un modulo centrale, che costituisce il fulcro dell'idea progettuale, perfettamente quadrato. Su questo, per ciascuna parte, si innestano due cappelle laterali semiellittiche, mentre, sia verso l'ingresso che verso il presbiterio, l'aula si apre in una campata trapezoidale. Infine, a tale impianto si collegano, da una parte, il presbiterio rettangolare seguito dal coro, mentre, verso l'ingresso, un modulo altrettanto quadrangolare.⁴⁶ Ma a caratterizzare l'edificio sono anche la volta a

44 Archivio di Stato di Cremona, *Catasto Trescore Cremasco*, mappe arrotolate 1815, bobina 2-77.

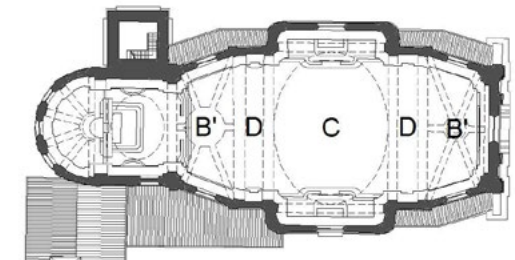
45 Nella parrocchiale della Beata Vergine delle Grazie, di S. Maria del Sole e di S. Maria Maddalena.

46 La scansione degli spazi interni sono B'-C-B'-D (in cui B' è la campata trapezoidale, C è il centro della croce greca coperto a cupola ed D è l'allunga della controfacciata). G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi* cit., p. 90.

12.

Casaletto Ceredano, rilievo planimetrico di S. Pietro Martire (1750)

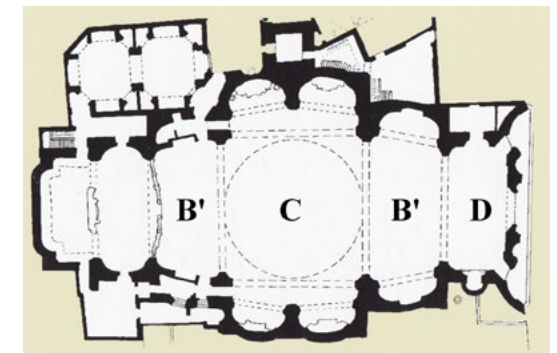
Elaborazione dell'autore



13.

Lodi, rilievo planimetrico di S. Maria Maddalena (1720)

Fonte: G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi* cit., p. 96



vela a sesto ribassato e la sagomatura delle pareti, le quali, anziché essere rettilinee con eventuali sfondati per gli altari, presentano un succedersi di nicchie a sezione semiellittica, molto appiattite.⁴⁷

L'attuale ricerca storiografica⁴⁸ attribuisce all'ingegnere Tommaso Bovio⁴⁹ il progetto dell'edificio, canonicamente a croce greca⁵⁰ senza l'asse trasver-

47 Non vorremmo tralasciare che nel 1738 tutte le opere di stuccatura erano state completate da Orazio Bossi, appartenente a una importante famiglia di stuccatori ticinesi, e nel medesimo periodo lavorò agli affreschi l'intelinese Carlo Innocenzo Carloni. A. NOVASCIONI, *Il barocco nel Lodigiano* cit., p. 58.

48 Nel 1991, Monica Visioli, redigendo la scheda sulla chiesa della Maddalena, nel catalogo della mostra *Settecento Lombardo*, propone per la prima volta il nome Tommaso Bovio come ideatore del progetto per la nuova edificazione della parrocchiale lodigiana. Sottolineiamo che il progetto per la chiesa settecentesca è anonimo. M. VISIOLI, *Scheda S. Maria Maddalena a Lodi*, in: *Settecento lombardo* cit., pp. 382-383.

49 Tommaso Bosio (1670-1742) faceva parte di un'importante famiglia lodigiana nella quale la professione di agrimensore e ingegnere si tramandava di padre e in figlio e nel 1695 venne ammesso al Collegio di Lodi dopo aver compiuto presso il padre Bassano più di tre anni di pratica, come prevedeva il Senato di Milano. G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi* cit., pp. 103-104.

50 R. WITTWOKER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964, pp. 26-28.

sale sviluppato.⁵¹

Da queste valutazioni risulta assolutamente interessante constatare che lo stesso Bovio risulta comune denominatore tra la S. Maria del Sole⁵² e la S. Maria Maddalena,⁵³ edifici strutturati con la stessa filosofia compositiva ed assolutamente rispettosi della cultura architettonica lodigiana/milanese. Quindi, comparandoli con le nostre tre parrocchiali, i caratteri distintivi e comuni sono:

- pianta a croce greca, ampliata e deformata;
- aula centrale coperta da calotta emisferica;
- un solo ordine di lesene;
- sviluppo lungo l'asse longitudinale.

Parimenti, un'altra chiesa dell'ex ducato milanese si inserisce nella nostra ricerca tipologia: la parrocchiale di Mezzegra⁵⁴ dedicata a S. Abbondio e consacrata nel 1724.⁵⁵ Purtroppo non si conosce il nome del suo ideatore e nemmeno quello del capomastro, ma la pianta della chiesa comasca presenta notevoli corrispondenze con la S. Maria Maddalena, tanto da rendere possibile almeno una conoscenza di questa da parte di colui che, anni dopo, progettò la chiesa lodigiana.

Di conseguenza, la chiesa di S. Abbondio (Fig. 15) è costruita su un modulo centrale⁵⁶ perfettamente quadrato, al quale si uniscono longitu-

51 Aderente alle indicazioni controriformistiche che avevano trasformato i transetti in cappelle con grandi altari. A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 115-118.

52 Ma la semplice composizione planimetrica ci fa comparare questo edifici lodigiano con la contemporanea chiesa di S. Michele (1712) (Fig. 14) ad Alzano Lombardo di Gian Battista Caniana. R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore* cit., cit, pp. 119-125.

53 G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi* cit, p. 105.

54 Piccolo paesino della sponda occidentale del Lago di Como e posto sulla direttrice che porta alla Valle d'Intelvi.

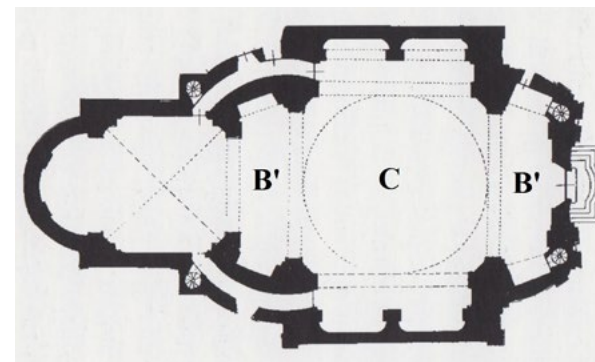
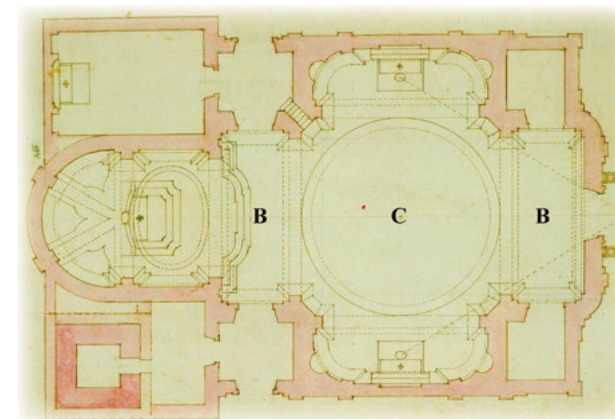
55 La composizione interna è organizzata in B'-C-B' (in cui B' è la campata trapezoidale e C è il centro della croce greca coperto a cupola) e gli affreschi affidati a Giulio Quaglio, maestro di Carlo Innocenzo Carloni. A. MAURI - G. TURATI, *Le due chiese di Sant'Abbondio di Mezzegra*, Litotipografia La Canturina, Cantù, 1993, pp. 30-32.

56 Altri esempi di edifici a pianta centrale, sempre nella zona tra il ramo di Como e il lago di Lugano, sono gli oratori seicenteschi a Cressogno Valsolda, a S. Mamete Valsolda e a Loggio Valsolda, oppure quelli sia di S. Giuseppe (1703-1706) a Laino d'Intelvi che della Madonna del Restello (1717-1726) a Castiglione d'Intelvi, in cui per le ultime due fu parte attiva nella realizzazione il pittore Giulio Quaglio (1668-1751). A. BARIGOZZI BRINI, *Giulio Quaglio*, in AA.VV., *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*,

14.

Alzano Lombardo,
progetto di S. Michele
(1712)

Fonte: R. LABAA, *Gian
Battista Caniana.
Architetto e Intarsiatore*,
cit., p. 120



15.

Mezzegra, rilievo
planimetrico di S.
Abbondio (1720 circa)
Fonte: G. DACCÒ,
*La Maddalena
di Lodi* cit., p. 97

dinalmente due porzioni trapezoidali, delimitate lateralmente da vani quadrangolari all'interno, ma semicirculari esternamente. L'aspetto che contribuisce maggiormente al confronto tra le due piante è, però, la soluzione che affianca lateralmente al modulo quadrato centrale due cappelle per lato, rientrate rispetto al piano immaginario del lato del quadrato e separate da un pilastro. Lo stesso schema è pensato anche per la chiesa della Maddalena, con l'unica differenza della disposizione leggermente concava delle due cappelle per lato, che prevedono conseguentemente un profilo semiellittico. Nella chiesa di Mezzegra, a questa zona centrale, che corrisponde sostanzialmente alla medesima porzione del progetto della S. Maria Maddalena, si unisce unicamente un presbiterio quadrato delimitato da un coro semicirculari, a differenza della chiesa lodigiana in cui la

vol. II, Edizioni Bolis, Bergamo 1989, 476-477.

planimetria risulta maggiormente strutturata.⁵⁷

Alla luce di ciò, alla matrice compositiva di ascendenza milanese, con declinazione pavese-lodigiana, introduciamo un'ulteriore fonte di influenza: l'ambito comasco-ticinese.

Analizzando quanto accadeva nel Cremasco, si deve registrare che il primo decennio del Settecento si conclude con un episodio in cui emerge la figura del comasco Giacomo Avanzino,⁵⁸ indicato dai documenti come un personaggio dalle varie sfaccettature e molteplici rapporti con stuccatori, artigiani e capomastri.⁵⁹ Attorno al comasco, protagonista per l'appunto della costruzione della cappella del Crocifisso nel Duomo di Crema, ruota un mondo che gli archivi ci restituiscono negli intrecci di amicizia e parentela. Infatti, tramite Avanzino, ci si avvicina alla figura di Giovanni Pietro Pozzi, architetto e padrino, nel 1710,⁶⁰ nel battesimo di Giovanni Battista Avanzino, figlio di Giacomo. Dal titolo di "architetto", con cui fu registrato nel documento parrocchiale e citato nel libro di spese per una parte della costruzione del cittadino Palazzo Bondenti,⁶¹ si potrebbe

ipotizzare un suo legame con quei Pozzo, famiglia di artisti provenienti da Loggio Valsolda.⁶² Altresì, viene riconosciuto Pozzi come il progettista del nuovo teatro⁶³ in città, opera realizzata a partire dal 1716, così come, nel 1717, lo stesso è nominato con Andrea Nono e per questa circostanza si potrebbe considerare una comunanza di interessi fra artisti di origine comasca.

La presenza, sempre nel primo decennio del secolo, dello scaglionista Pietro Solari, originario di Ramponio Verna in Val d'Intelvi, rappresentava uno dei momenti di più intensa attività nell'ambito del rinnovamento degli altari nelle chiese della città e del territorio.

Saltando tra il secondo e il terzo decennio⁶⁴ del secolo, mentre l'edilizia religiosa, nel contado, è segnata dall'avvio della nuova parrocchiale⁶⁵ e del piccolo oratorio della Trinità entrambi a Montodine, Giacomo Avanzino

57 G. DACCÒ, *La Maddalena di Lodi* cit., pp. 92-98.

58 Un indizio fortemente probante del fatto che il capomastro non avesse origini cremasche è fornito da Zucchi che, all'anno 1727, registra la presenza di Giacomo Avanzino, come abitante in Crema da molto tempo. L. CARUBELLI, *Arte lombarda a Crema nella prima metà del Settecento*, in «Arte Lombarda», 136, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 2002/3, nota 5, p. 71.

59 È interessante ricordare che nel 1695 un Marco Antonio Avanzino, originario di Cuvio (tra il Lago di Como e il Lago Maggiore), si sposa nella parrocchia della SS. Trinità a Crema. Un testimone è mastro Andrea, che si può identificare con il comasco Andrea Nono, padre dell'altro Andrea più famoso. L. CARUBELLI, *Arte lombarda a Crema nella prima metà del Settecento* cit., nota 5, p. 71.

60 Curiosa concomitanza di eventi: il 1710 è anche l'anno dell'inizio del prestigioso lavoro nella cappella del Crocifisso nel Duomo di Crema.

61 Nel 1718 si appalta a Giovanni Pietro Pozzi l'edificazione *del quarto a mezzogiorno* dell'edificio progettato e iniziato dall'architetto piacentino Giuseppe Cozzi (1671-1712). Cozzi, attivo in città anche sull'altare con balaustra della chiesa di S. Giovanni Battista e sul corpo centrale del Palazzo Albergoni Arrigoni, apportò una significativa impronta stilistica sulla scena cremasca. Il piacentino avrebbe arricchito, come dai disegni di progetto, la facciata del Palazzo Bondenti con ridondanti ornamenti, le cui finestrature vengono enfatizzate in una iperbolica sovrapposizione di timpani sinuosi, di conchiglie e volute. Ancora da chiarire tutte le componenti culturali di Cozzi ma sicuramente un tale esempio deve essere considerato un precedente di grande influenza per Andrea Nono. Da qui, la SS. Trinità risulta il punto culminante di questa tendenza in quanto vi si riscontra che la forma abnorme delle nicchie si espande grazie a cornici che ne riecheggiano le si-

nuosità. A. M. MATTEUCCI, *Lombardia-Emilia, affinità e scambi nella vicenda architettonica*, in AA. VV., *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, Edizione Bolis, Bergamo, 1995, pp. 47-48.

62 D. PESCARMONA, *Precisazioni biografiche sui pittori della famiglia Pozzo di Loggio in Valsolda: il punto sulla questione*, in AA. VV., *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento* cit., pp. 237-241.

63 La descrizione, nelle *Notizie inservienti alla topografia del Cremasco al tempo di M. Lombardi*, dell'opera è lapidaria. Sebbene la figura dell'architetto «resta avvolta nel mistero», non si esita a intravedervi la personalità di Giovanni Pietro Pozzi, di cui tuttavia non è possibile stabilire la portata poiché il teatro in questione venne riedificato da Piermarini. L. CARUBELLI, *Arte lombarda a Crema nella prima metà del Settecento* cit., pp. 61-62.

64 Negli anni Trenta continua la predilezione per l'arte dei comasco-ticinesi, rappresentanti da Giovanni Battista Giardelli di Bellinzona attivo nel convento di Sant'Agostino a Crema. Nel 1732, lo stesso realizza la serie dei *Misteri del Rosario* per la parrocchiale di Casaletto Ceredano (l'opera non è stata rintracciata), in concomitanza con Francesco Ober per la doratura, un personaggio probabilmente imparentato con gli Ober presenti in Palazzo Bondenti. E oltre a ciò, sulla volta dello scalone, sempre nello stesso palazzo, viene realizzato un affresco dal ticinese Bartolomeo Rusca, circondato da stucchi di Pietro de Giorni di Lugano. L. CARUBELLI, *Arte lombarda a Crema nella prima metà del Settecento* cit., p. 64.

65 La ricostruzione della parrocchia di S. Maria Maddalena Penitente (con successione delle campate in: A-B-A-B-A) a Montodine venne iniziata poco prima del 1726 e terminata nel 1735, periodo delimitato da due Visite Pastorali, determinanti per una collocazione cronologica non ambigua. L. CARUBELLI, *Note sul settecento cremasco*, in «Insula Fulcheria», numero XXVIII, dicembre 1998, Crema, pp. 114-115.

innalza il campanile⁶⁶ di S. Giacomo Maggiore⁶⁷ in città.

Intorno al 1740, le attività proseguono nel territorio con la costruzione della parrocchiale di Ripalta Nuova dall'architetto Giovanni Battista Donati di Lugano⁶⁸ e si concludono con l'erezione della facciata della chiesa di Vaiano Cremasco, entrambi interventi coevi alla edificazione della nuova chiesa della SS. Trinità in città da parte di Andrea Nono.⁶⁹

Il richiamo a Crema di artisti operanti in tutti i settori dell'architettura era 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. Secondo lo Zucchi, di provenienza comasca, 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

66 Le opere furono iniziate nel 1724. G. ZUCHELLI, *Architetture dello Spirito – San Giacomo*, in «Il Nuovo Torrazzo», fascicolo 9, supplemento n° 18 al n° 49 del 23 dicembre 2004, Crema, p. 21.

67 All'edificazione del campanile vanno aggiunti, nella revisione integrale dell'edificio, anche gli interventi relativi all'impianto del coro dedotto (dal 1732 al 1734) dopo la demolizione delle tre absidi duecentesche, alla sacrestia, alla facciata e al nuovo "cappotto" barocchetto di cui venne rivestito l'interno. L'attore principali delle modifiche architettoniche e di parte delle aggiunte plastico-decorative è Gian Battista Caniana, coadiuvato sia dai figli che da Andrea Fantoni. G.B. CANIANA, *Planimetria di S. Giacomo Maggiore 1734*, disegno A 1032, Fondazione Fantoni, Rovetta, (?).

68 La parrocchiale di S. Cristoforo a Ripalta venne edificata su progetto autografo, presentato al Vescovo Calini nel 1739, dell'architetto ticinese e risulta, impostata su impianto tradizionalmente longitudinale scandito in quattro campate, ornata da un gusto *rocaille* rilevabile nei particolari sottilmente decorativi che accompagnano la struttura muraria. L. CARUBELLI, *Note sul settecento cremasco* cit., p. 116.

69 La costruzione della nuova chiesa della SS. Trinità è dettagliatamente documentata dal *Libro delle Parti*. L'edificio barocchetto ha sollecitato la curiosità sull'autore del progetto, che certamente era 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 associato anche a quello di progettista da Maria Verga Bandirali. La questione è stata impostata dalla studiosa secondo la direzione in cui si è voluto individuare, nella fastosa costruzione, degli influssi della cultura figurativa "nordica". Formazione non estranea a una personalità come quella di Andrea Nono, ponendo altresì l'attenzione alla consuetudine che, nell'architettura minore, spesso i capomastri potevano assumere non solo il compito di dirigere i lavori ma anche di fornire il progetto. L. CARUBELLI, *Arte lombarda a Crema nella prima metà del Settecento* cit, p. 69.

presenza nei cantieri con il ruolo di capomastro.

Attorno a tutti questi personaggi, altri attori dalle caratteristiche più sfuggenti si situano nel contesto locale come comprimari, ma è evidente che i legami fra loro furono sempre stretti, grazie alla 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, l'attività cremasca, anche se solo parzialmente.⁷⁰

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 parrocchiale di San Giacomo; lo stesso, che viene definito muratore nell'atto di battesimo di un figlio. Nel 1721 si sposa Stefano Serena, detto, nell'atto di matrimonio, muratore della diocesi di Lodi, ma sappiamo da altra fonte che era originale del Lago Maggiore e attivo nel rinnovamento della parrocchiale di San Giacomo in città, attuato negli anni 1748-1749. 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 durante il Settecento ma vi si stabilirono definitivamente con la famiglia, incentivando anche i figli ad intraprendere lo stesso tipo di attività.⁷¹

Per concludere, risulta comprovato che il direttore del cantiere di S. Pietro a Casaletto Ceredano è Carlo Stoppani che le note di pagamento indicano come attivo nel cantiere dal novembre 1752 e compensato anche durante gli anni '60 del secolo.

La figura di questo personaggio, non ancora dettagliatamente precisata nelle sue altre attività cremasche, non è estranea comunque all'ambiente dei capimastri dalla medesima provenienza comasca; anzi lo Stoppani si aggira in una cerchia di parentele dalla comune origine intelvese,⁷² così

70 Nel volume di Giuseppe Martinola sulle maestranze del Mendrisiotto si cita un Pietro Paolo Andreazzi della Val Tremola (Passo del Gottardo) presente a Crema, negli anni dieci, per poi trasferirsi a Cerreto, a Lodi e nel Pavese. G. MARTINOLA, *Le maestranze d'arte del Mendrisiotto in Italia nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni dello Stato, Bellinzona, 1964, p. 10.

71 Per quanto si è potuto reperire nell'archivio parrocchiale di S. Giacomo, il capomastro, dopo il matrimonio, rimase in città, come dimostrano i registri di Stato d'anime. La presenza di Stefano è testimoniata poi in modo continuo almeno per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta. L. CARUBELLI, *Note sul settecento cremasco* cit., p. 117.

72 Di Carlo conosciamo alcuni dati anagrafici, quali l'abitazione nella parrocchia di S. Giacomo a Crema a metà del secolo, la numerosa famiglia, e la morte avvenuta il 1° aprile 1763. A Crema vive e si sposa anche il figlio Carlo Antonio e un Francesco Stoppani *ma-*

come era inserito lo stesso Andrea Nono.⁷³

Il Nono, erede di una tradizione che affonda le radici in tempi lontani, si afferma per una costante presenza nei cantieri della città e del territorio, ed è certo che egli non esita ad inserirsi in quel mondo di rinnovamento che caratterizzò l'edilizia cremasca della prima metà del Settecento.

Nella chiesa di Casaletto Ceredano, conclamata la diversa ispirazione del progetto nella struttura iconografica rispetto alle forme locali tradizionali, l'impianto generale risulta, vicino a quello della parrocchiale di Trescore Cremasco⁷⁴ e pertanto si dovrebbe dedurre un medesimo filo conduttore scaturito dall'intervento di uno stesso architetto con una visione dello spazio ispirata ad un'idea di centralità.

Pensare ad Andrea Nono come autore della parrocchiale di S. Pietro o addirittura di entrambe? Esistono documentate prove che il capomastro comasco abbia lavorato nel cantiere della chiesa di Casaletto dal 1751 al

stro da muro, il cui figlio Lorenzo è dichiarato come architetto. Esiste anche un Giovanni Stoppani di cui è in parte nota l'attività. Interessante osservare come la presenza a Crema del gruppo familiare risalga almeno alla metà del Seicento, quando un Francesco *fabro muratore*, originario di Muronico, è segnato negli atti notarili. C. PIASTRELLA-L. CARUBELLI, *Casaletto Ceredano. Una storia tra Cerreto e Piazzano* cit., pp. 144-145.

73 Il Nono muore nel 1752 a 66 anni. Andrea, figlio, è attivo nel 1712 nel convento di S. Agostino, come attesta sempre Zucchi; viene menzionato nel Libro di Spese per la fabbrica del palazzo Bondenti negli anni 1717, 1719, 1731, 1732, 1733, 1735, 1736; compare in notizie riguardanti la parrocchiale di Chieve; è in S. Maria della Croce per una perizia; interviene in opere minori nel 1736, nel 1738 e nel 1751; nella parrocchiale di Casaletto Ceredano, appena prima della morte. Ma l'attività di Andrea, figlio, si concentra soprattutto nell'erezione della chiesa della SS. Trinità. Ad Andrea, padre, spetta per motivi cronologici il lavoro, nel 1673, in S. Monica in città. L. CARUBELLI, *Note sul settecento cremasco* cit., nota 29, p. 177.

74 Supponendo che il progettista sia il medesimo di quello di Casaletto (in questo caso modificò solamente l'aspetto tipologico della costruzione), quale legame esiste tra la comunità di Trescore e il mondo del Cerreto? La risposta potrebbe venire dalla spiccata tradizione muraria dei trescoresi (come ricorda il Mons. Zavaglio in *Terre Nostre*). I muratori che lavorarono alla costruzione di S. Pietro Martire erano di Trescore, gli stessi edificarono poi la loro parrocchiale. Interessante registrare che a Casaletto i lavori murari finirono intorno al 1755 e si impiegarono cinque anni per la costruzione con il contemporaneo reperimento dei laterizi necessari mentre per S. Agnese si impiegò solamente due anni (dal 1757 al 1759) dopo aver approvvigionato tutti i materiali da costruzione. Quindi si potrebbe ipotizzare che lasciato Casaletto nel 1755, gli operai di Trescore ebbero due anni per completare la produzione dei laterizi necessari (l'intero tempo utilizzato è riportato nella nota n° 40) che sommati alla tempistica per la costruzione si ottiene un periodo complessivo di quattro anni, tempo paragonabile a quanto impiegato per il S. Pietro.

1752,⁷⁵ ma cosa certa è che non viene riportato il suo nome associato a quello del progettista. Perché nel carteggio, tra la Parrocchia e la Curia, per la richiesta dell'edificazione del nuovo S. Pietro non viene mai menzionato Andrea Nono al momento né della domanda⁷⁶ né dell'approvazione?⁷⁷

La risposta potrebbe essere perché Andrea Nono non è l'autore del progetto⁷⁸ e pertanto non fu l'ideatore della chiesa di Casaletto.⁷⁹

Un progetto cartaceo sicuramente era stato redatto e copia (ora dispersa) venne sottoposta pure al parere del Vescovo⁸⁰ e indubbiamente, sarebbe stato di notevole prestigio per la piccola comunità di Casaletto, potersi fregiare di un'opera del più rinomato capomastro del tempo.

Quindi perché non sottolinearlo fin da subito? Certo non aiuta la mancanza delle prime sette pagine iniziali del *Libro di spese* dove sicuramente si sarebbero potuti trovare elementi utili per fare chiarezza.

Si potrebbe ipotizzare che chi realizzò il "modello" non era sicuramente inserito nell'ambito del mondo cremasco, o comunque sarebbe dovuto

75 Dagli elenchi dei pagamenti si trovano versamenti per le opere prestate, purtroppo non viene mai specificata la natura dell'intervento svolto. L. CARUBELLI, *Arte lombarda a Crema nella prima metà del Settecento* cit., p. 70.

76 Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera non datata.

77 Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera datata 8 novembre 1749.

78 Facchi, nella sua ricerca dell'autore della SS. Trinità, in contrasto con la tesi di Maria Verga Bandirali (nota n° 69), si domanda perché «il *Libro delle Parti* del Consorzio del SS. Sacramento non abbia fatto il nome di chi ideò la costruzione?» E avanza l'ipotesi che il Nono, capomastro certamente di singolare talento e dotato di capacità di assimilazione, si sia avvalso delle indicazioni di grandi esperti, seguendo personalmente solo l'esecuzione dei lavori, nello stile dei grandi maestri medievali. G. FACCHI, *La chiesa della Trinità di Crema* cit., pp 43 e 44.

79 Si dovrebbe ricordare che a Crema nel XVIII secolo c'erano solamente capomastri e non architetti, quindi abili edificatori che si appoggiavano su progetti realizzati da altri. Pensiamo al lavoro di Giacomo Zaninelli (capomastro cremasco attivo nella seconda metà del secolo): nel 1764 realizzò la chiesa di S. Marino su progetto del barnabita Padre Gerolamo Rusesco così come, tra il 1776 e il 1780 ripristinò e rifecce il Duomo su progetto di un altro barnabita Padre Ermenegildo Pini. M. VERGA BANDIRALI, *Rifacimenti e restauri dal 1776 al 1945*, in AA.VV., *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Banca Popolare Agricola Cooperativa di Crema, Crema, 1955, pp. 49 e 50.

80 Nella domanda di richiesta per la nuova parrocchiale si legge l'intenzione di «rifabbricare la nuova giusto il modello, che si presenta». Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera non datata.

essere certamente un autore privo di fama in città per cui risultava inutile menzionarne il nome, oppure si potrebbe supporre che il progettista fosse impossibilitato a firmare il disegno⁸¹ sebbene di comprovata professionalità e conscio delle recenti realizzazione del barocchetto di elevata qualità. Per avvalorare questa tesi riportiamo come esempio gli interventi settecenteschi nel monastero di S. Chiara a Crema in cui si ritrova la procedura per l'esecuzione di un'opera muraria eseguita con certezza da Nono, così riepilogata:

06 luglio 1731:⁸² Andrea Nono stabilisce le spese per la realizzazione del nuovo dormitorio;

11 luglio 1731:⁸³ Andrea Nono autografa il progetto;

-- luglio 1731:⁸⁴ Bertolino Allocchio, cancelliere del Monastero, chiede il permesso a nome delle monache di poter realizzare il dormitorio, senza citare nomi;

11 luglio 1731:⁸⁵ il Vescovo Calini rilascia la licenza e indica in Andrea Nono il costruttore del dormitorio nella forma presente nel progetto.

In questa circostanza, la risposta da parte del Vescovo (lo stesso che diede concessione per il nostro S. Pietro) è estremamente precisa e ciò per un semplice sopralzo di un dormitorio in un monastero femminile. Nessuna specifica per il caso di Casaletto, dove l'intensità dei lavori era sicuramente di più ampia importanza dato che venne abbattuta una chiesa cinquecentesca e si edificò un nuovo tempio molto più rilevante.⁸⁶

Se la procedura consueta al tempo è quanto sopra ricordato, ci sembra chiaro che la mancata menzione del progettista da parte della Cancelleria

81 L'ipotesi che il progettista fosse impossibilitato a firmare il disegno lo si può riscontrare nel S. Donnino di Credera in quanto l'Abbazia di Cerreto si impegnò nell'edificazione della parrocchiale e i lavori furono compiuti sotto la direzione di due frati del monastero, forse anche gli artefici del progetto della stessa parrocchiale? Interessante evidenziare che l'abate del Cerreto fu influente anche per il nuovo S. Pietro e nella richiesta dei Sindaci della Comunità al Vescovo Calini, per la ricostruzione della chiesa, si evince che il progetto era già pronto. Si potrebbe supporre che chi seguì i lavori di Credera si occupò pure del progetto per la chiesa di Casaletto?

82 Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,10.01.

83 Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,09.

84 Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,10.02.

85 Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,10.03.

86 La Cancelleria della Curia autorizza la demolizione con il reimpiego del materiale di risulta, senza indicare il modello del nuovo fabbricato. Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera datata 27 luglio 1750.

porti a duplici deduzioni: l'autore non aveva i requisiti legali⁸⁷ per firmare il progetto e si esclude definitivamente il mondo dei capomastri locali da ogni possibile rivendicazione circa l'attribuzione dell'edificio.

Tuttavia attenzione, seppure il nostro progettista non avesse avuto titoli riconosciuti per la professione⁸⁸ o la necessaria fama,⁸⁹ era in grado di progettare un'opera completa di notevole difficoltà tecnica, superiore a quelle riscontrabili comunemente nel Cremasco, confermata dalla presenza di una cupola ribassata impostata su una pianta rettangolare.

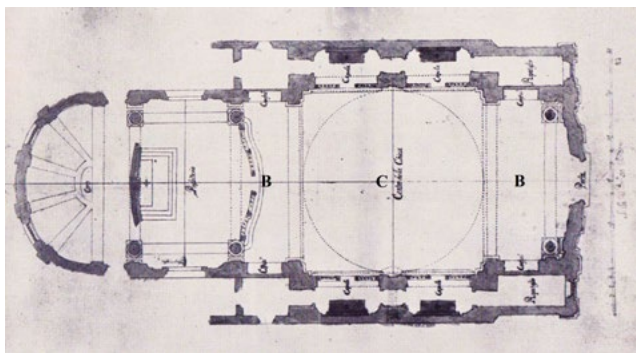
A tal fine, si potrebbe pensare che l'ideatore della nostra parrocchiale avesse comunque competenze tecniche derivanti da una valida scuola,⁹⁰

87 Nella vicina Milano, dal 1563, i giovani aspiranti progettisti avrebbero dovuto svolgere un lungo periodo di tirocinio presso lo studio di un iscritto al Collegio degli Ingegneri ed Architetti per acquisire l'indispensabile idoneità a sostenere gli esami per il conseguimento della patente di agrimensore pubblico e di ingegnere-architetto. M. L. GATTI PERRER, *Il Collegio degli Agrimensori Ingegneri e Architetti*, in «Arte Lombarda», X, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 1965, p. 130.

88 Registriamo che, assolutamente in assonanza con la composizione planimetrica delle nostre tre parrocchiali, esiste un disegno (databile intorno al 1756-60) per la nuova chiesa del Convento della Colombina (Fig. 16)a Pavia. Il progettista è sconosciuto ma sulla parte destra della planimetria, in calce, è riportata la dicitura «*Dal Cassani Agiustato*» e ciò farebbe supporre che un "dilettante" ha provveduto alla redazione del progetto, per conto del convento dei padri Somaschi, e solo successivamente un professionista, nella persona del noto architetto pavese Lorenzo Cassani (1688-1766), lo ha rivisto per adattarlo alle esigenze esecutive. L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò* cit., pp. 125 e 128-129.

89 Un esempio di un progettista senza requisiti collegiali e di scarsa fama, perché non era un professionista, è l'autore dell'edificio sacro del cimitero dell'Ospedale Maggiore di Lodi. Solo la storiografia locale ottocentesca, mentre le cronache settecentesche sono silenti, individua nel padre olivetano Plana l'artefice del progetto dell'oratorio (1755) a croce greca dotato di cupola con antistante cortile porticato rettangolare sotto cui erano ricavate le sepolture. S. BERENGO GARDIN, *Scheda Foppone dell'Ospedale Maggiore a Lodi*, in: *Settecento lombardo* cit., p. 387.

90 Come la cerchia del pavese Giovanni Antonio Veneroni (1683-1749), oppure rintracciabile in quel circolo che realizzò la chiesa di S. Abbondio a Mezzegra e influente a Lodi in quanto ha introdotto la campata a forma trapezoidale? E perché non pensare alla scuola del bergamasco Gian Battista Caniana in quanto, oltre alla sua presenza diretta nel Cremasco all'inizio della terza decade del 1700, edificò la chiesa del convento di S. Anna ad Albino (1714), la parrocchiale di Gorlago (1712), di Telgate (1716), di Grumello al Monte (1719), di Sforzatica (1731), di Zorzone (1745), di Serina (1746), di Torre Boldone (1739) e la chiesa di S. Michele all'Arco a Bergamo (1743): tutte coperte da una cupola emisferica ed impostate planimetricamente su una croce pseudo greca (come già



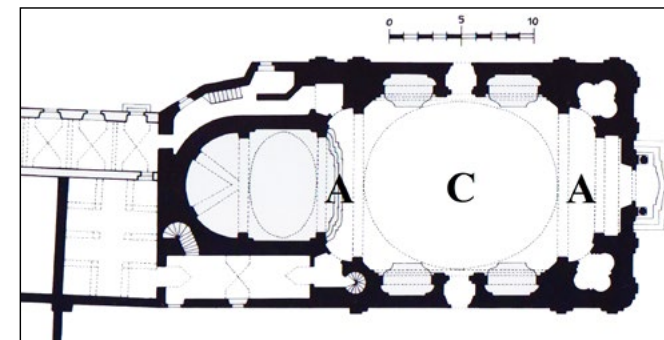
16.
Pavia, progetto della chiesa per il Convento della Colombina (1756 circa)
Fonte: L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò* cit., p. 128

sicuramente presente a Casaletto Ceredano, seppure non menzionato nei registri del tempo, in quanto avrebbe dovuto dare precise indicazioni ai capomastri preposti all'edificazione delle strutture portanti.⁹¹ Mentre, a cantiere avviato, la presenza accertata di Andrea Nono (assieme a Carlo Stoppani) risulta giustificabile poiché era necessaria una direzione di esperienza⁹² che seguisse costantemente un intervento difficile come questo, pensato da un progettista “dilettante” impegnato sicuramente in altre attività altrove.

ricordato nelle precedenti note nn° 19 e 43). Aggiungiamo che Andrea Montagna fece l'ipotesi di una possibile influenza di Caniana in quanto registra che la parrocchiale di S. Agata a Trescore risulta dimensionalmente più grande ma riprende compositivamente lo stesso ordine architettonico della sopracitata chiesa a Sforzatica (Foto17), con la scansione compositiva A-C-A (in cui A è la campatella e C è il centro della croce greca coperto a cupola). A. MONTAGNA, *Andrea Nono e le chiese del cremasco nel Settecento* cit., p. 76.

91 Ricordiamo quanto riportato da Andrea Montagna sull'incapacità esecutiva di Nono, quindi dei cremaschi, nel realizzare cupole. A. MONTAGNA, *Andrea Nono e le chiese del cremasco nel Settecento* cit., p. 95.

92 Una simile situazione è riscontrabile nella parrocchiale di S. Andrea a Sforzatica: il progetto è attribuito a Gian Battista Caniana anche se dalla documentazione storica viene ricordato solamente il capomastro Candido Micheli. Effettivamente Micheli predispose tutti i disegni esecutivi ma si suppone che egli abbia tradotto e sviluppato semplicemente sulla carta il progetto già ideato schematicamente da Caniana. Basterebbe anche solo notare la trama morfologica-spaziale della costruzione e le difficoltà tecniche del costruito, per capire che un semplice, se pur ottimo, capomastro non potrebbe aver concepito un'opera sottilmente e stilisticamente complessa. R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore* cit., pp. 163 e 273.



17.
Sforzatica, rilievo planimetrico di S. Andrea (1731 circa)
Fonte: R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore*, cit., p. 164

Fonti d'archivio:

Archivio Storico della Diocesi di Crema, Atti Visita Lombardi, volume III, fol. 171v

Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,09

Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,10.01

Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,10.02

Archivio Storico della Diocesi di Crema, doc. 39,10.03

Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera non datata

Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera datata 8 novembre 1749

Archivio Storico della Diocesi di Crema, Parrocchia di Casaletto Ceredano, cartella 23,128, lettera datata 27 luglio 1750

Archivio Storico della Diocesi di Crema, Atti della Parrocchia Casaletto Ceredano - Raccolta di Carte Antiche, volume 1, fascicolo 1

Archivio di Stato di Cremona, Catasto Trescore Cremasco, mappe arrotolate 1815, bobina 2-77

Bibliografia:

vedi la bibliografia riportata nelle note a piè pagina