

SULLE TRACCE DI UN PITTORE
DIMENTICATO DEL CINQUECENTO:
GIOVANNI GASTOLDI DA CARAVAGGIO.
UNA PROPOSTA PER IL SUO CATALOGO E
SPUNTI PER PRESENZE CARAVAGGINE A
CREMA.

di GABRIELE CAVALLINI

Partendo dalla "Natività" conservata presso il Museo Civico di Crema, si fanno alcune considerazioni per un catalogo del pittore cinquecentesco Giovanni Gastoldi da Caravaggio. A lui viene ora attribuita una "Presentazione al tempio" nella parrocchiale di Offanengo. Si cerca inoltre di ricostruire la figura dell'artista sulla base di alcuni dati documentari. Infine, vengono espone alcune riflessioni sulla possibile presenza di altri pittori di Caravaggio nel panorama cremasco del XVI secolo.

■ **Giovanni Gastoldi da Caravaggio e la sua Natività del Museo Civico di Crema**

Presso il Museo Civico di Crema si trova un dipinto raffigurante la *Natività* attribuito a Giovanni Gastoldi da Caravaggio (fig.1). Tale opera offre diversi spunti che meritano di essere approfonditi e che possono condurre a interessanti considerazioni, sia sulla sua dedizione e la committenza, sia sulla figura ancora sconosciuta del Gastoldi. Partendo dall'analisi del dipinto, si cercherà di tracciare un primo anche se esiguo nucleo di opere ascrivibili al pittore caravagginiano.

Si tratta di una tempera su tela di 150 x 172 cm, che ha fatto il proprio ingresso nelle raccolte del museo nel 1962, a seguito della donazione del conte Gaddo Vimercati Sanseverino di Vaiano Cremasco. Nell'Inventario Generale, al momento della sua registrazione nelle collezioni museali, la tela è stata indicata senza nome dell'autore come opera del Quattrocento, già con il titolo di *Natività*¹. L'opera è poi stata pubblicata nella guida del Museo Civico con l'attuale attribuzione². Del pittore e del quadro ne hanno trattato brevemente Frangi nel 1987³ e Alpini nel 1994⁴, mentre nel 1996 si è data notizia dell'avvenuto restauro sulla rivista "Insula Fulcheria", con la pubblicazione di una fotografia dell'opera dopo l'intervento.⁵

Il dipinto si trova ora in uno stato conservativo mediocre, dovuto alla



Fig. 1 Giovanni Gastoldi, *Natività*, Crema, Museo Civico.

fragile tecnica pittorica utilizzata e alle vicende occorse alla tela, che è stata certamente decurtata nella parte destra, dove alcune figure risultano tagliate, e foderata molto probabilmente al momento del suo ingresso nel museo. La pellicola pittorica presenta numerose ridipinture. Inoltre, in diverse zone il colore è quasi scomparso, lasciando intravedere la trama della tela sottostante e dandole una parvenza quasi larvale. La tempera si è scurita e opacizzata, virando i colori in più punti verso il marrone, specialmente nello sfondo. La tela è formata da tre pezze, due più grandi e una più stretta, come mostrano le evidenti linee di congiunzione. Durante il restauro del 1996 sono state effettuate alcune integrazioni pittoriche assieme a una pulitura generale⁶. Il restauro ha tentato di ripristinare l'aspetto originale del quadro, ma le lacune erano troppe e si sono dovuti lasciare diversi ritocchi. A causa delle manomissioni subite nel corso dei secoli, della opacizzazione dei pigmenti e delle abrasioni dello strato pittorico, l'opera risulta in molti punti di difficile lettura, consentendo comunque una descrizione generale.

La scena è impostata frontalmente e mostra in posizione primaria le figure di san Giuseppe e della Vergine in adorazione di Gesù Bambino, posto sul terreno. Giuseppe è evidenziato dal giallo intenso del mantello, che ricopre una veste scura tendente al violaceo. Il santo dalla barba folta e grigia ha le braccia incrociate sul petto ed è inginocchiato, leggermente proteso verso il Bambino. La Madonna occupa la parte centrale della rappresentazione ed è inginocchiata: le mani congiunte escono dall'ampio mantello, il cui colore blu ormai si intravede e mostra poche tracce originali. Il manto ricopre totalmente la figura della Vergine ed è articolato in pieghe secche e plastiche. La Madonna ha gli occhi socchiusi, ma la sua adorazione è tutta indirizzata verso Gesù, che si trova su un lenzuolo, dipinto quasi nell'atto di mettersi seduto, aiutato e sorretto da un angelo dalla veste chiara. Il Bambino protende verso la madre un braccio, guardandola. Il vero centro della scena è proprio l'intrecciarsi di questi sguardi e di queste emozioni, ripreso e vivificato dall'asino e dal bue che appaiono dietro le figure. L'avvenimento è testimoniato a chi osserva anche da un angelo dalle ali spiegate, che sovrasta il Bambino in posizione frontale, e apre le braccia e le mani quasi a presentare il piccolo come un grande dono. Il gioco degli sguardi continua ancora in secondo piano, dove un povero pastore gozzuto osserva la scena. Accanto a lui, girato di tre quarti e con in braccio una pecorella, vi è un pastore più dignitoso, che si volge direttamente verso lo spettatore. Ai loro piedi c'è una figura marrone che potrebbe essere un cane o una pecora, resa illeggibile dai ritocchi e dalla perdita di colore. Alcuni elementi ci suggeriscono una scena ambientata in un luogo chiuso e si intuisce l'interno di una capanna: a destra vi sono infatti delle travi e una parete di legno sconnessa fa da fondale e separa l'interno dall'esterno. Sullo sfondo, da dietro alcune rocce, spuntano delle figure appena visibili, che sembrano delineate dallo stesso disegno preparatorio emerso per la caduta del colore. Si intuiscono un uomo con una lancia e altre figure, probabilmente identificabili nei Re Magi con il loro corteo, che giungono a rendere omaggio a Cristo. Dal punto di vista iconografico, la scena è sempre stata interpretata come una *Natività*, ma in realtà unisce vari elementi. Si può infatti intendere anche come una *Adorazione del Bambino*, a causa della Madonna e di Giuseppe in atteggiamento di preghiera, oppure come una *Adorazione dei pastori*, rappresentati dai due uomini. Sulla tela, posta in un cartiglio in basso a destra, è presente l'iscrizione «IOANES GASTOLDUS CARAVAGINUS», seguita da una data di difficile interpretazione, sciolta abitualmente in 1579. La firma e la data sembrano ritoccate e non sono sicuramente del tutto originali, ma

è difficile dubitare che non ricalchino iscrizioni antiche, consegnandoci così il nome dell'autore. Una falsificazione è resa poco plausibile dalla scarsa conoscenza di questa figura, assente anche nelle fonti più antiche. Il ritrovamento però di alcuni documenti cremaschi dove appare Giovanni Gastoldi certifica l'esistenza del pittore e la sua presenza a Crema. Precedentemente il nome dell'autore dell'opera è stato sempre interpretato come Castoldi, ma un esame ravvicinato della firma sembra confermare una "G" come iniziale del cognome⁷. Molto probabilmente era però diffusa la doppia grafia. Partendo da questo assunto, viene qui proposta una identificazione del Gastoldi con un Giovanni Castoldi originario di Caravaggio documentato a Milano agli inizi del Cinquecento. Tale accostamento verrà meglio giustificato più avanti attraverso l'analisi critica della *Natività* conservata presso il Museo Civico. Le due figure non sono mai state collegate fra loro in uno studio sistematico⁸: si proverà ora a ricostruire con dati documentari la possibile personalità del pittore, partendo dalle attestazioni cremasche⁹. I pochissimi documenti rinvenuti finora risalgono tutti agli anni quaranta e cinquanta del Cinquecento. Una sua attività in città è provata dalle annotazioni raccolte nel *Libro delle Unioni e determinazioni della confraternita del SS. Sacramento (1548-1600)*, conservato presso l'Archivio della Cattedrale di Crema¹⁰. Vi sono pagamenti per due lavori svolti a nome del consorzio nella Cattedrale, commissionati a "*magister Giovanni di Caravaggio pictor*". Un pagamento risale al 16 aprile del 1548 ed è relativo alla decorazione di una bolla da esporre in Duomo. L'altra attestazione si riferisce a un acconto di 11 lire per un lavoro non specificato, datato all'agosto del 1551. Questo personaggio è stato affiancato all'autore della tela cremasca¹¹. La tradizione locale ha sempre attribuito a un Giovanni da Caravaggio l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* che si trova nel santuario di Santa Maria delle Grazie a Crema¹². Il dipinto entrerebbe in tal modo nella produzione del Gastoldi¹³ e risalirebbe secondo Gabriele Lucchi al 1537. Si è così sempre preso l'arco di anni fra il 1537 e il 1551 come periodo dell'attività e della presenza del pittore a Crema. La data *ante quem* merita fiducia per l'attestazione del pagamento, mentre il termine *post quem* risulta difficilmente credibile, in quanto le conoscenze odierne rendono poco probabile l'attribuzione al Gastoldi del dipinto delle Grazie, come si vedrà in seguito. Un nuovo documento puntualizza la sua presenza in questo periodo in città e fornisce una prima immagine dell'attività qui svolta. Al 19 febbraio del 1547 risale un atto di vendita relativo al pittore cremasco Aurelio Buso. Fra i testimoni compare "*magister Johannis de Gastoldis pictor*". Va notato che fra il 1549 ed il 1558

vi sono pagamenti ad Aurelio per lavori in Duomo, quasi in contemporanea con il Gastoldi¹⁴. Questo elemento anticipa sicuramente di due anni la presenza a Crema e lo lega a un personaggio fondamentale per il panorama artistico locale quale era il Buso: non si può quindi escludere una vicinanza e magari una collaborazione fra i due. I registri della confraternita del Sacramento della Cattedrale partono solo dal 1548 e può anche essere che sia il Gastoldi, sia il Buso abbiano lavorato per il Duomo precedentemente. Le tracce sono scarse e labili, ma inizia a delinearsi una figura operosa nell'ambito delle botteghe e ben inserita in ambito cremasco, sicuramente fra il 1547 e il 1551.

Un "*magister Joannes de Castoldis de Caravaggio*" compare per tre volte nel 1511 come testimone in documenti relativi alla Scuola di San Luca, il consorzio dei pittori di Milano¹⁵. Il suo nome appare nel contesto della polemica nata l'anno precedente all'interno della Scuola in seguito all'elezione a Priore di Pietro da Corte¹⁶. Infatti, nel 1510, un gruppo di pittori capitanati da Bernardo Zenale si era opposto al da Corte, e nel 1511 in ottantanove, guidati da Fermo Tizoni di Caravaggio, si ribellarono per il cattivo trattamento subito dallo Zenale e da altri in merito alla polemica dell'anno prima. Non si sa con esattezza quale sia stato il trattamento riservato a questi, ma dai documenti e dal lungo elenco si può comprendere l'entità della questione. Il nome del Castoldi compare per la prima volta in un documento del 13 maggio 1511 subito accanto a Fermo Tizoni, primo firmatario dell'atto, e a un certo Bernardino Arrigoni. Castoldi è detto figlio del "*dominus Firmi*", senz'altro non identificabile nel Tizoni, altrimenti sarebbe stato citato in modo differente. Tizoni e Castoldi sono detti entrambi originari di Caravaggio, ma definiti pittori milanesi, con residenza presso il quartiere di Santa Maria Podone. Giovanni compare poi come testimone in documenti del giorno successivo e del 16 maggio. In particolare, nell'ultima attestazione si scopre che il padre di Giovanni è un "*magister*". La vicinanza del suo nome con quello di Fermo Tizoni fa pensare a un gruppo di personaggi originari di Caravaggio attivi a Milano in questo periodo, del quale faceva forse parte anche l'Arrigoni (cognome molto diffuso a Caravaggio), con bottega nella zona di Santa Maria Podone. Della presenza del Castoldi a Milano si hanno solo queste testimonianze del 1511. Il fatto che non si trovi traccia del pittore nel 1510 e che venga chiamato "*magister*" fa ipotizzare che fosse già all'epoca artista affermato, magari collaboratore del Tizoni, ma che fosse giunto a Milano da poco, forse quello stesso anno. Mentre nei documenti milanesi si ha l'indicazione del patronimico, nelle carte cremasche tale dato è assente. Non vi è quindi la prova certa di una coin-

cidenza fra i due personaggi. Diversi elementi presenti nel dipinto di Crema sembrano comunque facilmente riferibili a un pittore la cui formazione potrebbe collocarsi in un ambiente come quello milanese agli inizi del Cinquecento.

Risulta infatti evidente un'impostazione ancora quattrocentesca, debitrice dell'influsso del Bergognone. Forte testimone di questa cultura lombarda così diffusa fra il Quattrocento e il Cinquecento è la figura plastica della Vergine, che domina lo spazio con un mantello ampio e pesantemente articolato in pieghe voluminose. Altri richiami sono presenti nel viso ovale e allungato, come pure in quello di Giuseppe e nelle sue mani affusolate. Le pieghe del manto di Giuseppe ricadono grevi, a onde, verso il basso. Gli angeli sono molto simili a quelli presenti nell'affresco della *Vergine in Adorazione*, realizzato dal Bergognone nella prima cappella di destra della Certosa di Pavia, durante il primo intervento fra il 1485 e il 1495. Si possono rintracciare collegamenti anche con l'*Adorazione del Bambino*¹⁷, dipinto su tavola conservato a Brera e databile fra il 1481 e il 1483¹⁸. E' ancora la figura della Vergine a stabilire i contatti più stringenti fra le opere, così come le fisionomie degli angeli. Il san Giuseppe di Brera richiama quello di Crema per le braccia incrociate. Il Bergognone presente all'autore della *Natività* non sembra essere quello dell'*Incoronata* di Lodi, piuttosto quello attivo fra Milano e Pavia, sullo scorcio del XV secolo. Il dipinto di Crema appare intriso di elementi bergognoneschi, mostrando però nello stesso tempo influssi successivi. La lettura della tela cremasca è resa difficile dalla pessima condizione della pellicola pittorica, ma osservandola più da vicino si notano alcune raffinatezze, per esempio nel volto della Vergine. I tratti degli occhi sono ben curati e allungati; la bocca è piccola e ben fatta; il volto è incorniciato da sottili ciocche di capelli che animano l'espressione. Si ha un vago rimando alla produzione di Gaudenzio Ferrari, veicolata dall'interpretazione più manierata e senza respiro di un Fermo Stella, pittore di Caravaggio. Stella ha introdotto nel panorama provinciale la lezione del Ferrari, snaturando però la delicatezza sacra delle figure del maestro valesiano. Il volto così allargato e ampio di san Giuseppe ricorda le fisionomie espanse di Fermo Stella, che rasentano spesso la caricatura, come si possono vedere sul tramezzo di san Bernardino in Caravaggio. V'è un contatto anche con la pittura di Nicola Moietta, recentemente rivalutata in seguito all'attribuzione degli affreschi nella chiesa di Santa Maria Annunziata di Abbiategrasso¹⁹. Si riscontrano alcune tangenze specialmente con l'*Adorazione dei pastori fra i santi Cristoforo e Caterina*, nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico di Caravaggio²⁰. La tavola è firmata e datata

al 1529. Moietta unisce qui ormai stanche memorie leonardesche a elementi più tipicamente lombardi. Gli accenti bergognoneschi e latamente gaudenziani della tela cremasca sono fusi e superati da una monumentalità generale dell'impostazione e delle figure. Si è già evidenziata la spiccata volumetria ravvisabile nella Vergine, specialmente nel manto. Questa corporeità massiccia è evidente anche nella veste di san Giuseppe. Il dipinto sembra così figlio di una cultura ancora quattrocentesca, ma che getta già uno sguardo a soluzioni più cinquecentesche e moderne, aggiornate sulla pittura di Bernardo Zenale e Bernardino Luini. La carta d'identità fin qui tracciata potrebbe dunque indicare un pittore di precoce formazione milanese, in stretto contatto con la cultura caravaggina del secondo e terzo decennio del Cinquecento. Un legame con la tradizione lombarda di inizio secolo è fornito anche dall'utilizzo della tempera su tela. Sembra così plausibile identificare Giovanni Gastoldi con quel Castoldi di Caravaggio documentato a Milano nel 1511. Questa figura verrà ulteriormente definita con l'analisi di altre opere proposte per il suo catalogo.

Tornando al dipinto, va rilevata sulla pietra a sinistra un'iscrizione leggibile solo in parte: «SPOSO VIRGINI/ PETR(US) (TER)NUS/ VOVIT(T)...DE/ MIA(...) (...)T.». Dalla scritta risulta innanzitutto evidente la dedicazione della tela. Il committente ha infatti voluto dedicare (“*vovit*”) la tela allo “*sposo Virgini*”, san Giuseppe. Ciò giustifica la presenza del cippo ai piedi del santo, il quale è evidenziato dal giallo acceso del manto. Questa è una forte connotazione per il quadro, che è stato così pensato dal donatore con una valenza ben precisa. Il nome del committente è segnalato e attestato dalla presenza sotto la scritta di un emblema: uno scudo con quadri bianchi e neri, sovrastato da un campo rosso. Lo stemma è quello dei Terni, famiglia nobile cremasca di antiche origini²¹. Il nome mutilo può essere così sciolto facilmente e senza dubbi in Pietro Terni, importante rappresentante della casata e autore della prima storia di Crema, scritta nel 1557. Pietro Terni è nato il 15 marzo 1476, come testimonia lui stesso nella sua *Historia di Crema*²². Sin dalla giovinezza, il Terni si dedica alla carriera di cancelliere e arriva a occupare ruoli di primaria importanza nella vita politica e pubblica della città.

Nel 1503 viene nominato per due anni Cancelliere della Magnifica Comunità di Crema. Da qui seguono importanti incarichi come ambasciatore presso il Governatore del Re di Francia e presso Venezia. Il Terni è vissuto a lungo: risulta infatti ancora attestato nel 1552 nelle liste del Consiglio di Crema. La sua ultima documentazione risale però al 1557, come prova una nota scritta in margine al testo della sua

Historia, che data anche l'opera²³. Dalla biografia di Pietro Terni risulta inoltre un forte impegno per la vita artistica cittadina. Secondo Corrado Verga sarebbe addirittura intervenuto nella riqualificazione del centro della città, in particolare in Piazza Duomo e nel Palazzo Comunale. Nel 1513 viene posto alla supervisione della fabbrica della nuova cappella di san Pantaleone in Duomo. Nel 1518 viene invece nominato Superstante alla Chiesa di Santa Maria della Croce, importante cantiere cremasco per tutto il secolo. A partire dal 1524 si occupa della ricostruzione del Palazzo Comunale. Bisogna citare altri due avvenimenti che possono aiutare nella comprensione del personaggio e della possibile origine della tela. Nel 1548 viene nominato con Bartolomeo Benzoni e Agostino Zurla Fabbricere della Chiesa di Crema. L'anno successivo è indicato come Sovrintendente alle pitture del nuovo Palazzo Comunale e del Duomo. Si intuisce così la volontà di controllare le opere artistiche commissionate nelle chiese della città, incarico affidato proprio a Pietro Terni. Questo episodio va collegato a una delibera del Consiglio Comunale del 1545, in cui si vieta a chiunque di far dipingere nelle chiese senza il permesso di una commissione di esperti²⁴. Precedentemente vi era quindi ampia libertà nel decoro dei luoghi sacri, da questo momento in poi regolamentato e controllato. Il quadro del museo potrebbe aver visto la luce in tale contesto ed essere stato commissionato da colui che dirigeva i lavori di abbellimento delle chiese in città. Va segnalata la figura del pastore di destra, che sembra nascondere un ritratto, non si sa invero se del pittore o del nobile. La commissione del Terni rende impossibile la datazione del dipinto al 1579, periodo in cui lo storico doveva essere già morto da tempo. Nemmeno la cifra stilistica prima analizzata può giustificare una data così avanti nel tempo.

Unendo l'elemento certo della committenza e lo stile, si potrebbe così collocare la *Natività* fra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento. La data posta sul quadro indicherebbe il 1539 o molto più probabilmente il 1549, visto che la terza cifra può essere facilmente letta come un "4". L'anno si sposa perfettamente con le conoscenze finora accertate della presenza di Giovanni Gastoldi a Crema e con la tarda attività di un pittore formatosi agli inizi del secolo.

Si possono infine fare alcune ipotesi sulla provenienza originaria della tela. Probabilmente il quadro fungeva da pala d'altare. Ciò è indicato dalle dimensioni dell'opera, che suggeriscono un ruolo importante e di forte visibilità. La dedica al santo fa pensare subito all'oratorio di San Giuseppe, sede della Confraternita dei falegnami. La chiesetta è stata soppressa nel 1799 e poi demolita, e sorgeva nell'attuale via Frecavalli,

in pieno centro²⁵. La Scuola è qui attestata sin dai primi anni del Cinquecento, con un proprio statuto e regolamento. Nella piccola chiesa vi erano tre altari: uno di questi era dedicato proprio a san Giuseppe. Questa potrebbe essere la collocazione ottimale per il dipinto. Bisognerebbe approfondire gli studi sull'oratorio e sui possibili rapporti del Terni con la confraternita. Va rilevato che la tradizione ha sempre collegato ad Aurelio Buso alcuni affreschi dedicati alla *Vita della Vergine* presenti in questa chiesa. Inoltre, dalla sacrestia di San Giuseppe proviene la *Fuga in Egitto* attribuita al Buso, acquistata dal conte Tadini e ora custodita a Lovere²⁶. Altre possibili provenienze potrebbero essere suggerite dalla storia della famiglia Terni, la quale era molto legata alla chiesa della SS. Trinità, nei pressi della Porta Ombriano. Il sepolcro di famiglia era collocato nella chiesa delle Cappuccine, che si trovava proprio in questa zona²⁷. Ma in nessuna delle due chiese era però presente un altare dedicato a san Giuseppe.

■ Per un primo catalogo di Giovanni Gastoldi: una nuova attribuzione

Partendo dall'opera del Museo Civico si possono fare alcune considerazioni su un possibile catalogo da riunire attorno a questa figura. Stando agli studi attuali questo limitatissimo elenco comprende il dipinto qui esaminato, una *Natività* su tavola presso la Galleria Tadini di Lovere, l'affresco della *Madonna con Bambino* in Santa Maria delle Grazie in città, un'altra *Madonna con Bambino* affrescata nella parrocchiale di Izano, nei pressi di Crema, e una tela raffigurante ancora il medesimo soggetto conservata in Palazzo Vescovile. Recentemente è stato proposto da Simone Facchinetti, su segnalazione di Marco Tanzi, di legare al Gastoldi la *Natività* della Banca Popolare di Crema (ora Banca Popolare Italiana)²⁸, attribuita finora a Vincenzo Civerchio²⁹. Lo stesso Facchinetti nomina inoltre la fotografia di un dipinto perduto, in fase di inventariazione presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. L'opera sarebbe stata firmata e datata, ma su di essa bisogna sospendere il giudizio in attesa di poter esaminare la fotografia.

All'Accademia Tadini di Lovere è conservata una *Natività* molto simile a quella cremasca (fig. 2). Si tratta di una tempera su tavola di pioppo, della dimensione di 50 x 40 cm. L'opera ha subito un restauro nel 1990 ed è ora in buone condizioni, presentandosi così adatta a una lettura soddisfacente. Il dipinto faceva parte della collezione del conte Luigi Tadini, nobile cremasco che ha formato la propria raccolta in gran parte a Crema fra il XVIII e il XIX secolo. Ciò è testimoniato anche dallo stemma dei Tadini dipinto sul retro: uno scudo con tre

castelli turriti. L'emblema risulta tagliato, provando così una rifilatura subita dalla tavola. Il quadro ha probabilmente una provenienza cremasca, ma ciò non è accertato, dato che lo stemma della famiglia potrebbe anche essere stato aggiunto successivamente³⁰. Il dipinto è attribuito negli elenchi redatti dal Tadini al Butinone. Per Frizzoni, nel catalogo del 1903, si tratta di un'opera di scuola lombarda. Il restauratore Pelliccioli la attribuisce ad Agostino da Lodi, mentre per Arslan denota una matrice piemontese fra il Quattrocento e il Cinquecento, opinione ripresa da Luciano Gallina³¹. Tale attribuzione è stata mantenuta recentemente³², mentre Franco Moro la riferisce a Cristoforo Ferrari de Giuchis³³.

Il dipinto di Lovere è stato accostato per la prima volta a quello di Crema e quindi a Giovanni Gastoldi da Winifred Terni de Gregory³⁴. Su tale linea si è posto Frangi, che lo inserisce nel catalogo dell'artista, seguito da Facchinetti, negando l'attribuzione al de Giuchis³⁵. Le congiunzioni fra i due dipinti sono evidenti, nonostante la tavola presenti qualche differenza e sia in uno stato di conservazione migliore. L'opera di Lovere è ambientata in un luogo aperto, senza alcuna traccia della capanna. A destra vi sono ancora i pastori, alle cui spalle si vedono dei ruderi, connotati dalla presenza di una bifora. Il paesaggio sullo sfon-



Fig. 2 Giovanni Gastoldi, *Natività, Lovere*, Accademia Tadini.

do si perde in lontananza: sulla destra vi è una collinetta sulla quale poggiano degli edifici molto simili a quelli dei paesaggi veneti. Sulla sinistra è dipinta la scena dell'annuncio ai pastori, con l'angelo che appare fra le nuvole. Il gruppo dei Re Magi rimane, incuneato fra le colline. Il dato paesaggistico appare molto più curato e articolato rispetto alla tela cremasca. A parte questo, è evidente una stessa impostazione generale. I personaggi della Vergine, di Giuseppe e del Bambino sono simili, sia nelle posture, sia nel tratto. L'angelo che sorregge il Bambino è nella stessa posizione, con una gamba sollevata. Il piccolo Gesù non si trova qui su un panno, ma direttamente su un lembo della veste della Vergine. Differente è invece l'altro angelo, che guardando Maria indica il Bambino e tiene con una mano il mantello della donna. Si notano così subito le dipendenze fra i due quadri, pur con alcune notevoli differenze. Sicuramente diversa è la funzione assunta originariamente dalle due opere: quella di Crema destinata a una chiesa, quella di Lovere nata a uso privato.

La buona conservazione della *Natività* di Lovere consente di meglio individuare elementi artistici che ricorrono anche in quella cremasca. Palesi sono gli influssi bergognoneschi, specialmente ravvisabili nella fisionomia di Giuseppe, nelle vesti con le pieghe rigide dei due angeli. Tali elementi sembrano stemperati dall'eleganza di Zenale, rendendo la scena così intima e partecipata. Questi sono tutti dati che legherebbero la tavola a un ambiente di fine Quattrocento. Vi sono poi elementi che possono invece giustificare l'attribuzione a un pittore d'area piemontese. Si notano infatti somiglianze con la pittura di Gaudenzio Ferrari, specialmente nella delicatezza del viso della Madonna, nella resa della bocca, nei capelli arricciati che incorniciano il volto. Ma anche qui sembra più plausibile ravvisare il filtro di Fermo Stella nel veicolare questi dati gaudenziani. La tavola potrebbe essere così collocata verso gli anni venti del Cinquecento. La connotazione stilistica finora ravvisata coincide con un pittore caravaggino operoso agli inizi del XVI secolo. La forte dipendenza compositiva fra le opere di Crema e di Lovere fa ritenere plausibile l'attribuzione a un unico pittore. Pur non sussistendo una prova certa, l'inserimento della tavola di Lovere nello sparuto catalogo di Giovanni Gastoldi rimane la soluzione al momento più efficace. Non vi sono infatti stretti legami con gli altri pittori di Caravaggio finora noti, tanto meno con il Ferrari de Giuchis³⁶. I diversi accenti che risaltano dall'opera di Lovere si ritrovano unificati da un tono più monumentale in quella cremasca. La piccola tavola sembra più fresca e giovanile, mentre la tela appare più matura e per certi versi attardata. La prima potrebbe quindi collocarsi nella parte iniziale della

produzione del Gastoldi, mentre la seconda nell'ultima attività. Come si è già detto, al nome di Giovanni Gastoldi sono legate in ambiente cremasco altre opere, innanzitutto la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria delle Grazie. L'affresco ora nella chiesa è in realtà stato strappato in epoca antica da un torrione delle mura della città, sul quale era stato dipinto da un artista sconosciuto. L'immagine sacra sarebbe stata eseguita verso il 1537 e poi tralata verso il 1613 nella chiesa edificata nei primi anni del Seicento sul luogo poiché divenuta oggetto di culto in seguito ad avvenimenti miracolosi³⁷. L'affresco venne poi pesantemente ritoccato e ridipinto da Tomaso Pombioli e probabilmente in un momento successivo da Gian Giacomo Barbelli³⁸. Secondo Gabriele Lucchi, la tradizione riporterebbe la notizia di un pittore di nome Giovanni da Caravaggio, esecutore dell'affresco³⁹. Il Lucchi indica come fonte per la notizia un opuscolo di Vincenzo Barbati del 1864⁴⁰. Nel testo non vi è però alcuna traccia del nome dell'autore. L'affresco sarebbe stato attribuito al pittore di Caravaggio in un testo del 1892 di Antonio Cazzamalli, che non è stato ancora possibile rintracciare⁴¹. La notizia viene poi ripresa da tutta la letteratura locale successiva. Stando agli studi attuali, non vi sono però prove che attestino in modo sicuro l'attribuzione. La notizia si perde nell'oscurità delle fonti e sembra essere nata nel tardo Ottocento. L'affresco appare ormai in una forma completamente mutata nel Seicento e non si collegano tracce della pittura cinquecentesca. La questione dell'affresco delle Grazie va sicuramente ripresa e approfondita, ma per ora non può essere convincentemente legato alla figura che starebbe dietro ai due dipinti di Crema e di Lovere.

Sempre Gabriele Lucchi ha colto somiglianze d'impostazione fra questo affresco e uno con il medesimo soggetto presente nella parrocchiale di Izano⁴². Ma il raffronto si basa solo sullo schema della Madonna con il Bambino, e il dipinto si mostra decisamente lontano dalla tela cremasca, palesando la sua natura di pittura tarda, sicuramente di fine Cinquecento.

Al nome del Gastoldi è stata recentemente accostata un'altra tempera su tela (109 x 93,5 cm), conservata nel Palazzo Vescovile e proveniente dalla raccolta privata di Gabriele Lucchi (fig.3). L'attribuzione al pittore è suggerita dall'Alpini basandosi solamente sull'identità del soggetto con l'affresco delle Grazie⁴³. Non vengono riportati altri elementi utili, se non quello della stessa tecnica usata anche per la tela della *Natività*. A un primo veloce confronto, non appaiono grosse somiglianze. La tela della collezione Lucchi sembra essere comunque collocabile in area lombarda. Alpini ravvisa contatti con personalità come

Cristoforo Ferrari de Giuchis e Fermo Stella, per i modi gaudenziani che vi identifica. Sembra invece di notare maggiormente un certo leonardismo illanguidito e ibernato, come si può trovare in Nicola Moietta. La distanza fra quest'opera e quella del museo di Crema è comunque palese. Inoltre la *Madonna con Bambino* presenta una superficie pittorica rovinata e probabilmente ritoccata. Va rilevato che l'autore nomina il Gastoldi come Giovanni Giacomo, ma non vi sono tracce del nome Giacomo nei documenti rinvenuti⁴⁴.

Anche la *Natività* della Banca Popolare a Crema recentemente attribuita al Gastoldi non sembra rientrare nella fisionomia artistica del pittore caravaggino. Il riferimento a Vincenzo Civerchio rimane quello più convincente, specialmente per i contatti con la *Natività con santa Caterina* della Pinacoteca di Brera, opera sicura del maestro cremasco⁴⁵. Il clima culturale offerto dalla piccola tavola è totalmente diver-



Fig. 3 Pittore lombardo, *Madonna con Bambino*, Crema, Palazzo vescovile.

so da quello posseduto dal Gastoldi.

Il *corpus* pittorico di Giovanni Gastoldi va quindi ridotto ai due dipinti di Crema e Lovere, in attesa di ulteriori approfondimenti documentari e critici sulla sua figura. Partendo soprattutto dalla tela del Museo Civico, si vuole ora proporre una nuova attribuzione al caravaggino.

Presso la sacrestia della parrocchiale di Offanengo si trova una tela realizzata a tempera e rappresenta la *Presentazione al Tempio*, di 214 x 150 cm (fig. 4). Il dipinto proviene dall'antica chiesa, abbattuta nel 1896 per essere poi ricostruita nelle forme attuali⁴⁶. Nel vecchio edificio era probabilmente collocata nel coro, in posizione preminente⁴⁷. La parrocchiale è infatti da sempre dedicata a Maria Purificata, iconografia alla quale rimanda il soggetto del dipinto.

La scena raffigurata è quella della Presentazione al Tempio. Tale soggetto iconografico possiede alcune varianti:⁴⁸ in alcuni casi viene raffigurata la Vergine con in braccio il Bambino nell'atto di porgerlo al sacerdote Simeone. Qui invece Simeone ha fra le braccia Gesù e sta per restituirlo a Maria, inginocchiata sulla sinistra in atto di adorazione. Il Bambino ricambia lo sguardo della madre, protendendosi verso di lei. Gesù è posto sull'altare di marmo e viene a occupare il fulcro della composizione. Si può leggere qui una predestinazione del sacrificio del Cristo adulto, di fronte al quale la Vergine non può far altro che prostrarsi. San Giuseppe è solitamente rappresentato con in mano un'offerta, a volte una coppia di tortore, altre una borsa piena di monete. In questo caso Giuseppe è con il bastone dietro a Maria, in atteggiamento reverenziale, con lo sguardo rivolto a Simeone. Le due tortore sono poste in mano a una figura femminile posta a sinistra, di fianco alla Vergine, secondo la tradizione una sua serva.

La tela ha probabilmente subito un restauro negli anni settanta del Novecento ed è stata pubblicata per la prima volta da Maria Verga Bandirali nel 1969, con una cauta attribuzione a Vincenzo Civerchio, motivata dagli elementi zenaliani e milanesi riscontrati.⁴⁹ Successivamente è stata riferita alla sua bottega, inserendola in quell'ambito ancora così oscuro e poco chiaro nel quale vivono numerosi dipinti del cremasco⁵⁰. Mario Marubbi ha infine espunto l'opera⁵¹. I riferimenti alla produzione del Civerchio sono evidenti, specialmente alla grande tela raffigurante *I funerali della Vergine* conservata allo Szépművészeti Múzeum di Budapest⁵². Il dipinto ungherese risale al 1531 ed è firmato⁵³. Va notato che si trovava presso la collezione dei Vimercati Sanseverino almeno fino al 1881, poi venduto, e alla fine rivenduto da Luigi Resimini di Venezia nel 1894 al museo ungherese. I contatti fra l'opera di Offanengo e quella di Budapest sono evidenti in



Fig. 4 Giovanni Gastoldi (attribuito), *Presentazione al tempio*, Offanengo, Parrocchiale.

alcune fisionomie, memori nella tela civerchiana di Romanino e Callisto Piazza. Molto simile è anche l'impianto architettonico, dal sapore ancora bramantesco, che Marubbi suggerisce ispirato ai portici del Palazzo Comunale di Crema, edificato a partire dal 1524. Il collegamento con Civerchio è giustificato dalla presenza accertata del pittore nella pieve nel 1541, dove ha realizzato alcune pitture per l'altare del Corpo di Cristo e due angeli lignei, ancora conservati sul posto⁵⁴. L'attività del Civerchio in chiesa potrebbe anche indirizzare l'opera verso un suo allievo. Bisogna notare che fra i testimoni del contratto del 1541 appare Giovanni Maria de Flora, figura più volte citata al fianco di Vincenzo, ma del quale non rimane alcuna testimonianza pittorica⁵⁵. La *Presentazione* non mostra comunque riferimenti così stringenti da giustificare un'attribuzione al maestro cremasco o alla sua bottega.

Vi sono evidenti accenti bergognoneschi, ravvisabili specialmente nel profilo della Vergine e nel sacerdote dalla barba riccia. La figura della serva a sinistra ricorda la pittura di Bernardino Luini, ma anche quella di Bernardo Zenale. Le figure sullo sfondo rimandano ai modi di Callisto Piazza e in generale alla pittura lodigiana degli anni trenta e quaranta del Cinquecento. La testa di donna (probabilmente la profetessa Anna) che si vede nella parte sinistra del quadro sembra tratta direttamente da qualche stampa tedesca o fiamminga. L'opera presenta così spunti da diverse culture pittoriche. Alcuni particolari richiamano fortemente la *Natività* del Museo Civico. Innanzitutto appare simile il viso ovale e allungato del san Giuseppe; ma l'indizio maggiore si ha nella figura del Bambino, nella costruzione del corpo e nel viso, elementi coincidenti nei due dipinti. Altro dato che ci spinge ad affiancarli è la presenza in entrambe dello stemma della famiglia Terni. Nella *Presentazione* il blasone a scacchi bianchi e neri è posto sul gradino davanti all'altare. Nel campo rosso sono poste le lettere intrecciate "FT". Si potrebbe così pensare al Gastoldi come a un pittore legato alla famiglia dei Terni, che gli avrebbe richiesto le due tele. La Verga Bandirali lega strettamente la committenza alla storia dell'antica chiesa. Nel corso del Cinquecento si sono infatti succeduti come arcipreti della collegiata di Offanengo diversi membri dei Terni⁵⁶. L'edificio era quindi molto caro alla famiglia nobile cremasca. Le sigle presenti sulla tela indicano senz'altro un personaggio preciso dei Terni. Alcuni elementi possono suggerire almeno due ipotesi. La Verga propone l'identificazione del committente con Francesco, arciprete fra il terzo e il quarto decennio, membro di un altro ramo rispetto a quello di Pietro⁵⁷. Il san Francesco con in mano la croce e le stimmate sembra un simbolo del personaggio. V'è però una diversa teoria, anticipata sempre dalla Verga⁵⁸. Il santo potrebbe anche indicare un altro Francesco della famiglia, il *miles jerosolomitanus* morto in battaglia contro in turchi nel 1546. Figlio di questo Francesco era Traiano Terni, anche lui arciprete a Offanengo, attestato nel 1541. Il dipinto potrebbe essere così stato commissionato da Traiano in memoria del padre caduto in guerra. Alcuni elementi provverebbero questa ipotesi. Innanzitutto, i due personaggi posti sullo sfondo a destra della scena sembrano dei ritratti, dove potrebbero essere celate le sembianze del padre e del figlio. Altro dato è la presenza di figure vestite in abiti orientali, elemento invero tipico di tale iconografia, ma non sempre utilizzato. La realizzazione sarebbe quindi da datare dopo il 1546, anno che corrisponde all'analisi stilistica fin qui effettuata e all'incirca al periodo della presenza del Gastoldi a Crema. Rimane da chiarire la figura del fanciullo ai piedi dell'altare,

che potrebbe essere identificato nel piccolo san Giovanni Battista, aggiunta iconografica poco frequente nel tema della Presentazione al Tempio.

Le opere qui commentate possono essere prese come punto di partenza per indagare ulteriormente la figura di Giovanni Gastoldi. Va approfondita la sua possibile formazione milanese, all'interno di quel vasto gruppo di pittori di Caravaggio qui presenti e registrati nei documenti già citati della Scuola di San Luca, fra i quali vi era anche Nicola Moietta⁵⁹. In base all'analisi critica dei dipinti riconosciutigli, il Gastoldi va quindi studiato in rapporto con pittori come Moietta, l'ancora sconosciuto Fermo Tizoni e Fermo Stella.

■ **Appendice sulla pittura caravaggina a Crema: un quadro inedito a Santo Stefano**

Si vuole ora concludere il presente studio con una breve riflessione sulla presenza della pittura caravaggina a Crema. L'attività del Gastoldi è un episodio isolato nel panorama cremasco? Si può rispondere subito che senz'altro non lo è. I rapporti artistici fra Crema e Caravaggio andranno ulteriormente approfonditi e studiati, ma alcuni elementi fanno ritenere che vi fossero dei contatti fra le due città sin dal primo Cinquecento, nonostante l'appartenenza a entità politiche differenti. Un primo indizio è rappresentato dalla *Deposizione*, tela custodita presso la chiesa della SS. Trinità di Crema e attribuita a Francesco Prata⁶⁰. Il pittore è originario di Caravaggio e attivo fra Brescia e probabilmente Cremona nei primi decenni del XVI secolo⁶¹. La paternità dell'interessante tela di Crema non è assodata, ma molti elementi richiamano la pittura del caravaggino, aggiornato sulla cultura veneziana e sul Romanino. Al 1531 risale un documento in cui Vincenzo Civerchio e Francesco Prata appaiono assieme come giudici in una controversia fra Nicola Moietta e la Scuola di San Giuseppe della parrocchiale di Caravaggio⁶². Oggetto della contesa era sicuramente l'*Adorazione dei pastori fra i santi Cristoforo e Caterina* realizzata nel 1529 in chiesa. Non si sa come si possa giustificare la presenza del Civerchio a Caravaggio. Un episodio simile è riferito nella biografia del figlio di Nicola Moietta, Vincenzo. Al 1567 risale un documento relativo ad alcuni suoi interventi (una nicchia, un tabernacolo e due statue) nella cappella del SS. Sacramento in SS. Fermo e Rustico a Caravaggio. Viene nominato come estimatore dei lavori un certo "d. Aurelium pictorem cremonensem"⁶³. Federico Cavalieri identifica il personaggio con Aurelio Buso, ma il fatto che sia nominato come cremonese e non cremasco fa sorgere dei dubbi⁶⁴. Se invece si trattasse realmente del

Buso, indicato di Cremona per errore nel testo antico, ciò proverebbe ulteriormente i rapporti fra Crema e Caravaggio.

Si vuole infine proporre all'attenzione un dipinto apparentemente inedito, conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta a Santo Stefano in Vairano, frazione di Crema. Nel coro è posta una grande tela di 400 x 216 cm raffigurante l'*Assunzione della Vergine* (fig. 5). La chiesa attuale è stata edificata fra il XIX e il XX secolo sul luogo di un edificio più antico. Non risultano molte notizie sulla chiesa e sulla località di Santo Stefano⁶⁵. Doveva esistere un edificio saldo già nel XIV secolo. Secondo alcune fonti vi era qui un monastero di ordine benedettino o cistercense, dipendente dall'abbazia del Cerreto:⁶⁶ la chiesa infatti viene spesso denominata di San Bernardo. Ciò giustificherebbe anche la dedicazione alla Vergine Assunta. Nel XV secolo la chiesa passò ad alcuni terziari francescani.

Il grande dipinto si dimostra subito un'opera interessante e di certo curiosa nel panorama artistico cremasco. Nella scheda di catalogazione dei beni culturali della diocesi la tela è detta opera di anonimo del XVII secolo⁶⁷. La datazione proposta non ha senso, poiché si ravvisano facilmente elementi della prima metà del Cinquecento. Lo stato conservativo attuale è discreto, presentando tagli e strappi; la superficie pittorica è rovinata e opacizzata. La tela sembra essere stata piegata in passato in tre, come mostrano i segni orizzontali ben evidenti. Sempre secondo la scheda il dipinto è realizzato a olio, ma andrebbe analizzato da vicino per verificare quale sia esattamente la tecnica utilizzata. In basso a sinistra si trova una scritta a pennello: «Signorini Giovanni, restaurò l'anno 1848». Bisogna quindi prendere in considerazione la possibilità di interventi ottocenteschi che potrebbero aver in parte falsato la resa pittorica.

Il soggetto è quello tipico dell'Assunzione della Vergine⁶⁸. La Madonna è posta in alto, fra una mandorla di nuvole e angeli musicanti. In basso si trovano gli apostoli, posizionati attorno al sarcofago vuoto, dentro il quale vi sono dei fiori, rose bianche e gigli, che emanano un delicato profumo, secondo la tradizione di Giovanni Damasceno. In molte versioni manca san Tommaso, poiché sarebbe giunto in ritardo all'evento divino. La figura posta al centro esattamente al di sotto della Vergine potrebbe così non essere un apostolo, bensì Cristo. Pur non ravvisando i segni della passione sulle mani, potrebbe essere identificato in Gesù, a causa della resa iconografica e per la posizione preminente. Si spiegherebbe anche il gesto degli apostoli vicini, che sembrano indicare più questo personaggio che la Madonna in cielo. Ai lati del gruppo degli apostoli vi sono san Francesco e santa Lucia. La santa giustifica l'ori-



Fig. 5 Pittore caravagginò, *Assunzione della Vergine*, Santo Stefano in Vairano (Crema), Chiesa di Santa Maria Assunta.

gine cremasca della tela, data la sua venerazione in città. Alle spalle dei personaggi, si apre un paesaggio montano che digrada in lontananza, al cui centro v'è una città murata, con torri e campanili, che può essere facilmente identificata come una raffigurazione di Crema. Tale rappresentazione è senza dubbio memore della città presente nell'*Assunzione della Vergine* di Benedetto Diana in Santa Maria della Croce del 1501. Osservando il dipinto, risaltano subito le fisionomie rigide e nette degli apostoli, dal gusto quasi arcaico. I volti sono costruiti o di profilo o con ovali allungati: quelli degli apostoli nella seconda fila, della santa Lucia e della Vergine colpiscono per gli sguardi irrigiditi e bamboleggianti. Questi elementi fanno subito venire in mente gli affreschi di fine Quattrocento posti nella prima cappella a sinistra in San Bernardino a Caravaggio⁶⁹. Le pitture erano prima attribuite a un Fermo da Caravaggio, presumibilmente da identificare con quel Tizoni precedentemente citato, ma la Bainsi in un interessante saggio le riferisce a un anonimo frescante della fine del XV secolo, ravvisando collegamenti con altre opere milanesi. I contatti maggiori fra l'*Assunzione* cremasca e gli affreschi di Caravaggio si hanno specialmente nella parete con il medesimo soggetto. Laddove la Vergine appare totalmente diversa, si trovano somiglianze nella composizione generale e nei volti degli apostoli. Nella pittura murale si riscontra uno stile attardato su lontani richiami del gotico internazionale, come denotano i panneggi arzigogolati della Madonna. Il dipinto di Santo Stefano sembra comunque affondare le proprie origini in questo clima pittorico di fine Quattrocento.

Vi sono però altri elementi che spingono l'opera più avanti negli anni. Un prototipo sembra essere l'*Assunzione* del Bergognone conservata a Brera, databile al 1522. Ma le derivazioni maggiori si hanno dalla pittura di Marco d'Oggiono, portatore di un leonardismo ormai cristallizzato. Al d'Oggiono si riferisce soprattutto la figura al centro degli apostoli, probabilmente Cristo. Riprendono gli schemi del pittore milanese anche gli altri volti. Forti contatti si hanno con un arazzo del Duomo di Como, prima attribuito al d'Oggiono e ora riferito ad anonimo⁷⁰. L'opera si rifà al dipinto del pittore. Con lo stesso soggetto conservato a Brera del 1520 ca. La tela presa in esame mostra inoltre richiami alla pittura lodigiana, soprattutto a Martino Piazza, al Callisto Piazza degli anni trenta e ad alcuni momenti di Francesco Carminati, poi virato verso un manierismo spinto⁷¹. Anche in questo ambito si ravvisano collegamenti con alcuni episodi precoci, come l'*Ascensione di Cristo* in San Francesco a Lodi di Gian Giacomo da Lodi. Infine, nei personaggi dagli sguardi fissi, dal volto più arrotondato, come per esempio la

Vergine, si trovano anche accenti luineschi. Luini è presente all'autore soprattutto nella realizzazione della santa Lucia, caratterizzata dalla ricca veste a sbuffi e dal viso delicato.

Un ultimo confronto che si propone è con altri affreschi presenti in San Bernardino a Caravaggio. In una cappella si trovano raffigurati nelle vele i *Quattro evangelisti*. San Matteo con l'angelo era attribuito precedentemente a Nicola Moietta⁷², mentre per gli altri tre si faceva il nome del figlio Vincenzo⁷³. L'attribuzione della prima figura a Nicola è stata smentita recentemente da Cavalieri e da Casero⁷⁴, i cui interventi hanno portato maggiore chiarezza sull'opera. Casero nega anche l'accostamento degli altri tre evangelisti a Vincenzo, portando confronti efficaci e dandoli ad anonimo⁷⁵. L'intervento sarebbe databile al 1576, come testimonia una scritta riportata sulla volta. Si possono trovare contatti fra alcune teste della tela cremasca e i tre evangelisti, specialmente fra il san Luca di Caravaggio e l'apostolo che si nota ai piedi di san Giovanni nell'*Assunzione*. La similitudine è forte e denota un comune riferimento a modelli raffaelleschi. Si potrebbe addirittura pensare a due personalità molto prossime, se non coincidenti⁷⁶. Il dipinto di Crema va però datato a un periodo precedente, proprio per quei riferimenti al d'Oggiono e al Luini così evidenti e resi ancora con una certa freschezza inventiva.

Concludendo, l'autore della pala cremasca andrebbe cercato nell'ambiente di Caravaggio della prima metà del Cinquecento. La figura della Vergine stupisce per la sua volumetria, anche se appiattita dalla secchezza dei panneggi, e per la posizione inginocchiata, abbastanza rara. Un simile esempio, si trova nella pala del medesimo soggetto realizzata da Bernardino Campi negli anni quaranta per Sant'Agostino a Cremona. Questo gusto di devozione più formale e fredda sembra richiamare una religiosità vicina al sentire della Controriforma. Si propone pertanto una datazione attorno agli anni quaranta del secolo.

Note

Il presente studio ha origine dalla scheda redatta per il Seminario di riconoscimento dipinti nell'anno accademico 2004-2005 presso l'università cattolica di Milano, con oggetto la *Natività del Museo Civico di Crema*. Colgo l'occasione per ringraziare vivamente la dott.ssa Stefania Buganza, la quale mi ha seguito durante la stesura della scheda e anche dopo. Un grazie va inoltre al dott. Marco Albertario, conservatore dell'Accademia Tadini di Lovere, per la sua gentilezza. Voglio ricordare tutti i colleghi e gli amici con i quali ho discusso degli argomenti qui trattati: i dottori Edoardo Villata, Andrea Casero, Mauro Pavesi, Simone Riccardi. Ringrazio nuovamente il costante aiuto e sostegno del dott. Mario Marubbi. Un grazie anche ad Alberto Rocco per le informazioni sulla chiesa di Santa Maria Assunta a Santo Stefano in Vairano; alla prof.ssa Maria Verga Bandirali; alla prof.ssa Licia Carubelli; a don Carlo Mussi. Voglio infine ringraziare il personale del Museo Civico di Crema, in particolare la dott.ssa Thea Ravasi, il dott. Roberto Martinelli, Franca Fantaguzzi.

- 1 Museo Civico di Crema, *Inventario Generale*, n. 377.
- 2 *Guida del civico centro culturale S. Agostino e del Museo*, Crema, 1967, p. 67.
- 3 FRANCESCO FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio*, a cura di MINA GREGORI, Milano 1987, p. 249.
- 4 CESARE ALPINI, in *La raccolta Lucchi. Una eredità di arte e fede*, Crema, 1994, p. 35.
- 5 ROBERTO MARTINELLI – FRANCA FANTAGUZZI, “Insula Fulcheria”, XXVI, Crema, 1996, p. 150.
- 6 MARTINELLI - FANTAGUZZI, 1996, p. 150.
- 7 Frangi parla di un Giovanni Castaldo.
- 8 Il confronto è stato già suggerito nella scheda relativa al pittore presente in museo e curata da Franca Fantaguzzi, responsabile della biblioteca e dell'archivio.
- 9 Un primo riassunto sulla sua figura viene proposto in: GABRIELE CAVALLINI, *Per la definizione di Aurelio Buso, pittore cremasco del Cinquecento*, in “Arte Lombarda”, 140, 2004/1, pp. 97, 100, nota 76.
- 10 GABRIELE LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, 1986, p. 16.
- 11 FRANGI, 1987, p. 249.
- 12 LUCCHI, 1986, pp. 16-18
- 13 ALPINI, 1994, p. 35.
- 14 Entrambe le notizie e tutti i documenti in: CAVALLINI, 2004, p. 97.
- 15 I documenti a lui relativi, assieme agli altri inerenti alla disputa della Scuola, si trovano in: *I pittori bergamaschi – Il Quattrocento*, II, 1976, pp. 367-370; JANICE SHELL, *The Scuola of San Luca or Universitas Pictorum in Renaissance Milan*, in “Arte Lombarda”, 104, 1993/1, pp. 96-99; JANICE SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, 1995, pp. 213-217. Il pittore Castoldi viene infine citato da FRANCO MORO, voce *Giovanni Castoldi*, in *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Treviglio*, a cura di ENRICO DE PASCALE e MARIOLINA OLIVARI, Treviglio, 1994, p. 69. Qui si dà solo notizia dei documenti milanesi e non si danno opere conosciute.
- 16 Per una descrizione particolareggiata della vicenda si veda: SHELL, 1995, pp. 31-57.
- 17 NADIA RIGHI, scheda 16, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, a cura di GIAN CARLO SCIOLLA, catalogo della mostra, 4 aprile – 30 giugno 1998, Pavia, Castello Visconteo – Certosa di Pavia, Milano, 1998, pp. 160-161.
- 18 PIETRO C. MARANI, *Due momenti di Ambrogio Bergognone*, Brera mai vista, Aprile-Ottobre 2006, Milano, Pinacoteca di Brera, Verona, 2006, p. 27.
- 19 Sugli affreschi, sulla figura del Moietta e sulla cultura del periodo si consigliano i recenti: *Il convento dell'Annunziata di Abbiategrasso*, a cura di MARIO COMINCINI, Comune di Abbiategrasso, 2006; *La chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrasso*, a cura di PIERLUIGI DE VECCHI - GIULIO BORA, Milano, 2007.

- 20 MARCO TANZI, *Pittura a Caravaggio*, in *Pittura tra Adda e Serio*, a cura di MINA GREGORI, Milano 1987, (pp. 179-242), p. 232.
- 21 FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, (Milano 1859), Bologna 1974, pp. 385-388.
- 22 CORRADO VERGA, *Pietro Terni*, Cremona, 1964, p. 12.
- 23 VERGA, 1964, pp. 21-22.
- 24 WINIFRED TERNI DE GREGORY, *Vincenzo Civerchio*, in *Scritti Minori*, p. 60.
- 25 GABRIELE LUCCHI, *Crema Sacra: S. Giuseppe dei Falegnami*, in “Il Nuovo Torrazzo”, 10-11-1979, Crema, 1979.
- 26 CAVALLINI, 2004, p. 97.
- 27 FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, (Crema, 1888), Bologna 1972, p. 279.
- 28 SIMONE FACCHINETTI, *Fermo Stella, satellite di Gaudenzio*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, a cura di GIOVANNI ROMANO, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 2006, p. 55, nota 1.
- 29 MARIO MARUBBI, *Una “Natività” del Civerchio per la Banca Popolare di Crema*, in “*Insula Fulcheria*”, XX, 1990, pp. 129-138.
- 30 Comunicazione orale del dott. Marco Albertario, conservatore della pinacoteca.
- 31 LUCIANO GALLINA, *L'Accademia Tadini in Lovere*, Bergamo 1957, pp. 29-46.
- 32 *Restauro e donazioni in Galleria. Opere dal 400 al 900*, catalogo della mostra, 12 - 22 maggio 1994, Lovere – Accademia Tadini, 1994, p. 48.
- 33 FRANCO MORO, voce *Cristoforo Ferrari de Giuchis*, in *Dizionario*, 1994 pp. 109-110.
- 34 WINIFRED TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, (1958), Milano, 1981, p. 43.
- 35 FRANGI, 1987, p. 249; FACCHINETTI, 2006, p. 55, nota 1.
- 36 Sul pittore: TANZI, 1987, pp. 229-230.
- 37 GIORGIO ZUCHELLI, *Architetture dello Spirito. San Giovanni e le Grazie*, fascicolo 6, supplemento al “Nuovo Torrazzo”, 10 aprile 2004, Crema, 2004, pp. 18-160.
- 38 LICIA CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Crema, 1995, p. 81.
- 39 LUCCHI, 1986, p. 16.
- 40 VINCENZO BARBATI, *La Madonna delle Grazie in Crema. Memoria del sacerdote Professore Vincenzo Barbati*, Lodi, 1864.
- 41 Zucchelli, 2004, p. 128.
- 42 GABRIELE LUCCHI, *Il santuario della Pallavicina. Storia e arte. La comunità di Izano e i suoi monumenti religiosi*, 1982, p. 85; 1986, p. 16.
- 43 ALPINI, 1994, p. 35.
- 44 Molto probabilmente si è creata confusione con il musicista di secondo Cinquecento Giovanni Giacomo Gastoldi di Caravaggio. Rimane da valutare se questa figura possa avere qualche rapporto di parentela con il pittore.
- 45 MARUBBI, 1990, p. 130.
- 46 Sulla storia della chiesa antica e sulla sua ricostruzione si consiglia: *Santa Maria Purificata di Offanengo. Dalla pieve collegiata alla parrocchiale, 1898-1998*, Crema, 1998.
- 47 ANTONIO MORETTI, *Offanengo e la sua collegiata. Contributo alla storia religiosa del cremasco*, in *Santa Maria Purificata...*, (1920), 1998, p. 27. Il Moretti scrive nel 1920: «Il titolo [della chiesa] era la Purificazione di Maria SS. ed il Mistero era rappresentato in un quadro in fondo al coro; quadro che ora si trova in sagrestia».
- 48 LOUIS REAU, *Iconographie de l'art chretien*, II², 1957, pp. 256-266.
- 49 MARIA VERGA BANDIRALI, *Schede per due tele della Collegiata di Offanengo*, in “Il Nuovo Torrazzo”, 13 settembre 1969, p. 3; *Aggiunta offanenghese a Civerchio*, 1972, s.p.; *Offanengo dei Longobardi*, Quaderni di Storia e d'Arte Cremasca, Crema, 1974, p. 33.

- 50 GABRIELE LUCCHI, *Appendice cremasca all'opera del Civerchio*, in "Il Nuovo Torrazzo", 4 giugno 1977, p. 5.
- 51 MARIO MARUBBI, Vincenzo Civerchio. *Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, 1986, p. 161.
- 52 MARIO MARUBBI, 1986, p. 132; VILMOS TÁTRAI, scheda IV.29, in *Il Cinquecento Lombardo da Leonardo a Caravaggio*, FLAVIO CAROLI (a cura di), catalogo della mostra, Milano – Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 – 25 febbraio 2001, Milano, 2000, pp. 230-231.
- 53 Questi elementi sarebbero però apocrifi e pesantemente ritoccati (Tàtrai, 2000, p. 230).
- 54 MARUBBI, 1986, pp. 185-188, n. 63.
- 55 MARUBBI, 1986, p. 67.
- 56 MARIA VERGA BANDIRALI, *Aggiunta all'elenco degli arcipreti della pieve collegiata di Santa Maria di Offanengo*, in "Insula Fulcheria", XXI, 1991, pp. 85-95.
- 57 VERGA BANDIRALI, 1991, pp. 89-91.
- 58 VERGA BANDIRALI, 1972, pp. 89-91.
- 59 Sulla presenza del Moietta a Milano e sulla sua figura si consiglia anche: GIULIO BORA, *Nicola Moietta "De Mangonis" da Caravaggio a Abbiategrasso, 1519: l'anello mancante*, in *La chiesa e il convento...*, 2007, pp. XII-XLII.
- 60 CESARE ALPINI, scheda in *Pittura sacra a Crema dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Crema – Centro Culturale S. Agostino, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1992, pp. 21-28; GIORGIO ZUCHELLI, *SS. Trinità, Architetture dello Spirito. Le chiese della città e del territorio cremasco*, fascicolo 10, "Il Nuovo Torrazzo", Crema 2005, pp. 88 - 89.
- 61 TANZI, 1987, p. 232.
- 62 MARIO COMINCINI, *I Moietta: profili biografici*, in *Il convento dell'Annunziata*, 2006, p. 55; CAVALIERI, *Intorno a Nicola Moietta*, in *Il convento dell'Annunziata*, 2006, pp. 119.
- 63 *Il convento dell'Annunziata*, 2006, p. 251.
- 64 CAVALIERI, 2006, p. 151.
- 65 Per le notizie qui esposte ringrazio il gentilissimo Alberto Rocco.
- 66 ANGELO ZAVAGLIO, *Terre Nostre: storia dei paesi del Cremasco*, 1946.
- 67 Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali, scheda 9, Santo Stefano in Vairano, zona pastorale suburbana, faldone 9a.
- 68 REAU, 1957, pp. 616-621.
- 69 TANZI, 1987, p. 229; LAURA BAINI, *Una nuova personalità del Quattrocento Lombardo: il frescante di San Bernardino a Caravaggio*, in "Arte Cristiana", 784, LXXXVI, 1998, pp. 17-32.
- 70 DOMENICO SEDINI, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1989, p. 195.
- 71 I contatti con il Carminati si hanno in alcune pose degli apostoli e negli angeli musicanti. Ringrazio per il suggerimento il professor Mario Marubbi.
- 72 PIETRO TIRLONI, *Nicola Moietta*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo, 1975, p. 541.
- 73 Ibidem; PIETRO TIRLONI, *Le chiese di Caravaggio*, Caravaggio, 1997, p. 91.
- 74 CAVALIERI, 2006, p. 150; ANDREA CASERO, scheda in *Pittura a Caravaggio. Ricognizione storico artistica in una cittadina della Gera d'Adda*, Caravaggio, 2007 (in corso di pubblicazione).
- 75 CASERO, 2007 (in corso di pubblicazione).
- 76 Il dott. Casero (che ringrazio) si trova sostanzialmente concorde su questa conclusione, basata comunque solo su un primo confronto delle opere.

REFERENZE FOTOGRAFICHE: Fig.1: Museo Civico di Crema - Fig. 2: Accademia Tadini di Lovere - Fig. 3-5: Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali, Crema.