

# LA CHIESA DI SANTA LUCIA

IN CREMONA

a cura di Silvia Cibolini  
Fotografie di Cristian Chiodelli



UNITÀ PASTORALE SANT'OMOBONO | **CREMONA**PRODUCE Edizioni

Una pubblicazione sulla chiesa di Santa Lucia in Cremona, autentico scrigno di opere d'arte, evocative di una storia secolare narrata dalle pitture e dalle sculture qui custodite, che appaiono silenziose testimoni di antiche devozioni. Attraverso le pagine del libro, scritto a più mani da Pietro Bonometti, Silvia Cibolini, Cele Coppini, Paolo Fusar Imperatore, Floriana Petracco, Marco Ruggeri, Miriam Turrini e Giorgio Voltini, emerge un percorso di storia, arte e fede, vissuto negli spazi di una chiesa in cui hanno sostato in preghiera intere generazioni di devoti ed illustri figure della Congregazione dei Padri somaschi, attenti gestori, per oltre tre secoli, del collegio e dell'orfanotrofio annessi.



IN COPERTINA:

Veduta della facciata della chiesa di Santa Lucia

Statua lignea di Santa Lucia



Il volume è stato realizzato con il contributo di

Un anonimo parrochiano  
dell'Unità Pastorale Sant'Omobono

Fondazione Banca Popolare di Cremona



LIONS CLUB



Lions Club Cremona Duomo 

ISBN 978 - 88 - 98762 - 14 - 9

**CREMONAPRODUCE** Edizioni

*Grafica e impaginazione*

Uggeri Pubblicità srl

Piazza Fiume, 17 - Cremona

Tel. 0372 20586

© 2024 Unità Pastorale Sant'Omobono

**CREMONAPRODUCE** Edizioni

Ogni riproduzione della presente pubblicazione, anche parziale, deve essere autorizzata dall'autore e dall'editore

*Crediti fotografici*

Ditta Luigi Rizzi e Federica Cattadori: foto da pag. 122 a pag. 126

Autorizzazione alla riproduzione di immagini di beni culturali ecclesiastici diocesani

(Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici ed Edilizia di Culto - prot. n. 1705/BCE/U/2024 del 28.10.2024)

Autorizzazione alla riproduzione di immagini di beni appartenenti al Museo civico di Cremona

(Comune di Cremona - Settore Cultura e Turismo - del 7.10.2024)

Autorizzazione alla riproduzione di immagini appartenenti alla Fondazione Città di Cremona

- prot. n. 1749/24 del 20.9.2024

Abbreviazioni

AGCRS Archivio Generalizio Congregazione Padri Somaschi di Roma

ASPSG Archivio Storico dei Padri Somaschi di Genova

AMCCr Archivio Museo Civico di Cremona

ASCr Archivio di Stato di Cremona

ASMi Archivio di Stato di Milano

ASDCr Archivio Storico Diocesano di Cremona

APSPt Archivio Parrocchiale di San Pietro al Po

BSCr Biblioteca Statale di Cremona

# LA CHIESA DI SANTA LUCIA IN CREMONA

*A cura di*  
Silvia Cibolini



*Testi di*  
Pietro Bonometti - Silvia Cibolini - Cele Coppini  
Paolo Fusar Imperatore - Floriana Petracco - Marco Rüggeri  
Miriam Turrini - Giorgio Voltini

*Fotografie di*  
Cristian Chiodelli

Unità Pastorale Sant'Omobono  
**CREMONA**PRODUCE Edizioni

## INDICE

PRESENTAZIONE / don Antonio Bandirali	7
PREFAZIONE / don Gianluca Gaiardi	8
INTRODUZIONE / Silvia Cibolini	11
PAOLO FUSAR IMPERATORE	
<b>TRACCE PER UNA STORIA</b>	13
<b>La chiesa di Santa Lucia nei secoli</b>	
- Una chiesa antica ma non troppo	
- Tante briciole... fanno una 'grassa' prebenda	
- Una parrocchia all'ombra del collegio	
MIRIAM TURRINI	
<b>I SOMASCHI A SANTA LUCIA</b>	21
<b>Tre secoli di storia della Congregazione</b>	
- Al servizio di una riforma: i Somaschi nella Cremona della seconda metà del Cinquecento	
- Santa Lucia	
- Cura d'anime e devozioni	
- Tra peste, Inquisizione, libri e Arcadia	
FLORIANA PETRACCO	
<b>LE VICENDE ARCHITETTONICHE DELLA CHIESA E DEL COLLEGIO SOMASCO</b>	41
- La prima chiesa	
- La costruzione del collegio (prima fase, 1604-1611): gli architetti Gabriele Marelli e Angelo Nani	
- La chiesa nuova (1611-1615)	
- La costruzione del collegio (seconda fase, 1614-1619): l'architetto Giuseppe Dattaro e la progettazione della nuova loggia	
- La costruzione del collegio (terza fase, 1622-1630): gli architetti Fontanella e Causa, il mastro ticinese Bartolomeo Rinaldi e il capomastro Marco Antonio Recanati	
- La costruzione del collegio (quarta fase, 1632-1642): il capomastro Giuseppe Bargoni e l'artista Carlo Natali	
- La chiesa di Santa Lucia tra Sei e Settecento	
- Le trasformazioni del collegio nella prima metà del Settecento	
- Gli interventi nella chiesa alla metà del Settecento, sotto la regia dell'architetto Antonio Arrighi	
- La soppressione del collegio nel 1798 e le trasformazioni dell'isolato e della chiesa nei secoli XIX-XX	

GIORGIO VOLTINI	
<b>I DIPINTI MURARI DAL XIII AL XV SECOLO</b>	67
- L'Annunciazione	
- I Santi Agostino, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore, Giovanni Evangelista attorno al Cristo Pantocratore e l'Incoronazione della Vergine con angeli musicanti	
- La Crocifissione e devoti	
- Le volte del sesto decennio del Quattrocento: architettura e decorazione pittorica	
- Gli affreschi strappati da Santa Lucia nella Pinacoteca «Ala Ponzone» di Cremona	
SILVIA CIBOLINI	
<b>LA DECORAZIONE PITTORICA DAL '500 AL VEDUTISMO</b>	93
<b>Devozione popolare ed esaltazione della Congregazione somasca</b>	
- La decorazione degli altari	
- La pala del Massarotti per l'altare maggiore e il ruolo di padre Gavazzi	
- L'esaltazione della congregazione: Girolamo Miani e i ritratti dei Padri somaschi	
- La chiesa ottocentesca nelle 'Vedute' di Vertua e Ghezzi	
PIETRO BONOMETTI	
<b>LA PITTURA FRA XIX E XX SECOLO</b>	121
<b>La decorazione a fresco in Santa Lucia</b>	
- Il Novecento e l'euforia dello stile liberty	
- Le premesse per una nuova iconografia	
- La figura del committente tra passato e presente	
- La situazione cremonese durante gli episcopati di Bonomelli e Cazzani	
- La Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e Illemo Camelli	
- La decorazione nella chiesa di Santa Lucia	
- Aperture per un approfondimento	
CELE COPPINI	
<b>LE STATUE LIGNEE</b>	147
<b>Esempi di storia, arte, devozione</b>	
MARCO RUGGERI	
<b>L'ORGANO SEICENTESCO DI SANTA LUCIA</b>	165
<b>BIBLIOGRAFIA E FONTI</b>	172
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	181

## PRESENTAZIONE

*Lucia dicitur a luce.  
Lux enim habet pulchritudinem in aspersione,  
quia ut dicit Ambrosius, lucis natura haec est,  
ut omnis in aspectu eius gratiasit...  
Vel Lucia dicitur quasi lucis via.*

*Legenda Aurea, Jacopo Da Varazze (1298)*

È consegnato questo libro - La Chiesa di Santa Lucia in Cremona - ai fedeli dell'Unità Pastorale Sant'Omobono e a tutta la cittadinanza di Cremona.

La chiesa di Santa Lucia.

Chi non la conosce? Eppure tanti, oltre al ricordo delle santalucie vissute da bambini, raramente hanno avuto la possibilità di conoscere un po' meglio questa chiesa, con le sue vicende di fede, di storia e di arte. Ora ciò sarà possibile.

Ho conosciuto questo edificio in uno dei momenti forse tra i più drammatici della sua storia: chiusa, occupata da un imponente ponteggio per facilitare la messa in sicurezza e il restauro della volta che rischiava di deteriorarsi inesorabilmente.

Il restauro, da poco avviato, si era dovuto interrompere nel dicembre 2018 per l'improvvisa morte dall'indimenticato don Stefano Moruzzi, parroco della Parrocchia di San Pietro al Po, che aveva voluto con determinazione il recupero alla vita liturgica di questa chiesa, dopo i distacchi di alcune cornici a stucco della navata e del presbiterio.

Con non poche preoccupazioni, i lavori ripresero nell'estate 2019 e si protrassero fino al mese di giugno del 2023. Lunghi, complicati, ma capaci di rivelare ora lo splendore e la dignità di una chiesa che custodisce non solo opere artistiche, ma il segreto di una devozione che non riguarda solo i bambini. L'opera che offriamo raccoglie articoli di studiosi appassionati che subito hanno dato il loro assenso a collaborare per ricostruire le vicende di un edificio di culto indissolubilmente legato alla città, da secoli remoti fino ad oggi.

Le tracce di una storia incarnata in segni di architetture e pitture medioevali; le decorazioni che a fasi successive hanno ornato tutto lo spazio della chiesa; le devozioni attraverso le quali lungo i secoli i fedeli hanno espresso la loro semplice religiosità, anche con l'accompagnamento musicale dell'organo; il culto della Madonna, dell'Angelo Custode, di Santa Lucia, della beata Panacea accanto a quello di Gerolamo Miani, fondatore dell'Ordine dei Somaschi che ressero chiesa e collegio annesso per circa tre secoli. Segni di tutto ciò si potranno ritrovare con più facilità, attraverso una lettura che non solo soddisferà gli studiosi, ma anche promuoverà la ripresa di una devozione che non può essere proposta solo ai più piccoli e per un giorno l'anno.

Rivolgo un sentito ringraziamento a tutti coloro che hanno sostenuto, anche economicamente, i lavori di restauro, lo studio e ora il decoro di questa nostra chiesa di Santa Lucia.

A tutti i fedeli e ai cremonesi: ricordatevi di questa chiesa, di Santa Lucia, di quanti hanno lavorato perché si potesse ritornare a viverla, di quanto ancora resta da fare per completarne il restauro.

**don Antonio Bandirali**  
*Parroco dell'Unità Pastorale Sant'Omobono*

## PREFAZIONE

*“Custodisci questa casa, purificane l'interno”*  
Sant' Ambrogio

È davvero una stagione importante per le chiese di Cremona: negli ultimi anni diverse sono le pubblicazioni che le parrocchie hanno dato alle stampe per mano di importanti nomi della ricerca cittadina che si sono confrontati con le complesse vicende degli edifici sacri della città.

La chiesa di Santa Lucia, tanto amata dalla comunità cremonese, non poteva essere esclusa da queste attività di approfondimento. Negli ultimi decenni la struttura, sotto l'inevitabile peso del tempo, è stata costretta a subire un'imprevista chiusura, che ha alimentato il desiderio di vederla tornare al centro della visita e della devozione. La Santa dispensatrice di doni ai bambini nella notte più lunga, doveva essere onorata. Si è quindi dato avvio a un'importante campagna di restauro, che dopo importanti interventi alle coperture, ha dato nuovo splendore alle più recenti decorazioni del Novecento, qui illustrate dal commento di don Pietro Bonometti.

La chiesa di Santa Lucia, legata alla tradizione del 13 dicembre, conserva una sua storia che è giusto conoscere. Bella e struggente la rappresentazione che Giuseppe Felice Vertua realizza nel 1858 - dipinto recentemente esposto nella mostra monografica a lui dedicata presso il Museo Diocesano (settembre-novembre 2023) a cura della dottoressa Raffaella Poltronieri, che rappresenta l'atmosfera festosa intorno alla chiesa con le bancarelle di dolciumi e caldarroste, mentre una coltre candida inizia a velare i tetti e le strade.

Non trascurabile è la ricchezza di interventi che nel corso dei secoli hanno impreziosito Santa Lucia, che affiorano dai lacerti di affreschi della celata absidiola di sinistra, dietro al malconcio (sic!) organo a canne. Ricordo con piacere una visita con gli studenti del Politecnico di Milano, per un lavoro di rilievo - insieme alla loro docente professoressa arch. Laura Balboni - presso i matronei verso il convento dei padri Somaschi, alla ricerca di altre superstiti tracce della chiesa romanica e la gioia di vedere gli archetti ciechi raccontare uno stile tutto cremonese. Pagine queste trattate nel capitolo a cura del professor Giorgio Voltini e della professoressa Floriana Petracco.

Il culto della Santa siracusana, si sovrappone a quello di altre figure femminili meno conosciute perché più legate al nostro territorio, come la Beata Panacea, che la chiesa conserva. Cremona ha poche chiese dedicate a Sante - Margherita e Pelagia, Monica, Maddalena, Agata, Lucia - che sembrano però essere sufficienti a raccontare una fede solida.

Il 13 dicembre, memoria liturgica di Santa Lucia, la liturgia delle ore nell'ufficio delle letture, riporta un brano del Vescovo Sant' Ambrogio *“Sulla verginità”* (cap. 12, 68), che mi piace condividere come sintesi di questa pubblicazione, per significare la spiritualità della vergine siciliana che eleggiamo a nostra patrona. Il vescovo milanese ci invita a meditare in questo modo: *“Coei che così cerca Cristo, che ha trovato Cristo, può dire: «L'ho stretto forte e non lo lascerò finché non lo abbia condotto nella casa di mia madre, nella stanza della mia genitrice» (cfr. Ct 3, 4). Che cos'è la casa, la*

*stanza di tua madre se non il santuario più intimo del tuo essere? Custodisci questa casa, purificane l'interno. Divenuta perfettamente pulita, e non più inquinata da brutture di infedeltà, sorga quale casa spirituale, cementata con la pietra angolare, si innalzi in un sacerdozio santo, e lo Spirito Paracrito abiti in essa. Coi che cerca Cristo a questo modo, colei che così prega Cristo, non è abbandonata da lui, anzi riceve frequenti visite. Egli infatti è con noi fino alla fine del mondo.”*

In conclusione è necessario dare merito a don Antonio Bandirali, parroco dell'Unità Pastorale Sant'Omobono per aver concentrato in questa pubblicazione le risorse più belle e significative della parrocchia e della città. Un libro scritto a più mani, arricchito e valorizzato dalle competenze di molti studiosi nel proprio ambito, che donano un valore assoluto a questo testo che non trascurava alcun aspetto della Chiesa di Santa Lucia. Grazie quindi alla professoressa Silvia Cibolini capofila del progetto, a don Pietro Bonometti, don Paolo Fusar Imperatore, al professor Giorgio Voltini, al maestro Marco Ruggeri, alle professoressse Cele Coppini, Miriam Turrini e Floriana Petracco, con l'auspicio di continuare a custodire questa nostra casa di Santa Lucia.

**Don Gianluca Gaiardi**

*Incaricato Diocesano per i beni culturali ecclesiastici  
Direttore del Museo Diocesano di Cremona*

## INTRODUZIONE

Santa Lucia, si sa, è una figura che affascina ciascuno di noi. Fin da bambini impariamo a conoscerla, attendendola con stupore e trepidazione, ma anche con il passare degli anni, sentiamo sempre una particolare devozione per questa giovane donna siracusana, martirizzata nei primi secoli del cristianesimo.

Qualche tempo fa, quando si è cominciato a pensare ad una pubblicazione sulla chiesa di Santa Lucia, le perplessità erano molte: da una prima ricognizione bibliografica - passaggio obbligato per chi si appresti ad un'approfondita ricerca - è emerso che si trattava di una chiesa poco considerata dalle fonti e dalla storiografia e, dunque, ci si sarebbe approcciati ad uno studio affascinante, ma al contempo ricco di incognite.

Tuttavia, la volontà di valorizzare gli interventi di restauro da poco conclusi e la consapevolezza di quanto resta ancora da fare, hanno portato ad un lungo ed articolato lavoro di ricerca, effettuato scandagliando archivi e consultando numerose fonti manoscritte e documenti inediti, che hanno restituito in maniera puntuale i molti volti di questo edificio sacro.

Dal complesso rapporto tra la chiesa di Santa Lucia e la città dell'epoca medioevale, si è passati ad approfondire la presenza della Congregazione dei Somaschi a Cremona, insediati in Santa Lucia in epoca controriformista ed attenti gestori del collegio e dell'orfanotrofio annessi; le intricate vicende architettoniche dell'intero complesso sono state attentamente ricostruite, rivelando la presenza di importanti artisti e maestranze anche non cremonesi; l'ampio spazio dedicato alla decorazione pittorica, dall'epoca medioevale fino al secolo scorso, ha consentito di rivelare opere mai studiate prima e di offrire nuovi spunti di ricerca, anche iconografica; l'attenta analisi delle statue che ornano, ancora oggi, gli altari ha permesso di recuperare antiche devozioni e tracce di una spiritualità passata, spesso espressa anche attraverso la musica, ben rappresentata dal prezioso organo seicentesco.

Grazie al lavoro degli studiosi che hanno messo a disposizione con generosità e serietà le proprie competenze e il proprio tempo, alla campagna fotografica appositamente realizzata e al fattivo sostegno di chi ha concretamente contribuito alla realizzazione del presente volume, si è giunti ad una pubblicazione articolata, non certo esaustiva, ma che può considerarsi un punto di partenza per ulteriori studi.

Silvia Cibolini



# TRACCE PER UNA STORIA

## La chiesa di Santa Lucia nei secoli

### **Una chiesa antica, ma non troppo**

L'assoluta scarsità di fonti relative alla chiesa di Santa Lucia rende necessaria una ricostruzione ipotetica, capace di garantire il sostegno alle leggende, che spesso contengono fondi di verità, e al contempo aiutarci nella comprensione generativa dell'ente ecclesiastico. Se le ragioni costruttive di chiese e quartieri nelle città comunali non possono essere datate prima del XII secolo inoltrato,<sup>1</sup> questo non è il caso della cosiddetta *vicinia*, ossia quartiere, di Santa Lucia.

Cominciamo indagando le ragioni di una chiesa. Le fonti delle raccolte cremonesi citano per la prima volta il preposito di Santa Lucia nel 1035<sup>2</sup> e quest'epoca, appena antecedente la riforma gregoriana, può collimare con quelle ragioni costruttive e ricostruttive di case, fortificazioni e chiese di età pre-comunale.<sup>3</sup>

Si può intuire facilmente (anche dalla *Carta del Campi* dove è segnata la presenza del fiume a ridosso della chiesa di San Pietro al Po) che non si costruisce una chiesa in mezzo all'acqua e che bisogna aspettare i lavori di bonifica per poter costruire. Grazie ad una 'chiacchierata d'archivio' con lo studioso Fulvio Stumpo, che in questi anni si sta occupando della storia del fiume Po e dei poteri e delle istituzioni ad esso collegati, potremmo ipotizzare che la nuova lottizzazione di quella zona della città debba coincidere con un'affermazione dei diritti sul territorio. I 'diritti sul Po' occupano ben sette faldoni della Mensa Vescovile: vescovo, canonici o chiunque possa arrogare diritti sulle terre emerse certamente ha voce anche sulla chiesa di Santa Lucia; è il modo con cui si segna il territorio e con cui, ad esempio, il Capitolo della Cattedrale affermava il proprio controllo sull'antica chiesa di San Michele<sup>4</sup> facendo coincidere il ruolo di preposito con uno dei canonici (anche la chiesa di Santa Lucia è retta da un preposito). La nostra chiesa potrebbe quindi essere un ottimo prodotto dei continui tentativi dei vescovi di mantenere il controllo cittadino in un'epoca di forti dispersioni.

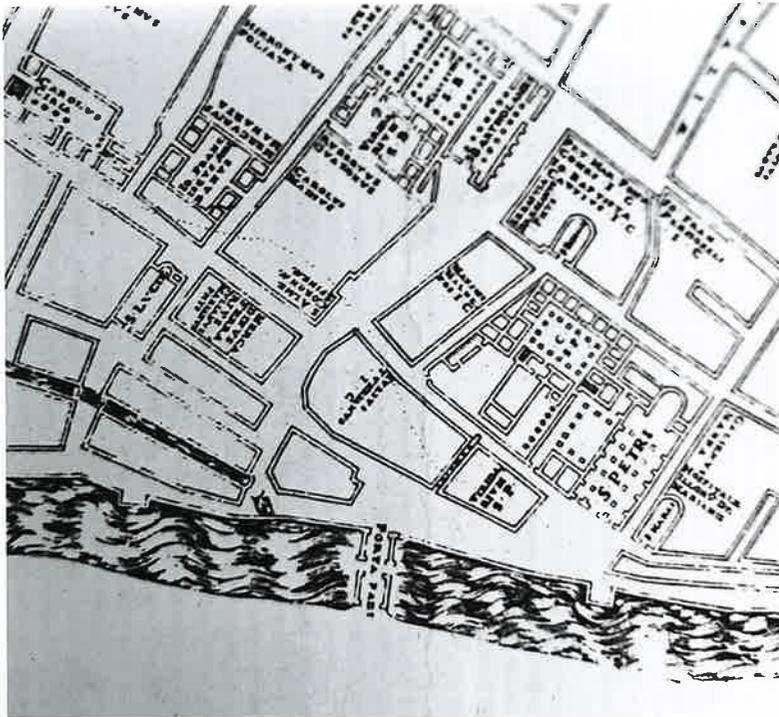
---

<sup>1</sup> VIGUEUR 2023.

<sup>2</sup> ASTEGIANO 1896. p. 67.

<sup>3</sup> MENANT 2004, pp. 106-197.

<sup>4</sup> PIVA 2004, p. 374.



Particolare della Pianta di Cremona di Antonio Campi

Anche indagando le ragioni di una Santa, il titolo di Santa Lucia spinge ad una fondazione all'XI secolo. Lucia è una martire antica e anche una patrona di carattere taumaturgico: nulla delle fonti antiche racconta la sua capacità di intercedere per i mali della vista,<sup>5</sup> ma la tradizione altomedievale ridisegna la devozione ad alcuni martiri assegnando loro una particolare sfera di protezione, proprio in base ai racconti del martirio: Agata per il seno, Lucia per gli occhi, Apollonia per i denti, Biagio per la gola e via dicendo. In un'epoca

preoccupata del tenore della propria vita, quale può essere l'XI secolo per la città di Cremona, servono santi in paradiso che conservino anche il bene della salute.

In secondo luogo il nome di santa Lucia è contenuto nel canone romano della Messa, altra ragione di devozione popolare, ma anche segno di simpatie papali: Agata, Lucia e Cecilia in città ci sono tutte e tre. In ogni caso l'oscillazione del potere temporale dei vescovi di Cremona fra riforma e conservatorismo, fra papato e impero, non consente di spingerci oltre su questa strada. Quello che forse importa di più alla nostra ricerca è, infine, riconoscere che la dedicazione ad una martire antica come Lucia darà adito nei secoli successivi alla tradizione della fondazione antichissima della chiesa, cioè al legame con Teodolinda, i Longobardi e, se vogliamo, con Roma e Gregorio Magno. La lapide, segnalata da Vairani, ma in realtà trasmessa solo da Bresciani,<sup>6</sup> di cui purtroppo non abbiamo traccia, trova la sua valorizzazione nel tentativo successivo di rendere antichissime le vestigia della città di Cremona e delle sue chiese.

Un'ultima direzione che può aiutarci a considerare l'importanza della chiesa di Santa Lucia riguar-

<sup>5</sup> AMORE 1988, cc. 241-252.

<sup>6</sup> VAIRANI 1796, n. 1639. «Questa chiesa ad onore di Santa Lucia vergine e martire fu edificata a spese di tutta la città nel giugno del 522, regnante Bonifacio V [papa] e Adalualdo re dei longobardi ovvero Teodolinda, sua madre, e fu benedetta per Anselmo, cittadino e vescovo di Cremona il giorno 28 ottobre 723». Traduzione mia, la lapide, dice il Vairani, è trascritta dal Bresciani.

da la presenza, testimoniata *ab immemorabili*, delle reliquie insigni dei santi Tiburzio e Valeriano<sup>7</sup> (commemorati il 14 aprile e presenti anche nel *Martirologio di Adone* alla pagina 59), e Firmina,<sup>8</sup> santa originaria di Amelia, medesimo luogo di provenienza delle reliquie di Imerio. Si potrà mai individuare l'origine di tali straordinari oggetti? L'episcopio aveva, nei vescovi Liutprando e Offredo, persone competenti in materia e consapevoli che la presenza di questi oggetti poteva facilitare la nascita di devozione intorno al nuovo edificio di culto. È suggestivo pensare che anche le reliquie siano una sorta di marcatura del territorio e un'affermazione di prestigio: l'XI secolo è davvero il momento culminante anche per questa sensibilità.

Un'altra notizia importante riguarda l'arrivo presso Santa Lucia ad inizio XIII secolo della biblioteca personale di Gherardo da Cremona, famoso traduttore e studioso cremonese. La notizia, generalmente ritenuta falsa, viene confermata grazie ad un'annotazione presente su un volume di Gherardo ora conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, che annota il trasferimento dei libri presso la nostra chiesa.<sup>9</sup>

Le fonti consultate non rivelano nulla rispetto alle vicende dei secoli XIV e XV.

### **Tante briciole... fanno una 'grassa' prebenda**

Cristoforo Brumani,<sup>10</sup> futuro canonico penitenziere della Cattedrale, col consenso di papa Gregorio XIII mediante una Bolla apostolica datata 23 giugno 1583, cede la cura d'anime e i beni della prepositura ai Somaschi: stiamo parlando del valore economico della chiesa di Santa Lucia, di cui il testo della Bolla poco ci lascia intuire.

Anche in questo caso la documentazione è incompleta e servirebbero mesi di lavoro in Archivio di Stato per verificare l'effettiva consistenza di un patrimonio ben attestato dalla qualità artistica degli affreschi che ancora si possono vedere e dal fatto che la chiesa sia *noviter refacta* ad inizio del XVI secolo.<sup>11</sup> Le rendite dovevano essere di notevole varietà; c'erano proprietà terriere e si contavano molteplici livelli e donazioni pervenute a titolo diverso, forse anche per *ex-voto* personali in favore della santa titolare o delle reliquie conservate nella chiesa. Il Catasto di Carlo V ricorda che la chiesa di Santa Lucia possiede terre e diritti a Corte de' Cortesi, Cremona, Pieve d'Olmi, San Fiorano e Santa Lucia Lamo,<sup>12</sup> ma abbiamo un interessantissimo riscontro anche grazie al volume del 1553 redatto dal deputato cittadino Camillo Anglevia, circa le *Terre e i Livelli Ecclesiastici e*

<sup>7</sup> AMORE 1990, cc. 466-469. Tiburzio e Valeriano, martiri, sono legati alla santa martire Cecilia: Valeriano è suo marito e Tiburzio il fratello di lui.

<sup>8</sup> LUCCHESI 1983, c. 865.

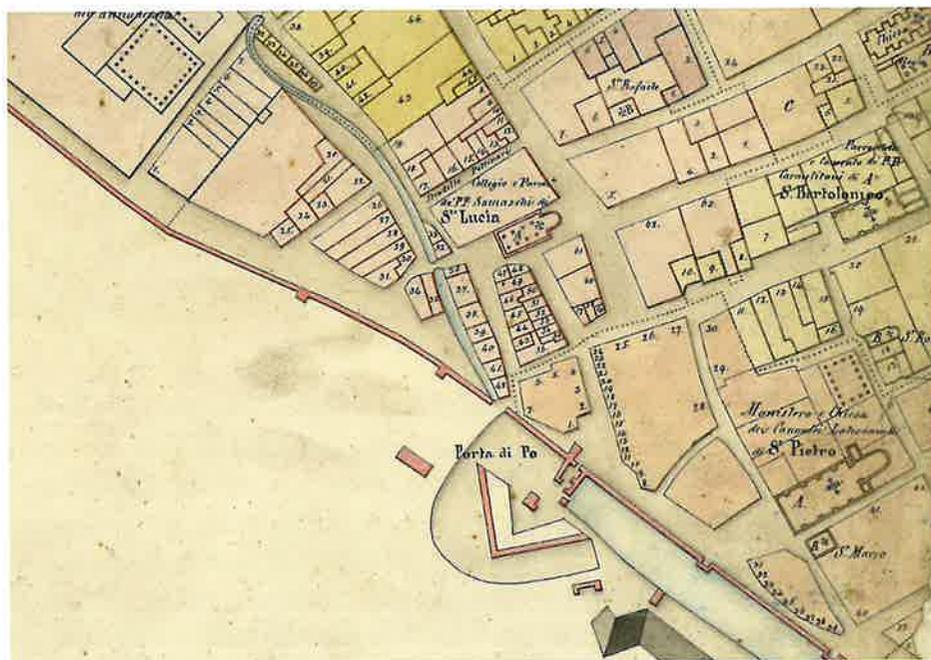
<sup>9</sup> Così recita: «Explicit divisionum, traslatus a magistro Gerardo Cremonensi de arabico in latinum, in civitate Toletana, ablatu Cremonam a magistro P[etro], iam dicti magistri Gerardi nepote, in Ecclesia Sanctae Luciae de Cremona patet multis eum petentibus». Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Codice 73.23, c. 74r. Ringrazio don Andrea Foglia per l'importante citazione. Purtroppo della dispersione della biblioteca non sappiamo nulla.

<sup>10</sup> LANCETTI 1820, pp. 564-565. Brumani muore il 25 aprile 1609.

<sup>11</sup> Ne parla la Visita pastorale di Sfondrati, confermando quella di Trevisano, con la presenza dei preposti Marchino e Sebastiano Ferrari, zio e nipote. ASDCr, Visita Trevisano, vol. 2, 9 marzo 1520, cc. 83v-84v; Visite Sfondrati, vol. 8, 20 novembre 1567, c. 287; vol. 11, 29 novembre 1570, cc. 434-449. Tra l'altro la notizia del Bresciani del ritrovamento delle reliquie di Tiburzio e Valeriano sotto l'altare maggiore della chiesa di Santa Lucia porta ad una data precisa dei restauri della chiesa, cioè al 1527, per cui cfr. BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 185.

<sup>12</sup> CHITTÒ 2009, p. 120.

conservato, in copia, nell'archivio della parrocchia di Sant'Omobono, che ci permette di confermare i possedimenti della chiesa in epoca moderna. Difficile censire l'antichità di queste rendite, ma è molto probabile che, a partire da un piccolo patrimonio terriero originario, il nucleo si sia accresciuto senza una direzione gestionale ben precisa: il volume cinquecentesco testimonia livelli a Cremona presso la prepositura dei Santi Simone e Giuda in zona Castello, e terre a Ronca Cesarea, livelli a Castelnuovo del Zappa, a Casalbuttano, a San Salvatore, a Calvatone, a Straconcolo - fra Stagno Lombardo e Bonemerse -, a Monticelli Ripa d'Oglio, a Santa Lucia Lamo (non lontano da San Michele Sette Pozzi). Le terre sono invece concentrate a Corte de' Cortesi, Tidolo, San Fiorano e Casalmalombra. Anche alcuni altari possiedono livelli in territori limitrofi, creati forse per devozione e comodità di versamento ad un importante ente vicino.



Particolare della Mappa del Catasto teresiano (ASCr - Catasto, Ufficio tecnico erariale, Mappe, Catasto teresiano, Cremona, f. 3)

Il nucleo più antico potrebbe coincidere con il territorio intorno a Pieve d'Olmi e Sospiro, e proprio la concentrazione in un unico beneficio operata dal Brumani col permesso del papa, e la conseguente centralizzazione delle risorse, possono essere la causa del quasi raddoppio delle rendite della prepositura all'inizio del XVII secolo.<sup>13</sup> L'operazione consentiva di risolvere un discreto numero di atti di proprietà e di livelli (somme in denaro a carico di chiunque divenisse proprietario di quelle terre), in un unico contratto, semplificando forse anche il recupero dei fondi relativi al resto, contando su medesimi affittuari. È quel concetto che nella legislazione canonica dell'epoca si definisce *melioramentum*.

<sup>13</sup> Il riscontro si ha dalle dichiarazioni fatte in visita pastorale fra quella di Nicolò Sfondrati e quella di Cesare Speciano trent'anni dopo. ASDCr, Visita Sfondrati, vol. 8, 20 novembre 1567, c. 287, Visita Speciano, vol. 41, 14 settembre 1600, cc. 797-803.

Il *Centone storico* di Tadisi commenta la Bolla papale di Gregorio XIII e descrive in che modo le entrate siano lentamente passate nelle mani dei Somaschi: presto o tardi quel poco o quel tanto che c'era, entra nelle rendite della chiesa e del convento. Tadisi descrive un risultato apprezzabile e alcune delle ragioni per cui i Padri hanno poi finalmente ottenuto l'intero beneficio di Santa Lucia (lamentandosi anche di quanto il valore si sia negli anni svalutato);<sup>14</sup> ma i passaggi non devono essere stati così automatici.

Andiamo con ordine.

La descrizione cinquecentesca della Bolla, contenuta nella Visita pastorale del vescovo Niccolò Sfondrati, è chiara e più complessa rispetto alla versione del Tadisi.<sup>15</sup> Cristoforo Brumani ottiene dal papa il permesso di condensare i beni della chiesa in un unico beneficio presso un nuovo altare, da lui costruito e fondato, dedicato a santa Lucia, titolare della chiesa: sorprende che non ce ne fosse ancora uno, ma anche questo è in linea con la maggior parte delle fondazioni dell'XI secolo, i cui santi titolari sono a malapena raffigurati nella pala dell'altare maggiore. La Bolla garantisce una rendita ai Somaschi, due pensioni sul beneficio e il resto al Brumani stesso, che godrà di una cospicua fetta delle rendite, messe a frutto in modo unitario. Le case limitrofe alla chiesa giungono subito ai Somaschi, insieme ad un imprecisato numero di livelli per 40 scudi d'oro, che Brumani versa immediatamente. Tadisi dice che l'accordo prevedeva che alla morte dei beneficiari delle due pensioni sarebbero dovute arrivare terre per altri 50 scudi d'oro cadauna: la prima pensione viene svincolata prima della morte del Brumani,<sup>16</sup> che crea un ulteriore accordo, sancito da una Bolla di Paolo V, con la geniale idea di non smembrare le proprietà in Tidolo, che cederà *in toto* alla sua morte in cambio di due messe celebrate dai Somaschi all'altare di santa Lucia. Tadisi<sup>17</sup> è pieno di dettagli per questa transazione, forse perché deve rendicontare agli eventuali visitatori vescovili la stranissima presenza di messe svincolate su un altare beneficiato.<sup>18</sup> L'accordo funziona perché il successore di Brumani, di nomina pontificia stando a Tadisi, è il gesuita Stefano Benassai, uditore del vescovo di Cremona Camillo Paolo Sfondrati, sostenitore della presenza somasca a Cremona e, in generale, delle politiche riformatrici del papato. L'altra pensione, a favore di Ludovico Riva, vescovo di Terni e amico dei Somaschi, era già gestita dai Padri e verrà poi ceduta loro senza altri accordi. Il beneficio passerà prima ad Onofrio Campori<sup>19</sup> e poi addirittura al cardinal Marco Gallo,<sup>20</sup> garantendo il controllo vescovile-curiale delle restanti rendite, orchestrate in modo tale che, a fine XVII secolo, tutto sia nelle mani dei Padri in modo quasi automatico: un beneficio semplice di tenore cardinalizio per sostenere un collegio e la sua chiesa è una trovata davvero inusuale, ma senza dubbio efficace. Dalla morte del cardinale non viene nominato più un successore.

---

<sup>14</sup> TADISI 1737, sezione seconda. *Conclusioni*.

<sup>15</sup> Il testo della Bolla è trascritto in ASDCr, Visita Sfondrati, vol. 25, 20 novembre 1586, cc. 505-508.

<sup>16</sup> Eneo Maggi morirebbe nel 1590 secondo Tadisi, *sezione seconda*, § 3.

<sup>17</sup> TADISI 1737, *sezione seconda*, §§3-10.

<sup>18</sup> ASDCr, Visita Litta, vol. 147, 9 febbraio 1724, cc. 1-12. La percezione di questa difficoltà e ambiguità si ha dalla fine del XVII secolo, dove all'altare di Santa Lucia si dice che non vi è più eletto cappellano dopo il cardinal Gallo; ASDCr, Visita Isimbardi, vol. 77, 14 dicembre 1673, cc. 266-275 e Visita Settala, vol. 107, 14 dicembre 1685, cc. 318-330.

<sup>19</sup> Onofrio Campori (1594-1670). Nipote del cardinal Pietro Campori, vescovo di Cremona. AL KALAK 2009, pp. 92-95.

<sup>20</sup> Gallo Marco (1619-1683), cardinale comasco, vedi voce in BUSOLINI 1998, pp. 683-685.

Prima di trarre conclusioni è importante poter valutare anche gli altari che i Somaschi trovano a Santa Lucia al loro arrivo. La questione è assai complessa perché ci sono diverse traslazioni e nemmeno dopo il passaggio di san Carlo le cose sono in ordine. I benefici sono antichi, ma la presenza dei Padri somaschi è riuscita a catalizzare verso il collegio anche questi 'angoli di prestigio', razionalizzando con attenzione devozioni vecchie e nuove. All'altare maggiore c'erano addirittura tre titoli benefici: Santa Lucia, i Santi Pietro, Paolo e Michele e San Giovanni Battista. Siccome in chiesa c'era lo spazio per costruire altari e dotarli, il vescovo Sfondrati chiede, senza ottenere, che i titoli vengano distribuiti:<sup>21</sup> l'altare di Santa Lucia sarà creato dal Brumani, San Giovanni Battista ne avrà un altro, ma non verrà mai spostato il beneficio, il terzo rimarrà al suo posto, all'altare maggiore, ma sarà gestito direttamente dal preposito e rimarrà di libera collazione ed in mano ai parroci della città, che però non vengono a celebrare la messa.<sup>22</sup> La Visita pastorale del vescovo Litta<sup>23</sup> mostrerà all'altare maggiore non più di un generico beneficio di libera collazione, affidato ad un prete cremonese. Più interessante è la vicenda del beneficio della famiglia Pagliari (o Paleari) all'altare dell'Assunta, i cui eredi saranno poi i Canonici Lateranensi di San Pietro al Po: le messe le celebrano i Padri somaschi e le rendite sono legate alla località Farisengo, limitrofa ai possedi della chiesa che già gestiscono i Padri o i beneficiati dell'altare di Santa Lucia, con un onere che prevede anche la Carità verso i poveri.<sup>24</sup> L'altare della Visitazione ha un legato di messe relativo alla famiglia Salomoni e al canonico Marco Antonio,<sup>25</sup> collaboratore di Clemente VIII e grande sostenitore dei Somaschi: l'assenza di un cappellano nella visita del 1570 può essere causata dalla lontananza del Salomoni da Cremona, ma il suo ritorno e l'arrivo dei Somaschi sposta a loro favore l'importante rendita, i cui oneri saranno mantenuti dal collegio anche dopo l'esaurimento del legato. Non si può non vedere come diverse energie già presenti nella chiesa si siano lasciate indirizzare, per simpatia e per comodità, verso la causa del collegio e della chiesa.

### **Una parrocchia all'ombra del collegio**

La vita parrocchiale della *vicinia* di Santa Lucia in epoca somasca, va invece scandita al ritmo di due importanti elementi: il collegio e le sue opere formative, e le confraternite presenti in parrocchia. Per tutto il primo secolo di vita della casa e del collegio, i Somaschi avranno una gestione impostata sulla rapida turnazione dei padri nei diversi ruoli: Tadisi ci ricorda l'elenco dei superiori del collegio e l'elenco dei curati, in parte da lui ricostruito attraverso i volumi anagrafici dell'archivio parrocchiale, interamente compilati dai Padri somaschi. Questa forte turnazione triennale impedisce alla *vicinia* di Santa Lucia di sentirsi guidata da un parroco, quanto dalla costante presenza del collegio e dai Padri stessi in quanto congregazione religiosa. Il XVII secolo risulta così essere il momento di trasformazione somasca della chiesa, con l'arrivo di devozioni tipiche dell'Ordine:

---

<sup>21</sup> ASDCr, Visita Sfondrati, vol. 11, 29 novembre 1570, cc. 434-449.

<sup>22</sup> ASDCr, Visita Isimbardi, vol. 77, 14 dicembre 1673, c. 268v.

<sup>23</sup> ASDCr, Visita Litta, vol. 147, 9 febbraio 1724, c. 3r.

<sup>24</sup> Ancora presente in ASDCr, Visita Isimbardi, vol. 77, 14 dicembre 1673, c. 269v.

<sup>25</sup> Marco Antonio Salomoni (1540-1615) fu vescovo di Sora dal 1591 al 1608; morì a Cremona il 12 ottobre 1615 e venne sepolto in Santa Lucia. *Hierarchia Catholica* 1932, p. 302. Il Salomoni lascerà un legato di messe all'altare di Santa Cecilia. ASDCr, Visita Isimbardi, vol. 77, 14 dicembre 1673, c. 272v.

l'Angelo custode, san Girolamo Miani e addirittura l'arrivo della statua della beata Panacea. Davanti a tutto questo, l'abitato viene gestito dal curato e dalla proposta di forme confraternali di associazione dei fedeli, garantendo una certa stabilità agli usi e ai costumi locali. Tadisi, nel XVIII secolo, deve puntualizzare alla confraternita del Santissimo Sacramento (fondata nel 1584, che gestisce l'altare di San Giovanni Battista e paga l'olio per la lampada del Santissimo) la preminenza dei Somaschi nella gestione della chiesa, ma solo perché il governo austriaco sta imponendo il controllo delle rendite ecclesiastiche dando incarico alle confraternite del Santissimo Sacramento di sostenere il parroco nel complesso incarico di gestione, ma è proprio per quanto abbiamo detto prima delle rendite che il rettore del collegio ha ben poco di cui dare conto alla confraternita, essendo lui il principale responsabile di guadagni che non figurano mai legati alla chiesa, quanto al collegio.

Accanto a questo aspetto gestionale, però, c'è il ruolo catechistico del collegio e la presenza massiccia di altre confraternite a guidare i ritmi della vita dei parrocchiani: la Compagnia dell'Angelo custode (1619), con una preghiera all'Angelo custode tutti i martedì, composta da uomini e donne, e quella della Beata Vergine di Loreto detta anche dell'Aiuto (1624), denominazione relativa forse al Pio Luogo del Soccorso, presente sul territorio parrocchiale, ma non entrato nell'orbita dei Padri somaschi.<sup>26</sup>

Tutto questo equilibrio si scardina nel XVIII secolo, quando nello strutturarsi della pastorale illuminata viene chiesto ai Padri di mantenere un parroco costante che si adatti al modello che si sta proponendo in parrocchia: parroci fissi, sudditi dell'impero, zelanti nella cura dei sacramenti e anche nella visita alle case della *vicinia*, testimoniate dell'ottimo tenore e completezza dell'archivio parrocchiale del XVIII secolo. Stupisce, ma non troppo, nell'ottica della presenza del collegio, la Visita del vescovo Litta, che segnala la Scuola della Dottrina Cristiana aggregata a quella di San Cristoforo con la presenza del parroco e del curato e la mancanza della predica nelle feste per la totale assenza dei parrocchiani alla messa solenne.<sup>27</sup>



Statua lignea dell'Angelo custode

<sup>26</sup> Sulle confraternite del Santissimo Sacramento, dell'Angelo custode e della Vergine lauretana si veda ASDCr, *Visita Isimbardi*, vol. 77, 14 dicembre 1673, cc. 278-279.

<sup>27</sup> ASDCr, *Visita Litta*, vol. 147, 9 febbraio 1724, c. 11.



# I SOMASCHI A SANTA LUCIA

## Tre secoli di storia della Congregazione

Studiare la presenza dei Somaschi nella chiesa, casa e parrocchia di Santa Lucia a Cremona tra fine Cinquecento e fine Settecento significa intrecciare la storia di una congregazione religiosa, nel suo funzionamento, nei suoi orizzonti e nelle sue opere, le vicende specifiche delle sue case in città, le storie dei singoli Somaschi, le dinamiche sociali, culturali e religiose di una città di antico regime, ma anche il più generale contesto religioso e culturale di quei secoli.

Le fonti sono molteplici, interne ed esterne all'Ordine, e non ancora esplorate in modo organico, né è stato possibile servirsene in modo completo per questo breve saggio, nel quale si offriranno più che altro spunti di lettura.

### **Al servizio di una riforma: i Somaschi nella Cremona della seconda metà del Cinquecento**

Quando nel capitolo generale del 25 aprile 1583 la congregazione somasca accettò «la chiesa di S. Lucia di Cremona», dopo che fosse stata risolta la questione «a Roma»,<sup>1</sup> i Somaschi erano già una presenza nota nella città dello Stato di Milano. Venticinque anni prima, infatti, avevano iniziato ad occuparsi degli orfani e delle orfane di Cremona.<sup>2</sup> Si trattava di una delle opere «aiutate» dalla

---

<sup>1</sup> *Acta Congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, I, p. 85.

<sup>2</sup> Restano discordanze sulla data di inizio dell'opera prestata dai Somaschi a favore degli orfani cremonesi. Negli *Acta Congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, I, p. 26, si registra il governo di «orfani e orfane» a Cremona già nel 1557, mentre secondo altre ricostruzioni storiche la richiesta al capitolo della congregazione somasca di inviare un loro religioso per la cura degli orfani fu presentata e accettata nel 1558, cfr. BIANCHINI 1941, pp. 148-159; IDEM, 1958, pp. 248-253; FAVA 1958-1959, p. 72. Una comparazione tra le fonti circa le origini degli orfanotrofi cremonesi in TURRINI 2015, pp. 99-108.

congregazione, come ve ne furono diverse nei primi decenni della sua esistenza.<sup>3</sup> Per occuparsi degli orfani, nel 1558, era stato inviato a Cremona padre Angelo da Nocera,<sup>4</sup> che fu richiesto dalla compagnia cremonese dei protettori degli orfani e delle orfane, costituitasi in quello stesso anno, anche per la cura di queste ultime. Tuttavia il capitolo dei Somaschi che si tenne a Brescia il 10 aprile 1559, nel quale Angelo da Nocera era consigliere, decise di non obbligarsi anche a favore delle orfane, mantenendo comunque la disponibilità a un aiuto.<sup>5</sup> Erano i primi passi della presenza dei nuovi Chierici regolari a Cremona, poi divenuta più intensa e formalizzata: Barnabiti e Somaschi e, più tardi, Teatini e Gesuiti.

Nel 1569, ritenuto l'anno d'inizio dell'Ordine dei Somaschi come congregazione religiosa dopo il breve di Pio V del 6 dicembre 1568,<sup>6</sup> il capitolo generale, tenutosi il 28 aprile, accettò formalmente il governo educativo dell'orfanotrofio maschile, che restava soggetto nella «temporale amministrazione» alle autorità cittadine, da queste assunta formalmente nel 1562 affidandola a sei reggenti elettivi. Poco prima, con la bolla di Pio V del 5 aprile 1569, la chiesa cremonese dei Santi Vitale e Geroldo era stata unita alla congregazione dei Somaschi con le rendite parrocchiali e senza cura d'anime.<sup>7</sup> Presso tale chiesa, che custodiva il corpo di san Geroldo, in una casa a parte, si era stabilito l'orfanotrofio maschile, che fu quindi denominato «hospitale di San Geroldo» oltre che, più frequentemente, «la Misericordia».<sup>8</sup>

Nella casa parrocchiale dei Santi Vitale e Geroldo si ritirarono i Somaschi quando, nel 1585, i reggenti cremonesi, in numero di dodici dal 1571, stabilirono che all'orfanotrofio della Misericordia dovessero essere destinati soltanto un padre e due fratelli laici. Si formò in tal modo una casa somasca separata dall'orfanotrofio con entrate molto scarse.<sup>9</sup> A metà Seicento il collegio di San Geroldo ospitava soltanto tre padri e un laico con l'onere di officiare il coro, confessare e predicare. Aveva «dodici stanze, un refettorio, una sala, cantine e granaio».<sup>10</sup> In seguito all'inchiesta innocenziana sulle case dei religiosi del 1650 il collegio di San Geroldo fu soppresso per lo scompenso

<sup>3</sup> Sulla distinzione tra opere «aiutate» e «opere possedute» cfr. TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 36, 41-42.

<sup>4</sup> Su padre Angelo da Nocera, figura rilevante del periodo iniziale della Compagnia dei servi dei poveri, poi congregazione somasca, cfr. PELLEGRINI 1985, pp. 109-122: 111-112.

<sup>5</sup> *Acta Congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, I, p. 28; TURRINI 2015, pp. 104-105. Su Angelo da Nocera cfr. PELLEGRINI 1992, pp. 143-152.

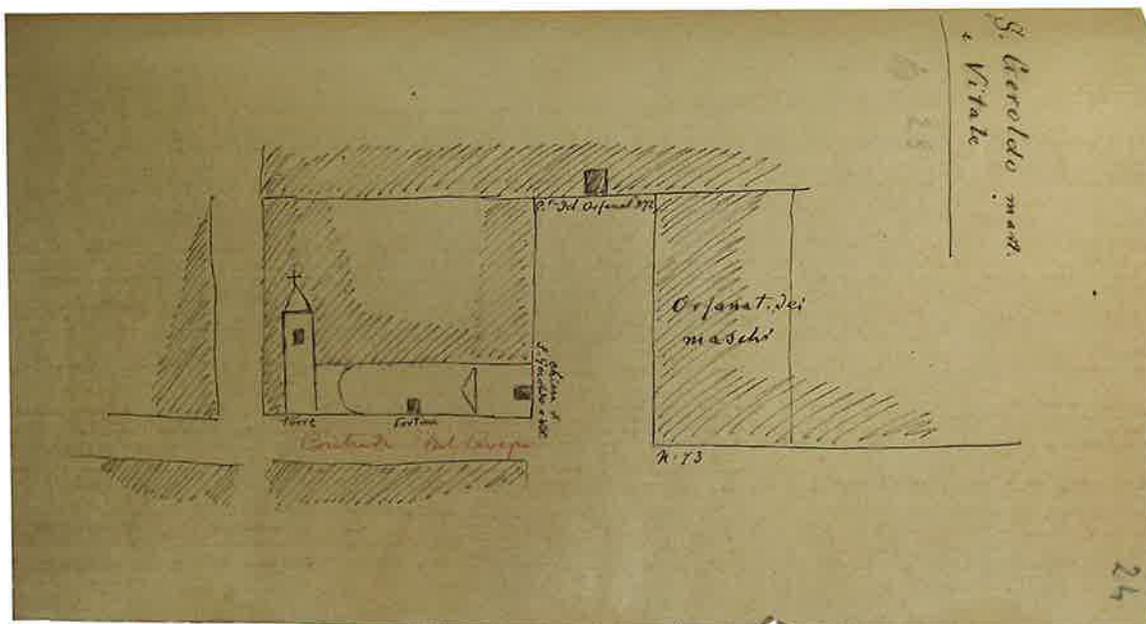
<sup>6</sup> La Compagnia dei servi dei poveri, formatasi a sostegno delle opere iniziate dal patrizio veneziano Girolamo Emiliani o Miani (1486-1537) all'inizio degli anni Trenta, fu approvata dal pontefice Paolo III nel 1540. Venne eretta in formale congregazione religiosa con facoltà di emettere i tre voti religiosi in seguito al breve di Pio V del 6 dicembre 1568 e riconobbe il proprio inizio come tale nel 1569, anno in cui nel capitolo tenutosi a Milano furono emesse le prime professioni solenni da parte di sei padri, che già da anni vivevano nella Compagnia. La denominazione nel breve di Pio V fu «Congregazione dei Chierici regolari di S. Maiolo di Pavia o di Somasca», alla quale si affiancò più comunemente «Congregazione Somasca» o «Congregazione di Somasca», cfr. BIANCHINI 1956, pp. 229-237; IDEM, 1958 b, pp. 49-50; IDEM 1959, pp. 147-161; TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 31-39, 71. I religiosi furono definiti «Somaschi». La denominazione attuale è «Ordine dei Chierici Regolari di Somasca» o «Chierici Regolari Somaschi» o «Padri Somaschi» (sigla: crs), cfr. <https://www.ocrs.it/> (ultima lettura 10/09/2024).

<sup>7</sup> *Acta Congregationis* (a cura di M. BRIOLI), 2005-2006 I, p. 47; *Stato de' Padri Somaschi...* in MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 208; TURRINI 2015, pp. 105-106.

<sup>8</sup> Per tutta la vicenda cfr. FAVA 1958-1959, pp. 79-83; TURRINI 2015, pp. 105-106.

<sup>9</sup> FAVA 1958-1959, pp. 88-90; TURRINI 2015, pp. 108-109.

<sup>10</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 205.



Disegno del complesso dei Santi Geroldo e Vitale (da Corsi, 1832)

tra un debito da soddisfare e un credito difficilmente esigibile, ma presto restituito all'ordine per la decisa reazione dei Padri cremonesi.<sup>11</sup>

A San Geroldo morì l'8 gennaio 1587 padre Vincenzo Scotti, personalità di prim'ordine della congregazione somasca. Era stato accettato nella Compagnia dei servi dei poveri dallo stesso Girolamo Miani, fu eletto superiore generale nel 1566 per un triennio e fu tra i primi padri che emisero i voti solenni nel 1569. Fu di nuovo eletto preposito generale nel 1574, carica durata quattro anni a causa della pestilenza, e per la terza volta nel 1584. Ebbe inoltre diverse cariche nella compagnia e poi nella congregazione: consigliere, definitore, vicario generale.

A Cremona fu inviato per la cura degli orfani, forse già nel 1558,<sup>12</sup> e fu rettore dell'orfanotrofio maschile dal 1564 al 1585.<sup>13</sup> Nel 1575 fece restaurare la chiesa dei Santi Vitale e Geroldo.<sup>14</sup> I suoi biografi si soffermano ampiamente sulla sua opera riformatrice nella città: sostenne l'insegnamento della dottrina cristiana, predicava e la sua parola suscitava conversioni e induceva alla penitenza e alla confessione. Pare non abbia mancato di operare per il ravvedimento di una persona condannata per eresia in una città che anche più tardi, ai tempi della visita apostolica del Borromeo

<sup>11</sup> *IBIDEM*, pp. 41, 45, 46, 49, 51-54, 78-79, 205-207.

<sup>12</sup> Così scrive STOPPIGLIA 1931-1934, I, p. 24<sup>10</sup>, ma Fava non lo afferma per certo e rimanda per tale data ai biografi citando la *Vita* edita nel 1862, FAVA 1958-1959, p. 72. Per la biografia del 1862: BOLZI 1862, pp. 15-16. La *Vita* di Bolzi contiene, in fine, CAIMO, *Memorie...*, ivi, pp. 119-141. Stoppiglia segue, talvolta letteralmente le *Memorie* del somasco Giuseppe Caimo, di cui afferma di leggere il manoscritto: STOPPIGLIA 1931-1934, I, p. 24<sup>10</sup>.

<sup>13</sup> FAVA 1958-1959, p. 218.

<sup>14</sup> ARISI 1731, p. 46.

nel 1575, non si era del tutto acquietata sotto questo aspetto.<sup>15</sup> Introdusse gli esercizi spirituali nel tempo di carnevale nella chiesa dei Santi Vitale e Geroldo, con grande affluenza non solo di devoti. Visse sempre in povertà. Sempre secondo i suoi biografi fu molto stimato da Niccolò Sfondrati, vescovo a Cremona dal 1560 al 1590, che lo consultava e che fu poi, da pontefice (Gregorio XIV: 1590-1591), amico dei Somaschi.<sup>16</sup> La fiducia riposta in lui dal vescovo cremonese si ricava anche dal fatto che padre Scotti fu da lui designato per due volte testimone sinodale ai concili provinciali borromaici (nel 1569 e nel 1573), con l'incarico pertanto di riferire in concilio gli aspetti bisognosi di riforma nella diocesi cremonese.<sup>17</sup> Anche Carlo Borromeo si rivolse a padre Scotti, chiedendogli di adoperarsi come confessore per la riforma del monastero femminile cremonese dell'Annunziata. La sua azione produsse buoni frutti secondo i suoi biografi, i quali affermano che poi rimase ai Padri somaschi la cura spirituale del monastero.<sup>18</sup>

Il vescovo Sfondrati fece ricorso ai Somaschi in vari ambiti per la sua opera riformatrice, successiva al concilio tridentino. Durante il suo episcopato, grazie anche al suo sostegno, furono aperte le residenze di San Geroldo e di Santa Lucia. Al vescovo Sfondrati è attribuita la riorganizzazione delle scuole della dottrina cristiana e i Somaschi collaborarono intensamente.<sup>19</sup> Niccolò Sfondrati istituì il seminario per la formazione del clero con decreto episcopale del primo dicembre 1566 e vi chiamò a dirigerlo padre Evangelista Dorati (1539-1602), nativo di Piadena, allora prete secolare, ma forse già legato alla compagnia dei somaschi e certamente al padre Scotti.<sup>20</sup> Padre Dorati fu rettore del seminario per oltre un quindicennio, vi esercitò anche la funzione di maestro ed ebbe allievi divenuti illustri.<sup>21</sup> Confessore in seminario quando padre Dorati era rettore fu un altro somasco, padre Giambattista Perego († 1624), che professò nel 1574 in San Geroldo.<sup>22</sup> Qualche decennio dopo, nella dieta del 21 settembre 1609, tenutasi a Cremona nella casa di Santa Lucia, «fu accettato il seminario di Cremona con le condizioni proposte dal sig. Cardinale Sfrondato vescovo di detta città».<sup>23</sup> Quindi anche Paolo Camillo Sfondrati, nipote di Niccolò Sfondrati, e allievo per qualche tempo di quel seminario, divenuto a sua volta vescovo di Cremona (1607-1610), si affidò ai Somaschi per il governo del seminario. L'accettazione del seminario cremonese, dopo un rifiuto nel 1594, si colloca nell'orizzonte di una congregazione che aveva già da tempo aiutato o accettato

<sup>15</sup> TURRINI 2015 a, pp. 89-118.

<sup>16</sup> BOLZI 1862; CAIMO, *Memorie*; STOPPIGLIA 1931-1934, I, p. 24<sup>9-13</sup>.

<sup>17</sup> Padre Scotti riuscì a partecipare soltanto al concilio del 1569, in «Somascha», 2 (1977), 1, pp. 51-52.

<sup>18</sup> I quali si citano in successione: BOLZI 1862, pp. 58-59; CAIMO, *Memorie...*, pp. 133-134; STOPPIGLIA 1931-1934, I, p. 24<sup>13</sup>. Si veda inoltre MARCOCCHI 1966, pp. XIV, LIII, 165-166.

<sup>19</sup> TENTORIO 1958, p. 9; <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=2150>. Le ultime letture per questo saggio dal sito <https://schedariocrs.altervista.org/>, e i relativi pdf in <https://www.padrisomaschi.com>, sono datate al 19/05/2024. Su Niccolò Sfondrati e la sua azione riformatrice nella diocesi di Cremona cfr. CASTANO 1957; MARCOCCHI 1998, pp. 169-214; BORROME0 2000, pp. 231-235; FOGLIA (a cura di G. POLITI) 2006, pp. 312-319.

<sup>20</sup> Professò nella Congregazione di Somasca nel 1582, fu chiamato a Roma da papa Gregorio XIV e divenne il nono preposito generale dell'Ordine per il triennio 1593-1595. Su padre Evangelista Dorati: TENTORIO 1958, p. 9.

<sup>21</sup> CASTANO 1957, pp. 88-89; BERENZI 1925, pp. 36-44; TENTORIO 1958, pp. 6-11.

<sup>22</sup> TENTORIO 1958, pp. 8-9. Sul pavese Giovanni Battista Perego cfr. la scheda biografica <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=3179>.

<sup>23</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, II, p. 31.

altri seminari vescovili, non sempre in modo stabile e duraturo. Anche il seminario cremonese risulta un'opera soltanto aiutata provvisoriamente e non una casa governata dall'Ordine.<sup>24</sup> I Somaschi, in particolare padre Giacomo Maria Stassani, favorirono l'istituzione nel 1567 della confraternita di nobili intitolata Santa Maria della Misericordia per il conforto dei condannati a morte, che ricevette più tardi - nel 1627 - da Filippo IV la facoltà di liberare ogni anno due rei, uno condannato a morte e uno condannato ai remi, oppure condannati con pene minori, situata poi nell'oratorio di San Girolamo, non lontano dal duomo, e diretta dai Somaschi fino al 1619.<sup>25</sup> Ma l'opera dei Somaschi a Cremona si estese anche alle orfane, delle quali ebbero sempre la cura spirituale, affidata prima al rettore della Misericordia poi al preposito di San Geroldo e, infine, ancora al rettore dell'orfanotrofio maschile,<sup>26</sup> e al sostegno di nuove forme di vita di perfezione femminile quali la Compagnia di Sant'Orsola, istituita nel 1565 da padre Scotti nella chiesa dei Santi Vitale e Geroldo, o la fondazione di una congregazione femminile dedicata alle sante Barbara e Venturata da parte di Maddalena Guerrini, le cui lettere dal 1597 al 1607 dimostrano la sua grande familiarità con i Padri somaschi delle case cremonesi.<sup>27</sup> Nel 1589 i Somaschi non accettarono, invece, la direzione spirituale delle Vergini del Soccorso di Cremona, un pio luogo promosso nel 1587 dalla Compagnia della Carità cremonese per le giovani «pericolanti», senza dote e quindi a rischio.<sup>28</sup>

### **Santa Lucia**

Se l'accettazione dell'orfanotrofio della Misericordia e della chiesa e casa dei Santi Vitale e Geroldo si colloca nel secondo periodo di espansione dei Somaschi nell'area lombarda, tra il 1569 e il 1576, chiamati dalle autorità laiche ed ecclesiastiche in varie città,<sup>29</sup> l'apertura della terza residenza somasca a Cremona si lega alla successiva fase in cui la congregazione somasca accetta la conduzione di parrocchie.<sup>30</sup> In città i Somaschi avevano avuto per pochi anni la cura parrocchiale di San Geroldo, cessata nel 1569 con la soppressione della parrocchia.<sup>31</sup> Ora, invece, per rinuncia di don Cristoforo Brumani e approvazione pontificia con bolla di Gregorio XIII del 23 giugno 1583, accettano come propria casa la chiesa parrocchiale di Santa Lucia con cura d'anime. I Somaschi

---

<sup>24</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 102, 359-400.

<sup>25</sup> ARISI 1731, pp. 44-45.

<sup>26</sup> TURRINI 2015, pp. 113-114.

<sup>27</sup> FOGLIA 2009, pp. 494-502; TURRINI 2015, p. 107. Le lettere di Maddalena Guerrini ai Padri somaschi sono edite integralmente in SCANACAPRA 2009-2010.

<sup>28</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, p. 460. Sul pio luogo «il Soccorso» cfr. RIGONI SAVIOLI 1994, pp. 109-125.

<sup>29</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 37.

<sup>30</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 57, 85ss., 136-138, 219-220, 226-229.

<sup>31</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 85-88.

vi presero dimora nel 1584.<sup>32</sup> È l'inizio di una storia nuova per i Somaschi in città. Accanto alla chiesa fu creato nel tempo un convento di discrete dimensioni, nel 1650 capace di 36 camere.<sup>33</sup> Fu destinato per sei padri, quattro fratelli laici e i novizi.<sup>34</sup> Il numero venne successivamente ridotto e nella relazione del 1650 si annota: «Nelli anni passati dal nostro Capitolo vi era prefisso il numero di sei sacerdoti, cinque conversi e chierici novitii, hora più hora meno, quali però pagavano gli alimenti. Di presente è stato ristretto il numero dal medesimo Capitolo a quattro sacerdoti e tre conversi».<sup>35</sup>

A Santa Lucia, dunque, si ospitarono novizi, anche se le informazioni in proposito non sono complete. Nella dieta del 1592 si ordinò «che si ponesse il noviziato in S. Lucia di Cremona per fuggir le spese de viaggi e del vitto»,<sup>36</sup> nel 1650 Santa Lucia non ospitava novizi, come si è detto sopra, mentre nel capitolo dell'aprile 1682 «si determina di supplicare a Roma la facoltà di trasportare il noviziato di S. Lucia di Cremona a S. Pietro di Monforte».<sup>37</sup> Il noviziato a Santa Lucia non dovette pertanto essere stabile, ma soltanto provvisorio per alcuni periodi.<sup>38</sup>

Secondo padre Ignazio Tadisi il collegio fu edificato a partire dal 1604 in modo tale da rendervi possibile la celebrazione dei capitoli generali,<sup>39</sup> che in effetti si tennero più volte in Santa Lucia, insieme a diete e definitori, fino al 1660. Affluivano in quelle occasioni da una decina di Padri somaschi fino a oltre venti e si trattenevano in Santa Lucia per alcuni giorni, diventando un evento per la città.<sup>40</sup>

Il collegio di Santa Lucia era retto da un preposito con incarico triennale, eletto dal capitolo ge-

---

<sup>32</sup> ASMi, Fondo di religione, Registri (1309-1810), reg. 312, TADISI 1737 (consultato nella copia dattiloscritta conservata in AGCRS, A. 25. F.), nel quale si trovano quasi tutte le informazioni su Santa Lucia nel periodo in cui fu retta dai Somaschi qui riportate, con puntuali riferimenti alla documentazione allora esistente e oggi in gran parte dispersa. Si veda anche ARISI 1731, p. 47, che segnala come data della bolla il 7 luglio 1583. Annotazioni e scritti di padre Ignazio Tadisi (1680-1760) sono tra le fonti più ricche di informazioni su Santa Lucia e sui Somaschi cremonesi. Cremonese, professò in Santa Lucia il 12 agosto 1700. Fu due volte rettore della Misericordia (1717-1720, 1729-1732), due volte preposito di Santa Lucia (1735-1738, 1745-1748) e preposito di San Geroldo dal 1726 al 1729 e poi per l'anno 1741. Morì a Santa Lucia il 17 novembre 1760. Lasciò molte opere per lo più manoscritte. Si vedano ARISI 1741, III, pp. 118-120; CEVASCHI 1744, pp. 145-146, 221 (consultata edizione annotata da Ignazio Tadisi digitalizzata in [https://www.padrisomaschi.com/Data/Progetto\\_Fonti\\_Testi/Cevaschi/Cevaschi1744\\_ACM.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/Progetto_Fonti_Testi/Cevaschi/Cevaschi1744_ACM.pdf)); [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_1270.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_1270.pdf). La data di nascita si ricava da TADISI 1751 (Biblioteca statale di Cremona, Ms. Gov. 72).

<sup>33</sup> Per lo stato della casa nel 1650 all'atto dell'inchiesta innocenziana cfr. MASCILLI MIGLIORINI 1992, pp. 78, 200-204.

<sup>34</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, p. 133.

<sup>35</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 200.

<sup>36</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, I, p. 117. Santa Lucia fu «deputata ad recipiendos novitios» anche nel 1625, cfr. TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, p. 448.

<sup>37</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, III, p. 49.

<sup>38</sup> Sui noviziati nella congregazione somasca, cfr. TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 102-105, 447-454.

<sup>39</sup> «Il fine di questa fabbrica fu di farvi i Capitoli generali»: TADISI 1737, *Fabbrica del collegio*.

<sup>40</sup> I capitoli si tennero nel 1588, 1594, 1602, 1628, 1632, 1635, 1644, 1647, cfr. *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, I, pp. 96, 125, 152; II, pp. 105, 114, 127, 152, 161. Diete e definitori si tennero nel 1599, 1609, 1615, 1624, 1642, 1660, *IBIDEM*, I, p. 144; II, pp. 31, 52, 88, 150, 202. Elenca i capitoli anche TADISI 1737, *Capitoli congregatizi in questo collegio*. Giuseppe Bresciani annota per il 17 aprile 1644: «Capitolo Generale celebrato da reverendi Padri Somaschi in Santa Lucia con il concorso de molti Padri con prediche»: BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 81.

nerale della congregazione.<sup>41</sup> Tra i Padri residenti vi era inoltre un vicepreposito e un parroco.

Il radicamento dell'Ordine in città è dimostrato dalla forte presenza di prepositi e parroci cremonesi a Santa Lucia. In particolare, da metà Seicento la carica di parroco fu quasi sempre in mano a un cremonese, anche per lungo tempo: p. Costantino Martinengo fu parroco e vicepreposito dal 1637 al 1640, p. Bartolomeo Santini dal 1642 al 1643, p. Benedetto Cappellani dal 1647 al 1679, p. Giovanni Francesco Gavazzi per più di quarant'anni dal 1679 al 1722, p. Giovanni Battista Lucca dal 1754 al 1757. Negli anni centrali del Seicento furono prepositi i cremonesi p. Michelangelo Botti (1653-1655), p. Costantino Martinengo (1656-1659), p. Felice Comenduli (fratello di p. Evangelista Comenduli) (1662-1665), p. Bartolomeo Santini dal 1666 e per molti trienni padre Evangelista Comenduli († 1700) (1659-1662, 1668-1671, 1675-1677, 1680-1683, 1686-1689, 1692-1695, 1699) per lo più in alternanza con altri cremonesi o della provincia cremonese.

Nel Settecento fu due volte preposito di Santa Lucia padre Ignazio Tadisi (1735-1738, 1745-1748) e prima di lui era stato preposito per molti anni Alfonso Manna (1701-1704, 1707-1714, 1724).<sup>42</sup>

Se a questi si aggiungono i cremonesi rettori della Misericordia o prepositi di San Geroldo si può ipotizzare che la provenienza cittadina fosse un requisito importante per essere destinati alle cariche di governo delle case di Cremona, forse anche per pressioni locali. Di fatto, almeno da metà Seicento in poi un discreto numero di Somaschi residenti nelle case cremonesi provenivano dalla città. Quasi tutti, comunque, vivevano esperienze nelle varie residenze della congregazione, ricoprendo diversi ruoli. Un'eccezione può essere considerato padre Giovanni Francesco Semenzi († 1690) che trascorse quasi tutta la vita a Cremona, a San Geroldo e a Santa Lucia. Il fratello, Giuseppe Girolamo Semenzi (1645-1706), fu una figura rilevante nella congregazione, docente di teologia nello studio pavese, cronista ufficiale della corona spagnola per lo Stato di Milano dal



*Ritratto di Padre Alfonso Manna*

<sup>41</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, p. 280.

<sup>42</sup> I dati sui Somaschi sono ricavati da TADISI 1737; ASMi, Fondo di Religione, b. 4387, TADISI 1718 (consultato nella copia dattiloscritta conservata in AGCRS, A. 25. H.); ASMi, Fondo di Religione Registri (1309-1810), reg. 311, TADISI 1737 (consultato nella copia dattiloscritta conservata in AGCRS, A. 25. G.); FAVA 1958-1959, pp. 218-220; e dallo schedario online dell'AGCRS-sezione storica: <https://crsschedario.altervista.org/crs.php> (*ad vocem*).



Ritratto di Padre Carlo Maria Lodi



Ritratto di Padre Giuseppe Maria de Lugo

1692, storiografo dell'Ordine somasco, autore di un gran numero di opere, in parte edite e in larga parte rimaste manoscritte.<sup>43</sup>

Nella congregazione di Somasca confluirono soprattutto soggetti provenienti dall'area italiana settentrionale, per la storia del fondatore, Girolamo Miani, veneziano, e delle prime opere.<sup>44</sup> Un apporto significativo provenne anche dalla città di Cremona, sia sacerdoti sia fratelli laici: un centinaio di entrate, in vistoso calo nel secolo XVIII. I fratelli laici entrarono in numero maggiore negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento.<sup>45</sup>

Alcuni Somaschi cremonesi erano orfani provenienti dalla Misericordia.<sup>46</sup> Diventarono in parte fratelli laici e in parte sacerdoti, alcuni anche con incarichi di governo nell'ordine, come Francesco Maria Pomodoro († 1697), preposito di San Geroldo nel 1682-1683, o Giovanni Francesco Gavazzi († 1722), come si è visto parroco a lungo a Santa Lucia e preposito dal 1696 al 1699 e dal 1714 al 1717. Agli albori della presenza somasca a Cremona il barnabita Nicola d'Aviano aveva ben illustrato in due lettere del 1560 quali fossero a suo giudizio i vantaggi nel reclutare nuovi soggetti dagli orfanotrofi: già abituati alle ristrettezze di vita e alla disciplina.<sup>47</sup>

Non mancarono i nobili, provenienti

<sup>43</sup> STOPPIGLIA 1931-1934, II, pp. 10-21.

<sup>44</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 13.

<sup>45</sup> Dati raccolti dallo schedario online dell'AGCRS-sezione storica: <https://crsschedario.altervista.org/crs.php>

<sup>46</sup> Ne elenca vari TADISI 1718, *passim*.

<sup>47</sup> PELLEGRINI 1985, pp. 115-118.

dalle famiglie Ciria e Manna, entrambe con palazzi vicini alla chiesa di Santa Lucia,<sup>48</sup> ma anche dalle famiglie Tinti, Lodi, de Lugo, Botta, Manara, Rota, Trecchi. Soltanto uno studio che incroci diverse fonti, dai testamenti agli alberi genealogici, potrebbe rivelare almeno in parte per quali motivi alcuni soggetti nobili cremonesi si orientarono per la congregazione somasca. Interessante, ad esempio, il fatto che alcuni rampolli di famiglie aristocratiche di Cremona studiarono nel collegio somasco Clementino a Roma, soprattutto a fine Seicento, piuttosto che nel più vicino collegio nobiliare di Parma governato dai Gesuiti, dove pure si recarono oltre centotrenta giovani cremonesi.<sup>49</sup>

La volontà di affidare i propri giovani all'educazione dei Somaschi emerge anche dal tentativo di aprire un collegio per nobili poveri a Cremona, chiamando i prepositi di Santa Lucia a governarlo. Il nobile Giampaolo Corrado, infatti, dispose nel suo testamento rogato nel 1637 di aprire nella sua casa un collegio «per alcuni giovani nobili cremonesi poveri», il cui governo fosse nelle mani del preposito di Santa Lucia, nominato esecutore testamentario.<sup>50</sup> Al capitolo generale del 25 aprile 1638 «fu esibito in Cremona un collegio di Gentiluomini Poveri»<sup>51</sup> e nel definitivo del 15 maggio 1639 si pose la questione se accettare o meno «l'eredità Corrado».<sup>52</sup> Dopo la morte del testatore, nel 1637, era però sorta una grande lite tra i Padri somaschi e i direttori decurioni nominati dal consiglio generale di Cremona per amministrare l'eredità. Padre Tadisi descrive minutamente tutta la tormentata vicenda che vide per due volte, ancora negli anni sessanta del '600, i direttori eletti dalla città chiedere ai Somaschi di assumere il governo del collegio non ancora fondato. Ma «nulla si fece» scrive padre Tadisi, che ebbe premura di puntualizzare che «la voce inventata, che il nostro collegio di S. Lucia fu fabbricato in grazia del collegio Corrado, è una fandonia».<sup>53</sup>

Tra i convittori cremonesi del Clementino ve ne furono alcuni «illustri» secondo il somasco Ottavio Maria Paltrinieri: Giuseppe Carafini, convittore dal 1676 per otto anni, il marchese Niccolò Lodi, convittore nel 1684, Gio. Battista Goldoni Vidoni e il marchese Pietro Goldoni, convittori nel 1691, il marchese Manfredo Trecchi, convittore nel 1698, e Camillo Pallavicini, convittore dal 1728 al 1737. Carlo Maria Lodi, convittore nel 1681 entrò nella congregazione somasca,<sup>54</sup> mentre il cremonese Anton Maria de Lugo fu rettore del Clementino dal 1765 al 1778.<sup>55</sup>

---

<sup>48</sup> La famiglia Ciria, estintasi verso il 1660, aveva un palazzo quasi di fronte alla chiesa di Santa Lucia, poi passato ai Maggi, e diede all'Ordine somasco Giuseppe Maria († 1642), al secolo Carlo, che professò in Santa Lucia nel 1633 e fu convittore e poi insegnante al collegio Clementino, <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=3855>; [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_0400.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_0400.pdf). Sulla famiglia Manna e il suo palazzo dietro l'abside di Santa Lucia cfr. PETRACCO, LANDI 2010, pp. 133-167.

<sup>49</sup> PEDRAZZINI 2018-2019.

<sup>50</sup> TADISI 1737, *Collegio Corrado*. Cfr. anche BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 61.

<sup>51</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, II, p. 139.

<sup>52</sup> IBIDEM, p. 143.

<sup>53</sup> TADISI 1737, *Collegio Corrado*.

<sup>54</sup> PALTRINIERI, *Notizie...*, s.n.t., edito con IDEM, *Elogio...*, [Roma], presso Antonio Fulgoni, 1795, pp. LXII, LXV, LXXX-LXXXII, XCI-XCIII, CVI. Vi furono anche altri nobili cremonesi che frequentarono il collegio Clementino, non annoverati tra gli «illustri», ad esempio Francesco Robecco († 1613), convittore già nel 1600, e il già citato Giuseppe Maria Ciria. Il collegio Clementino per nobili fu fondato nel 1595 e affidato alla congregazione dei Somaschi.

<sup>55</sup> IDEM, *Elogio...*, 1795, p. 55; [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_0708.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_0708.pdf).

Alcuni cremonesi furono prepositi generali nella congregazione: oltre al già citato padre Evangelista Dorati, padre Alessandro Boccoli fu eletto preposito generale nel 1616, padre Carlo Maria Lodi nel 1714, nel 1723 e nel 1732, Francesco Maria Manara nel 1760 e nel 1769, Giuseppe Maria de Lugo nel 1781.

A padre Manara, che morì a Cremona nel 1782, toccò gestire l'unione del collegio di San Geroldo con Santa Lucia nel 1775 e tutta la complicata vicenda annessa riguardante anche la sistemazione dell'orfanotrofio della Misericordia.<sup>56</sup> La casa di Santa Lucia fu poi lasciata dai Somaschi nel 1798 in seguito alla soppressione napoleonica.<sup>57</sup>

### Cura d'anime e devozioni

Santa Lucia fu parrocchia e come tale i Somaschi vi esercitarono la cura d'anime nelle modalità postridentine: centralità del culto eucaristico con l'istituzione della Compagnia del Santissimo Sacramento nel 1584, in ossequio alle disposizioni dei sinodi provinciali milanesi, e amministrazione dei sacramenti. Gli arredi e i paramenti minutamente descritti da Ignazio Tadisi danno conto di questa vita ordinaria della parrocchia.<sup>58</sup> Fu soggetta alle Visite pastorali, occasione per le cresime,<sup>59</sup> e tenuta a compilare e conservare i libri parrocchiali.<sup>60</sup> A metà Seicento, inoltre, la chiesa risultava gravata di un certo numero di oneri di messe.<sup>61</sup>

A metà Seicento un padre si recava nell'oratorio di una confraternita per confessare e celebrare messa nei giorni festivi.<sup>62</sup>

I Somaschi riplasmarono la fisionomia devozionale della chiesa ricevuta, introducendo nuove devozioni e affiancando nuove intitolazioni degli altari a quelle precedenti. Il secondo e terzo decennio del Seicento appaiono il periodo più fervido: fu introdotta in città la devozione dell'adorazione del Santissimo Sacramento nel periodo del carnevale, poi diffusasi in molte chiese a loro imitazione;<sup>63</sup> furono istituite la devozione all'Angelo custode, tipica della congregazione somasca,<sup>64</sup> e nel 1619 la relativa Compagnia;<sup>65</sup> fu introdotta nel 1624 la festa per Girolamo Miani,<sup>66</sup> presso l'altare della Beata Vergine di Loreto fu formata nel 1620 una compagnia di devote, che

<sup>56</sup> FAVA 1958-1959, pp. 160-164; [https://www.padrismaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_0741.pdf](https://www.padrismaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_0741.pdf).

<sup>57</sup> Viene citata la documentazione in LAZZARI, MANFREDI 2000-2001, p. 65.

<sup>58</sup> TADISI 1737, *Compagnia del SS.mo, passim*.

<sup>59</sup> IBIDEM, *Visita vescovile*.

<sup>60</sup> Visite pastorali e libri parrocchiali sono conservati in ASDCr. Tratta delle visite pastorali anche TADISI 1737, *Visita vescovile*.

<sup>61</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, pp. 201-202.

<sup>62</sup> IBIDEM, p. 201.

<sup>63</sup> ARISI 1731, p. 45.

<sup>64</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 231-238.

<sup>65</sup> TADISI 1737, *Altare dell'Angelo Custode*.

<sup>66</sup> IBIDEM, *Altare di S. Gio. Battista e oggidi della B. Panacea*.

fu approvata canonicamente con il titolo della 'Beata Vergine dell'aiuto' nel 1624.<sup>67</sup> Fu introdotta la devozione a un particolare Crocifisso nel 1621 e mantenute le antiche «devozioni di cantare la messa di Passione ogni venerdì non impedito, e di recitare al dopo pranzo la corona del Signore per gli Agonizzanti».<sup>68</sup> D'altronde tra i Somaschi presenti a Cremona vi furono tra fine '500 e inizi '600 Padri molto devoti alla passione: il cremonese Giovanni Paolo Zucchi, dal 1603 a San Geroldo, pubblicò uno *Specchio Spirituale, nel quale si contempla la Passione di Gesù Cristo co' Misterj del Santissimo Rosario con altre utilissime, e devote materie* (Brescia 1609);<sup>69</sup> Giacomo Pagliari, parroco a Santa Lucia dal 1594 al 1598, fu affezionato alla passione di Cristo e al suo culto e pubblicò *II modo di visitare i SS. Sepolcri nella Settimana Santa con frutto, e divozione &c. Per le devote Sorelle della Ven. Compagnia di S. Orsola, eretta in S. Geroldo di Cremona* (Cremona 1597).<sup>70</sup>

A metà Seicento il già citato curato cremonese Cappellani promosse, con grande affluenza di popolo da tutta la diocesi, la devozione alla beata Panacea, della quale fece stampare la vita scritta dal padre somasco Emiliano Castiglioni, registrando anche «in due libretti» le «grazie miracolose ottenute per intercessione della Beata dalli divoti».<sup>71</sup> Si trattava di una devozione proveniente dalla Valsesia e introdotta nella chiesa somasca di San Pietro in Monforte a Milano da un padre somasco.<sup>72</sup> L'intitolazione dell'altare alla Beata Panacea in Santa Lucia si affiancò a quella originaria a san Giovanni Battista dopo che fu tolta la dedicazione a Girolamo Miani, del quale era stato proibito il culto in quanto non ancora beatificato.<sup>73</sup> All'altare di San Giacinto e Santa Cecilia i Somaschi aggiunsero l'intitolazione all'Assunta.<sup>74</sup>

Ai tempi in cui padre Tadisi scrisse il suo *Centone storico* permaneva la devozione a santa Lucia per la salute degli occhi, attestata anche da Pellegrino Merula un secolo prima,<sup>75</sup> ma non risulta che i Somaschi avessero introdotto qualche novità in proposito. Pochi interventi sono registrati all'altare intitolato alla santa.<sup>76</sup> Ignazio Tadisi precisa che la benedizione degli occhi si faceva con la reliquia del dito di santa Firmina, non di santa Lucia.<sup>77</sup> Rimase anche il plurisecolare culto delle reliquie, tra le quali quella della patrona santa Lucia. Ignazio Tadisi si premurò di controllarne le autentiche e le approvazioni episcopali, secondo i dettami del concilio tridentino.<sup>78</sup> Abbellimenti e rifacimenti agli altari, agli arredi e ai paramenti recano il segno della generosità di

---

<sup>67</sup> Una trascrizione delle regole della confraternita si trova in AGCRS - sezione storica: <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=55952&cerca=Santa%20Lucia>. Non è dato sapere se si tratta delle stesse regole date alle stampe nel 1626, come riporta TADISI 1737, *Altare della B.ma Vergine*.

<sup>68</sup> TADISI 1737, *Altare del Crocifisso*.

<sup>69</sup> ARISI 1741, p. 155; [https://www.padrisosmaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_1417.pdf](https://www.padrisosmaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_1417.pdf).

<sup>70</sup> ARISI 1741, p. 116; STOPPIGLIA 1931-1934, p. 260.

<sup>71</sup> TADISI 1737, *Altare di S. Gio. Battista e oggidì della B. Panacea*; <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=5185>.

<sup>72</sup> <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=22346&cerca=panacea>.

<sup>73</sup> TADISI 1737, *Altare di S. Gio. Battista e oggidì della B. Panacea*.

<sup>74</sup> IBIDEM, *Altare di San Giacinto e Cecilia e della B. Vergine Assunta*.

<sup>75</sup> MERULA 1627, p. 319.

<sup>76</sup> TADISI 1737, *Altare di Santa Lucia*.

<sup>77</sup> IBIDEM, *Argenteria 15) Argenti minuti; Reliquie: Di Santa Firmina*.

<sup>78</sup> IBIDEM, *Reliquie*.

alcuni Padri somaschi, soprattutto del padre Giovanni Francesco Gavazzi, che fu parroco a Santa Lucia dal 1679 al 1722,<sup>79</sup> oltre che dei contributi dei devoti e di qualche benefattore. Tra questi è rimasta memoria di una penitente del parroco Cappellani, la marchesa Livia Visconti Trecchi, che donò il «bellissimo Crocifisso» all'altare dedicatovi.<sup>80</sup> Nella chiesa erano collocati i confessionali ed è possibile che vi si instaurassero forme di consiglio spirituale, o forse la marchesa era una delle persone «di gran rispetto» per le quali era permesso ai Somaschi confessare nelle case private «con facoltà del superiore».<sup>81</sup> Ed è una finestra su quel mondo apprendere da padre Tadisi che una delle tre campane era stata pagata nel 1609 mediante le elemosine raccolte nella *vicinia* di Santa Lucia.<sup>82</sup> Le campane erano un bene prezioso per tutti, un mezzo per convocare, informare, mettere in allerta le comunità.

Le fonti riportano il frequente ricorso alla musica nelle celebrazioni in Santa Lucia, come pure in San Geroldo.<sup>83</sup> Secondo la relazione del 1650 si eseguiva musica nei giorni di Santa Lucia e dell'Angelo custode, i sei giorni in cui il Santissimo veniva esposto «ad istanza della città», nelle feste di Quaresima e nelle feste «mentre si fanno gli Oratorii». La devozione all'Angelo custode dovette divenire rilevante se nell'infuriare della guerra, il primo ottobre 1648 fu celebrata «Messa solenne in Santa Lucia con musica e predica in lode del Angelo Custode come Protettore della città, presenti li Deputati della città, et altri».<sup>84</sup>

In Santa Lucia si pagava un organista per suonare «l'organo al Vespro e messa parrocchiale, le feste».<sup>85</sup> La chiesa di Santa Lucia aveva un organo almeno da inizi '600<sup>86</sup> e Tarquinio Merula (1595-1665), organista e maestro della Cappella delle Laudi in duomo e organista in cattedrale dal 1646, fu tanto legato all'altare del Crocifisso di Santa Lucia da destinarvi la sua eredità alla morte, che tuttavia non fu accettata. Fu sepolto proprio in Santa Lucia presso l'altare del Crocifisso.<sup>87</sup> Egli aveva introdotto la consuetudine della musica cantata in occasione delle già citate devozioni del venerdì e i suoi «musicali componimenti, adattati a queste funzioni» si conservavano ai tempi di padre Ignazio Tadisi «in una cassetta su la cantoria».<sup>88</sup>

Leggendo il resoconto storico di padre Tadisi su Santa Lucia si coglie anche che il fervore devozionale si affievolì a fine Seicento: venne meno la compagnia dell'Angelo custode verso il

---

<sup>79</sup> Doveva essere molto amato perché, secondo Francesco Arisi, fu seppellito con grande concorso di popolo e pianto («magno populi concursu, et lacrymis tumulatus fuit»), ARISI 1741, p. 146.

<sup>80</sup> TADISI 1737, *Altare del Crocifisso*.

<sup>81</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, II, p. 11. La confessione alle donne era severamente regolamentata nella congregazione dei Somaschi, cfr. IBIDEM, I-II, *passim*.

<sup>82</sup> TADISI 1737, *Cose spettabili di chiesa 7) Campana*.

<sup>83</sup> Riferimenti in TADISI 1737, *passim*; MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 203 (Santa Lucia), 206 (San Geroldo). Nella congregazione dei Somaschi furono sempre apprezzati la musica, il canto e l'organo, ma non vi è uno studio organico in merito.

<sup>84</sup> BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 120. Il 2 gennaio 1660 Bresciani annota: «Messa, Predica, *Te Deum* Santa Lucia per la Pace», IBIDEM, p. 174.

<sup>85</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, p. 203.

<sup>86</sup> TADISI 1737, *Cose spettabili di chiesa 1) L'organo*.

<sup>87</sup> TOFFETTI 2009.

<sup>88</sup> TADISI 1737, *Altare del Crocifisso*.

1700 e non furono istituite nuove devozioni. Nel secolo XVIII vi fu soltanto il ripristino della dedizione di un altare a Girolamo Miani dopo la sua beatificazione, avvenuta il 29 settembre 1747.<sup>89</sup>

### Tra peste, Inquisizione, libri e Arcadia

I grandi travagli del Seicento, peste e guerre, non lasciarono indenni Santa Lucia e San Geroldo, come dimostrano le relazioni del 1650 per l'inchiesta innocenziana.<sup>90</sup> Una drammatica testimonianza sulla peste proviene da una lettera del 3 giugno 1630 del somasco cremonese Giovanni Battista Vertua, maestro dei novizi in Santa Lucia dal 1627, al padre Maurizio De Domis, allora vicario generale della congregazione somasca:

Il morbo contagioso non essendo ancor ben stracco intorno ai secolari, incomincia nei religiosi, secolari, e claustrali perché attaccandosi i parrochiani cascano morti. Il P. D. Simone Barutti per un carboncino lungo un'uncia poco distante dal genocchio sopra della coscia è morto credo nel terzo giorno con la febre maligna, dicendo lui di non haver male.

È morto cantando: *in manus tuas Domine*, in genocchione, avanti il Crocifisso. Il Fratello che l'ha servito in quel poco di tempo è serrato in una stanza. I medici moreno, parimenti i cerusici, i preti si ritirano da far il suo ufficio, e chi si amala da tutti è abbandonato perché chi è presente subito è serrato in quella casa. Stiamo malissimo, aumentandosi poi il male ci fa far più di quattro volte la raccomandatione dell'anima. Suplichiamo V.P.M.R. [Vostra Paternità Molto Reverenda] a far pregar Iddio che ci agiuti, altrimenti siamo tutti spediti. Io ne ho sepeliti cinque di questo luogo. Iddio mi agiutta.<sup>91</sup>

Un'altra sventura era capitata a Santa Lucia qualche anno prima, ma di altra natura. Due suoi parroci erano stati condannati dall'Inquisizione. Nel 1612 il genovese Luca Santamaria «fu inquisito e condannato dal S. Ufficio, nelle di cui carceri stette cinque mesi, e altri anni 4 e mesi sette nel carcere di S. Lucia. Indi fu liberato, e mandato da Cremona altrove».<sup>92</sup> Nel convento di Santa Lucia esistevano le carceri e nel defensorio del 1649 le case di Santa Lucia e San Geroldo furono scelte per ospitare le carceri insieme a un'altra quindicina di case, mentre nel capitolo del 1681 le carceri figurano soltanto in Santa Lucia.<sup>93</sup>

Ma non era finita, perché nel 1613 fu «inquisito e sentenziato nel S. Ufficio» il nuovo parroco di Santa Lucia, il padre Giorgio Tassoni.<sup>94</sup> Ne scrisse da Cremona padre Gaspare Bonetti, preposito di Santa Lucia dal maggio 1610 al maggio 1612,<sup>95</sup> al padre procuratore generale il 21 novembre

<sup>89</sup> IBIDEM, *Altare di S. Gio. Battista e oggidì della B. Panacea*.

<sup>90</sup> MASCILLI MIGLIORINI 1992, pp. 200-207.

<sup>91</sup> La lettera è riportata nella biografia di Giovanni Battista Vertua senza collocazione archivistica: [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_1367.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_1367.pdf).

<sup>92</sup> TADISI 1737, *Curati*.

<sup>93</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, II, p. 173; III, p. 46. Sulla pena della carcerazione, non rara nella congregazione, cfr. TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, p. 177 nota 5.

<sup>94</sup> TADISI 1737, *Curati*.

<sup>95</sup> IBIDEM, *Superiori*. Dopo la partenza da Cremona, padre Gaspare Bonetti fu rettore del Clementino nell'anno 1612-1613, ma nel corso del 1613 fu inviato nell'Italia settentrionale per questioni relative alle case della congregazione e risiedeva a Cremona. Lo stesso padre Bonetti fu punito dal Sant'Ufficio per essersi intromesso nella causa di padre Santamaria, cfr. la scheda biografica [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_2799.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_2799.pdf).

1613, informandolo che aveva almeno evitato la reclusione del padre:

Per opera dei domestici nemici ripieni di rancore et malignità il P. Tassone è stato deposto al S. Ufficio, non si sa il tenore della deposizione, ma si va congetturando sia per parole della S. Scrittura o dette in burla o sinistramente interpretate, o per rivelatione di confessioni. S'è ovviato credo io ad ogni scandalo forse per [spazio bianco], havendo ottenuto dal P. Inquisitore di chiarirsi del fatto (volendo) senza ritentione del d. Padre, del che io ce ne sono restato cort obligo. Ei resta molto scandalizzato e della malignità tra di noi non solo per questo ma per altro e del poco bon governo nostro. Io non so quello mi dica o faccia, et resto tutto confuso. Pare appunto sia entrato il foco nel collegio di S. Lucia; bona parte di loro sono chiamati al S. Ufficio, essendò stati deposti per testimoni. Dio ci aiuti. Non veggo l'hora di uscire dalle mani di queste vipere e tigri. Io voglio sperare che si rappezerà anco questa rottura, doppo la quale dubito ne sia per seguire un'altra contro li maligni stessi per rispetto d'un'attione fatta con mezzi indegni, et se bene pregai di non procederne più oltre, non so quello ne seguirà. Io resto più meravigliato et scandalizzato di quelli che frustano questi tali, che de loro stessi. Se non viene scritto il successo da altra parte, lo tenga in sé per vita sua, et non faccia motto. Per non aver voluto chiudere gli occhi al vivere licentioso et vitioso d'alcuni io ho patito et patisco la parte mia dei travagli. Li maligni figli apunto del diavolo li saprà un'altra volta. Ho voluto darne parte alla Paternità Sua, acciò non cessi di raccomandare a Nostro Signore et far raccomandare a Nostro Signore che ci liberi da ogni confusione. Stiamo male. Aspetto il Padre Generale a cui per mezzo a posta ho dato ragguaglio del tutto. *Si vult salvam rempublicam.*<sup>96</sup>

Il Sant'Ufficio di Cremona aveva inquisito e condannato in quegli anni altri due Somaschi. Il 6 maggio 1612 il capitolo generale prese, infatti, una decisione unanime, nonostante la richiesta di padre Pantaleone Panvinio di essere reintegrato nel capitolo generale: «D. Pantaleone Panevino e D. Giambattista Perego convinti confessi e penitenziati dal Santo Ufficio di Cremona furono in perpetuo dichiarati privi di voce attiva e passiva nei Capitoli Generali».<sup>97</sup> Un fatto dunque gravissimo, che coinvolgeva due soggetti di spicco della congregazione: Pantaleone Panvinio, cremonese, filosofo e teologo di fama, fu dal maggio 1601 al maggio 1604 preposito a S. Lucia e poi rettore della Misericordia negli anni 1608-1609 e morì nell'ottobre 1612; il già citato pavese Giambattista Perego fu più volte preposito in Santa Lucia: da maggio 1591 a maggio 1592, da aprile 1597 a maggio 1598, da ottobre 1600 a maggio 1601 e dal maggio 1605 al settembre 1608.<sup>98</sup> Entrambi comparvero come vocali per l'ultima volta nel capitolo del 20 aprile 1608, anno in cui erano a Cremona.<sup>99</sup> Mancano studi su queste vicende che turbarono profondamente la congregazione. Santa Lucia vide risiedere o passare tra le sue mura anche Padri dediti alle lettere. Francesco Arisi ne nomina molti nella sua *Cremona literata*, soprattutto nel terzo tomo. I somaschi destinati al sacerdozio, dopo il noviziato frequentavano in uno studentato, o professorio, della congregazione il corso di retorica e, se adatti, i corsi di filosofia e teologia, interrotti da un periodo di insegna-

<sup>96</sup> La lettera è trascritta in [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_2928.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_2928.pdf).

<sup>97</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, II, p. 41. Una trascrizione più ampia degli atti del capitolo si trova nella scheda biografica di padre Panvinio [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_0943.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_0943.pdf).

<sup>98</sup> TADISI 1737, *Superiori*. Si veda anche la scheda biografica su Giovanni Battista Perego [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_0971.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_0971.pdf).

<sup>99</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, II, pp. 25-26. Padre Giambattista Perego fu restituito nel numero dei vocali nel capitolo del 21 aprile 1619, *IBIDEM*, p. 65.

mento di lettere in un'istituzione somasca.<sup>100</sup> Oltre ad insegnare nelle loro case alcuni esercitarono consulenza teologica al servizio dei vescovi o del Sant'Uffizio, predicarono e ricoprirono incarichi di governo nella congregazione e nelle sue case di diverso tipo. Per confessare, poi, era necessario uno specifico sapere teologico morale, richiesto con severità nell'Ordine come attestano i decreti dei capitoli generali.<sup>101</sup> Tra i cremonesi si possono ricordare il già citato Pantaleone Panvinio, Michelangelo Botti, teologo del card. Pietro Vidoni,<sup>102</sup> Giulio Cesare Corradi, filosofo e teologo, docente al Clementino e molto consultato per pareri teologici, Bartolomeo Santini, che lasciò manoscritti di teologia mistica, Felice Comenduli esperto nei sacri canoni, consultore dell'Inquisizione di Cremona, consigliere dei vescovi ed esaminatore del clero, Ignazio Tadisi, teologo nella cattedrale, esaminatore sinodale, consultore del Sant'Uffizio, Francesco Maria Manara, lettore di logica nello studio di Pavia e poi di fisica sperimentale.<sup>103</sup> Non stupisce pertanto la cura per la biblioteca nelle case somasche, anche a Cremona, che a fine '500 comprendeva 331 titoli soprattutto di patristica e teologia, in particolare teologia morale, ma anche di diritto canonico e filosofia, oltre a raccolte di sermoni e opere devozionali e spirituali.<sup>104</sup> Si trattava di una libreria molto equilibrata riguardo ai vari ambiti di conoscenza richiesti agli uffici ricoperti dai Somaschi, con un cospicuo numero di opere recenti.<sup>105</sup> Ai tempi di Tadisi si era arricchita di acquisti, di donazioni o di entrate per la morte dei padri, tra i quali molte opere



Ritratto di Padre Pantaleone Panvinio

<sup>100</sup> TENTORIO (a cura di M. BRIOLI) 2011, pp. 107, 451-454.

<sup>101</sup> *Acta congregationis* (a cura di M. BRIOLI) 2005-2006, I-III, *passim*.

<sup>102</sup> La sua morte è annotata nel gennaio 1664 da Giuseppe Bresciani: BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 182.

<sup>103</sup> Oltre alle biografie online in <https://crsschedario.altervista.org/crs.php>, si vedano STOPPIGLIA 1931-1934, *ad vocem*; CEVASCHI 1744.

<sup>104</sup> Padre Tadisi annota che «nella vita ms. del padre Evangelista Dorati» si trova che egli «la provvide dei tomi dei SS. Padri», TADISI 1737, *La libreria*.

<sup>105</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 11275, cc. 102v-103r, online in <https://rici.vatlib.it/citazioni/indexdaelenchi?CitazioniSearchBiblio%5BRIDElenco%5D=6630&ordine=CRS&provincia=&convmon=Cremona%2C+S.+Lucia&possessorelenco=&ridcodice=11275&lebertonfiorani=BAV+Vat.+lat> (ultima lettura 10/09/2024).



Disegno del collegio e della chiesa di Santa Lucia (da Corsi, 1832)

Ferrara sia a Cremona.<sup>109</sup> Ignazio Tadisi fu molto legato a Francesco Arisi e gli fornì informazioni riguardo ai Somaschi per la stesura delle sue opere erudite, *Praetorum Cremonae series chronologi-*

provenienti da padre Evangelista Comenduli e dal già citato parroco Gavazzi che aveva comperato «molti» libri «di morale a suo uso»,<sup>106</sup> evidentemente attento a un settore teologico allora in fermento e indispensabile per la cura d'anime che esercitò per oltre un quarantennio. Nella biblioteca di Santa Lucia erano custoditi a metà Settecento anche vari manoscritti di autori somaschi.<sup>107</sup>

Nei primi decenni del Settecento tre Somaschi entrarono nella colonia cremonese dell'Arcadia, aperta nel gennaio 1722, che si riuniva nel palazzo vescovile di Alessandro Litta: Ignazio Tadisi tra i fondatori, Agostino Sosis e il già citato Francesco Maria Manara tra gli aggregati.<sup>108</sup> Agostino Sosis, appartenente a una segnalata famiglia cremonese, giunta dalle Fiandre a fine '500, aveva professato in Santa Lucia nel 1720 e, dopo aver svolto servizio in diverse case dell'ordine, nel 1745 fu nominato preposito di San Geroldo, dove risiedette fino alla morte nel 1772, ancora preposito per diversi trienni: 1745-1748, 1751-1754 e oltre. Fu iscritto a diverse accademie, sia a

<sup>106</sup> TADISI 1737, *La libreria*. Padre Gavazzi scrisse una grande mole di soluzioni di casi di coscienza, conservate manoscritte nella biblioteca del collegio di Santa Lucia, ARISI 1741, III, p. 146.

<sup>107</sup> Ne citano ARISI 1741, pp. 38, 57-58; TADISI 1737, *passim*.

<sup>108</sup> ARISI 1741, p. 18; PANIZZA 2009, pp. 225-230.

<sup>109</sup> Di padre Sosis restano due volumi manoscritti di composizioni poetiche e l'epistolario in AGCRS - sezione storica, cfr. [https://www.padrismaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_1222.pdf](https://www.padrismaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_1222.pdf).

ca<sup>110</sup> e il terzo tomo della *Cremona literata*<sup>111</sup>. Come consultore del Sant'Uffizio, su incarico dell'inquisitore generale di Cremona, Ignazio Tadisi aveva rilasciato parere positivo per la pubblicazione di quest'ultima, non senza puntualizzare di non meritare fama.<sup>112</sup> Francesco Arisi fu anche molto legato al già citato somasco Giuseppe Girolamo Semenzi, che pure richiama come informatore nel terzo tomo della *Cremona literata*.<sup>113</sup>

La presenza somasca nel Settecento si colora dunque di quest'aspetto di conversazione letteraria, ma continuò la coltivazione degli animi sotto il profilo spirituale, come dimostra la vicenda di Vincenzo Ruggeri.<sup>114</sup> Padre Ignazio Tadisi seguì con premura la formazione negli studi e nella pietà di questo giovane cremonese nato nel 1728 e diventato sacerdote e missionario. Nella *Vita* che ne scrisse si può cogliere la visione educativa di padre Tadisi e si intravede la compresenza sulla scena formativa cittadina di Somaschi, Gesuiti e sacerdoti secolari. Il rapporto che intercorse tra loro è ancora da studiare per Cremona.

Negli ultimi decenni del Settecento, tuttavia, l'azione dei Somaschi di Santa Lucia non fu più compresa da tutti e, paradossalmente, padre Pietro Rottigni (1746-1821), residente in Santa Lucia, fu criticato proprio nell'ambito in cui la congregazione somasca si era distinta alle origini e per decenni ovvero il sostegno ai poveri e la povertà di vita. Così scrisse, infatti, Giambattista Biffi nel suo diario alla data del 4 maggio 1779:

In seguito si fece una grande processione a San Homobono portandosi il Santissimo Crocifisso, facendosi chiudere le botteghe per ordine del Senatore, ed a questa processione concorse tutta la città (di Cremona ndr), ed un certo padre Rotini (Rottigni Pietro crs. ndr) somasco fece il più sciocco discorso al popolo che immaginare si possa; declamò contro i spiriti forti, contro la lettura de' libri empì; ed insinuò che non pioveva perché si toglieva robba ai frati, e perché si disprezzavano. Ma non piovette. [...] Nel contado poi si sono fatte cose inesprimibili dai sempre giudiziosi parrochi di campagna. Nel secolo decimo ottavo; nel secolo dell'Enciclopedia! E fra' Rotigni invece contro l'abuso delle letture: fra' Rotigni mente per la gola; non contro l'abuso del leggere, ma contro l'abuso del non pensare si avrebbe ad inveire. Se tutti i soldi che sono costati questi tridui, e processioni, si fossero impiegati in far del bene, si sarebbero vestiti almeno, almeno cento poveri; se ne sarebbero nodriti per tre giorni almeno almeno cinquecento, e si sarebbero dotate cinquanta fanciulle. O tu che ne' tempi avvenire leggerai questa mia nota; giudicami, dimmi se sono un empio, o un uomo dabene; quale dei due ne abbia il cuore.<sup>115</sup>

Ma la storia interiore degli uomini si dimostrò assai più complessa rispetto alla visione un po' manichea di Giambattista Biffi. Padre Pietro Rottigni, predicatore di fama, si adoperò perché ai So-

<sup>110</sup> ARISI 1731, pp. 41-44, 49-50-51, 53-54.

<sup>111</sup> Riguardo alle annotazioni sul somasco Bartolomeo Santini, Arisi scrive: «Haec omnia nobis indicavit laudatissimus P.D. Ignatius Tadiusus», ARISI 1741, p. 28. Si veda anche *IBIDEM*, pp. 129-130, 165. Arisi descrisse padre Ignazio Tadisi, ancora vivente, in modo molto elogiativo: *IBIDEM*, pp. 118-120.

<sup>112</sup> «Ad promeritam Literatorum famam, excepto me immerente», ARISI 1741, c. 7v.

<sup>113</sup> ARISI 1741, pp. 48, 58, 129, 211, 231-232. Sulla stretta amicizia di Francesco Arisi con il somasco Giuseppe Girolamo Semenzi (1645-1706) cfr. *IBIDEM*, p. 185; il suo elogio è alle pp. 183-186 e a p. 374 Arisi annuncia la sua opera storica sulla congregazione somasca che non riuscirà a compiere; PANIZZA 2009, pp. 220, 225. Arisi fu amico anche del fratello Giuseppe Maria Semenzi, ARISI 1741, p. 148.

<sup>114</sup> TADISI 1751, p. 50. Su questa opera di padre Tadisi rimasta manoscritta cfr. CONZADORI 2013-2014.

<sup>115</sup> BIFFI (a cura di G. DOSSENA) 1976, pp. 62-63.



maschi venisse restituita la parrocchia di Santa Lucia dopo la soppressione del 1790. Nel 1795 fu nominato parroco della parrocchia restituita, ma nel 1796 lasciò la congregazione per collaborare prima con il governo cisalpino e poi con la dominazione napoleonica. Nel 1813 si riconciliò con la chiesa e riprese il ministero sacerdotale, stabilendosi a Somasca, dove morì nel 1821 nell'attesa che venisse ricostituita la congregazione dopo la soppressione napoleonica del 1810, ma il ripristino ufficiale dell'Ordine avvenne soltanto nel 1823.<sup>116</sup>

Padre Pietro Rottigni tenne l'elogio del precedente parroco di Santa Lucia, padre Girolamo Dalla Tela, milanese, il 13 luglio 1796, che fu pubblicato.<sup>117</sup> Soccorso ai poveri e agli infermi in una costante vicinanza, anche fisica, fu il tratto distintivo di padre Dalla Tela, curato a Santa Lucia dal 1764 alla soppressione giuseppina della parrocchia, e poi preposito della casa nel triennio 1790-1793: «Tutto a tutti in ogni tempo, in ogni circostanza, per ogni bisogno tiene esposta la sua persona, e la sua stanza a sollievo dell'afflitto, dell'oppresso, dell'indigente».<sup>118</sup> A questo si aggiunse, secondo padre Rottigni, la premura per le anime, la grande capacità nel confessare secondo uno stile né lassista né rigoroso, la direzione spirituale. Chiesa, confessionale, «case de' miserabili», «letto degli infermi», ospedale pubblico e monasteri femminili sono i luoghi della sua azione instancabile e di una dedizione che padre Rottigni, secondo la visione tardo settecentesca, chiama, oltre che «pietà» anche «cristiana beneficenza».<sup>119</sup> Il confratello somasco definisce la sua vita, ancora con accenti settecenteschi, «zelante, benefica, caritativa, istruttiva, e santa».<sup>120</sup>

Con questa pagina, che indica una presenza amata dal popolo, si conclude la storia dei Padri somaschi a Santa Lucia.

---

<sup>116</sup> Su Pietro Rottigni cfr. BRIOLI 2006, 2, pp. 38-67, cfr. <https://crsschedario.altervista.org/dett.php?id=8893> e la ricca scheda biografica [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_2812.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_2812.pdf).

<sup>117</sup> ROTTIGNI 1795. Riproduzione in [https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS\\_1281.pdf](https://www.padrisomaschi.com/Data/BiografieCRS/BioCRS_1281.pdf).

<sup>118</sup> ROTTIGNI 1795, p. XVIII.

<sup>119</sup> *IBIDEM*, p. XXIII.

<sup>120</sup> *IBIDEM*, p. XXIV.



# LE VICENDE ARCHITETTONICHE DELLA CHIESA E DEL COLLEGIO SOMASCO

Non è possibile raccontare la storia della chiesa di Santa Lucia senza ricostruire le trasformazioni dell'intero isolato di cui fa parte, delimitato dalle attuali vie Ruggero Manna (già «contrada Granda»), Pettinari (già «strettino in capo alla seriola»), Leonida Bissolati (già «contrada Bassa») e dalla piazza che ne prende il nome. La chiesa, infatti, nella sua veste attuale, è il frutto degli interventi di ampliamento e trasformazione dell'antico edificio medievale operati dai Padri somaschi, che edificarono anche l'adiacente collegio, istituito con Bolla di papa Gregorio XIII datata 9 luglio 1583<sup>1</sup> nella casa parrocchiale e suoi annessi. Essa era proprietà del reverendo Cristoforo Brumani, membro di un'importante famiglia decurionale, «iure utriusque doctor», poi canonico penitenziere della Cattedrale, che si era fatto promotore dell'iniziativa inviando una supplica al sommo pontefice, rassegnando nelle sue mani la prepositura della chiesa. Non è da escludere che il Brumani fosse motivato anche da ragioni economiche e di opportunità: nel 1575 il Borromeo gli aveva infatti ordinato di ristrutturare l'edificio destinato all'abitazione del parroco (ma di fatto da lui messo a reddito ad integrazione del beneficio di cui godeva), trasferendovi la sua abitazione e sfrattando dalle «case annesse a questa chiesa tutti quei secolari et donne di qual si voglia conditione ch'habitano in esse»; inoltre, ad eccezione degli obblighi fissati per i titolari degli altari di giuspatronato,

---

<sup>1</sup> La Bolla, il cui incipit è «Circa curam», è trascritta nel *Decretum* del vescovo di Brescia Giovanni Delfino, rogato dal cancelliere Camillo Guidi il 20 dicembre 1583, conservato in ASPSG, Catalogo Luoghi n. 83, b. Crem. 4.

NELLA PAGINA A FIANCO  
Veduta della facciata di Santa Lucia

il Brumani si sarebbe dovuto far carico anche di tutte le altre ingenti spese di adattamento degli altari e dell'immobile chiesastico necessarie per ottemperare agli ordini del cardinale.

La richiesta venne accolta dal pontefice, anche perché la congregazione dei Padri somaschi appariva uno strumento utilissimo per il consolidarsi della politica controriformista della curia romana in un territorio, come quello cremonese, i cui abitanti si erano dimostrati sensibili alle lusinghe della riforma protestante.<sup>2</sup> Gregorio XIII assegnò dunque loro la chiesa di Santa Lucia con la casa contigua di abitazione del rettore, l'orto, lo strettino sedile, nonché con tutte le altre case adiacenti di cui la prepositura era dotata, abitate da pigionanti,<sup>3</sup> oltre ad una cospicua rendita annua.<sup>4</sup> La cessione ufficiale dei beni fu fatta, con ogni formalità, nella chiesa di Santa Lucia il 22 dicembre 1583; nel gennaio del 1584 i Padri si trasferirono nella casa prepositurale; a partire dal 6 febbraio iniziarono ad esercitare la cura delle anime, a somministrare i sacramenti e a celebrare gli uffici divini.

### La prima chiesa

Possiamo ricostruire la consistenza della chiesa di Santa Lucia<sup>5</sup> all'epoca dell'insediamento dei Somaschi dalla lettura delle Ordinazioni del Borromeo,<sup>6</sup> emanate in seguito alla visita apostolica della chiesa effettuata nel 1575, e dalle informazioni desunte dalle visite pastorali dei vescovi Nicolò Sfondrati (nel 1570<sup>7</sup> e nel 1586<sup>8</sup>) e Cesare Speciano (nel 1600).<sup>9</sup> Confrontando queste fonti si delinea un edificio originario molto più corto dell'attuale, di tre sole campate di lunghezza e largo quanto le tre navate della chiesa medievale, con volte a crociera nelle navate laterali, realizzate probabilmente in occasione della riforma della chiesa all'inizio del XVI secolo, forse nel 1527 quando furono scoperte le reliquie di Tiburzio e Valeriano sotto l'altare maggiore,<sup>10</sup> innestandosi sulle murature preesistenti e sui pilastri circolari – forse inglobati negli attuali quattro pilastri orientali – di cui sono emerse le testimonianze nelle zone corrispondenti alle tre antiche absidi poste a oriente, in particolare in quella di sinistra.<sup>11</sup> Il presbiterio era sopraelevato e con una cripta sottostante, come appare evidente sia dalle tracce presenti sulle murature perimetrali interne di età medievale,

<sup>2</sup> FAVA 1958-1959; BIANCHINI 1940-1941, dattiloscritto in ASPSG, Coll. TL 299-14. POLITI 2006, pp. 9-10. Si vedano anche i saggi di W. MONTER e di A. FOGLIA nello stesso volume.

<sup>3</sup> Sono i fabbricati demoliti a partire dal 1604 per consentire la costruzione del nuovo collegio.

<sup>4</sup> Per una dettagliata analisi delle possessioni (terre e case in città e nel contado), delle rendite, degli arredi e suppellettili della chiesa e del collegio, con le relative vicende della prepositura di Santa Lucia fino alla seconda metà del '700, si veda il ms. settecentesco (1737) di padre Ignazio Tadisi, intitolato *Centone storico del Collegio di S.ta Lucia*, conservato in ASMi, Fondo di Religione, Registri, b. 312, compilato sui documenti e sui libri mastri originali dell'archivio dell'Ordine con rara meticolosità.

<sup>5</sup> Per le vicende costruttive si veda PETRACCO 2007, pp. 225-270, di cui il presente saggio è una parziale rielaborazione.

<sup>6</sup> ASDCr, Visita Borromeo, vol. 3, 1575, *Ordinationes*.

<sup>7</sup> ASDCr, Visita Sfondrati, vol. 11, cc. 434-440. La visita, avvenuta il 29 dicembre 1570, è condotta da don Giuseppe Oliva, preposito di San Michele vecchio di Cremona.

<sup>8</sup> ASDCr, Visita Sfondrati, vol. 25, cc. 505-513. La visita è del 18 novembre 1586, ma la descrizione della chiesa è incompleta.

<sup>9</sup> ASDCr, Visita Speciano, vol. 41, 14 settembre 1600, cc. 798-803.

<sup>10</sup> BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 185.

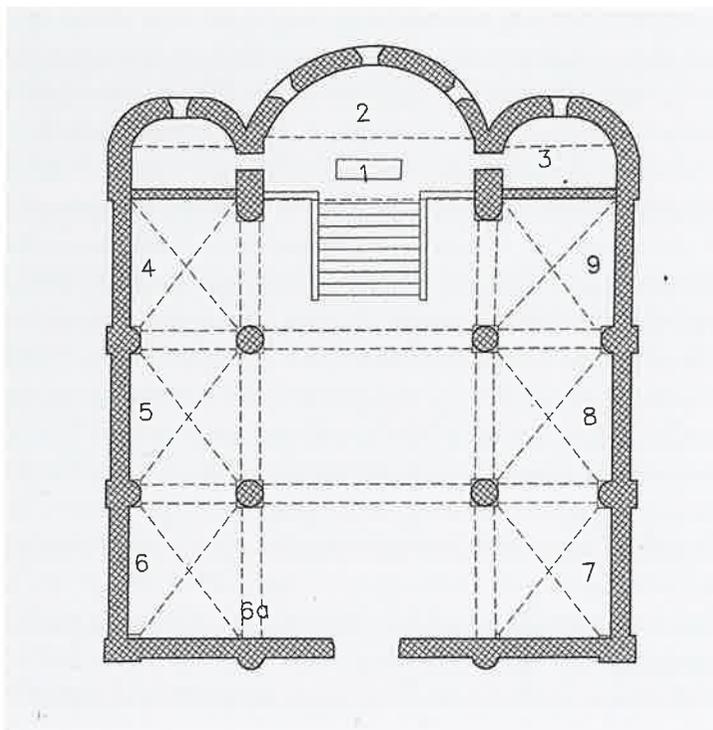
<sup>11</sup> Sul tema, si rimanda al saggio di Giorgio Voltini in questo stesso volume.

situate ad una quota superiore rispetto a quella del pavimento attuale, sia dalle monofore tamponate visibili nella muratura esterna dell'abside maggiore, appena sopra il livello attuale del piazzale retrostante la chiesa, che dovevano in origine dare luce all'antico locale ipogeo.<sup>12</sup> Probabilmente, col tempo, la cripta era stata trasformata in cantina e collegata alle altre strutture di servizio situate sotto l'annessa casa prepositurale, non essendo mai menzionata, nelle visite pastorali cinquecentesche, quale spazio di culto.

Fuori dalla chiesa, secondo la tradizione antica, vi erano le aree per le sepolture; dalla visita del 1570 sembra che vi fossero due zone cimiteriali: un «Cimiterium extra portam a manu sinistra dictae Ecclesiae», e un'altra «partem cimiterii quae est post trevinam» (ossia dietro l'abside). Nel 1575 il Borromeo ordinava che il cimitero antistante la chiesa fosse recintato con sbarre di legno «per che non vi entrino le bestie», ma ancora nel 1600 i lavori non erano stati fatti, per cui lo Speciano doveva ordinare che esso fosse «serrato d'ogni canto con una croce nel mezzo».

Purtroppo, nelle visite pastorali prese in esame, l'edificio sacro non è mai descritto con dovizia di particolari: sappiamo che la chiesa era illuminata con «finestre, et occhi» senza vetrate (1570, 1575) e che aveva un campanile con due campane (1600). Le sue caratteristiche architettoniche devono pertanto essere desunte dalle informazioni sulla dislocazione degli altari, integrate dal confronto con le testimonianze materiali sopravvissute fino a noi.

Oltre all'altare maggiore, la chiesa risultava dotata di cinque altari, di cui tre dedicati al culto mariano, di antica tradizione medievale (quello della Natività di Maria, quello della Visitazione ed infine quello dell'Assunzione di Maria, diffusissimo in relazione alla dedizione della chiesa Cattedrale) e altri due dedicati entrambi a san Giovanni Battista, la cui festa il giorno del solstizio d'estate si legava ad antiche tradizioni pagane.



Chiesa di Santa Lucia, prima delle trasformazioni del 1611-14 (elaborazione grafica arch. N. Lazzari). 1. Altare maggiore; 2. Cappella maggiore; 3. Sacrestia; 4. Altare dell'Assunzione di Maria; 5. Altare di San Giovanni Battista poi di S. Maria di Loreto; 6. e 6a Battistero; 7. Altare di San Giovanni Battista detto del Consorzio; 8. Altare della Natività della Madonna, poi della Passione; 9. Altare della Visitazione di Maria

<sup>12</sup> BINI, GHISOLFI 2002, pp. 23-40, fig. 12.

Il primo intervento effettuato dai Somaschi nella chiesa riguardò la cappella e l'altare maggiore, intitolato ai Santi Pietro e Paolo, e San Michele, che il cardinal Borromeo nel 1575 aveva ordinato di spostare più indietro nell'abside e di collocare in uno spazio più idoneo e decorato. Durante la visita Sfondrati del 1586, poco più di due anni dopo l'insediamento dei Padri, la cappella maggiore era ancora sopraelevata di alcuni gradini, nonostante nel 1575 si fosse ordinato di abbassare tutto il presbiterio alla quota del pavimento della chiesa, realizzando una bassa cancellata «all'ingresso di detta capella»; l'altare aveva un bellissimo tabernacolo dorato, una mensa marmorea sotto la quale vi era un vano per le reliquie dei santi Tiberio e Valeriano e per il braccio di santa Firmina. Nel 1600 la cappella magna risultava ulteriormente trasformata, poiché era ornata da una icona «decente» (purtroppo non descritta) e separata dal corpo della chiesa mediante un tavolato ligneo trasversale, al quale si appoggiava da un lato l'altare maggiore, dotato di un reddito derivante dal livello istituito dal magnifico giureconsulto Giovanni Francesco Persichelli e dai suoi nipoti, tra cui il nobile Alessandro, il cui palazzo (oggi sede del Tribunale) era posto nelle immediate vicinanze, lungo la via Manna. Ai lati del presbiterio vennero quindi realizzati l'organo (dal lato del Vangelo) e la cantoria, sull'angolo della quale, verso il coro, si potevano leggere queste parole: «Io. Baptista Assareto P. Generali Anno 1601 M.D. D. ie S. °». <sup>13</sup> La sacrestia, situata sul lato meridionale della cappella maggiore, vicino al coro, era ampia, luminosa, decorosa e comoda, con idoneo arredo ligneo, oratorio e lavacro.

Nella navata settentrionale, il secondo altare, dedicato nel 1575 a San Giovanni Battista e nel 1600 a Santa Maria di Loreto, fu trasformato nel 1596, quando il nobile Carlo Ciria vi fondò una messa quotidiana; <sup>14</sup> la riforma di questo altare potrebbe essere stata contestuale a quella dell'adiacente, intitolato a Santa Lucia nel 1595 dopo la sua sistemazione.

Dall'altro lato della chiesa, l'altare più vicino alla facciata era intitolato a San Giovanni Battista ed era detto «del Consorzio» perché presso di esso i vicini della parrocchia pretendevano esserci una certa loro «societatem sub titulo eiusdem S. ti Jo. Bapt. ae». Quello centrale era dedicato inizialmente alla Natività della Madonna, cui nel 1600 risultava aggiunta la dedizione alla Passione, poiché al posto dell'icona «sunt depictae Imagines Domini Nostri depositi de Cruce, et sanctorum multorum». L'ultimo altare, collocato vicino alla sacrestia, era quello della Visitazione di Maria, descritto nel 1575 in cattivo stato, ma che nel 1604 era ornato dal bellissimo dipinto del Malosso raffigurante la *Vergine con il Bambino e i Santi Giacinto e Cecilia*. <sup>15</sup>

### **La costruzione del collegio (prima fase, 1604-1611): gli architetti Gabriele Marelli e Angelo Nani**

Dopo aver iniziato la sistemazione della chiesa, agli inizi del '600 i Somaschi cominciarono a costruire il nuovo collegio, pensato per potervi tenere anche i Capitoli generali dell'Ordine. <sup>16</sup> Per fare spazio al nuovo edificio si dovettero sacrificare le case d'affitto esistenti, ma le demolizioni

<sup>13</sup> TADISI 1737, c. 45.

<sup>14</sup> IBIDEM, c. 39.

<sup>15</sup> Si veda il saggio di Silvia Cibolini in questo volume.

<sup>16</sup> La storia architettonica del collegio è già stata pubblicata da chi scrive in LAZZARI, PETRACCO 2007, pp. 127-163, di cui il presente saggio è una parziale rielaborazione.

furono graduali: furono abbattute prima quelle verso via Manna, per realizzare il fabbricato su cui aprire l'ingresso del collegio; nel 1605 fu necessario abbattere anche la «casa vecchia» ceduta dal Brumani, situata nell'angolo verso l'abside sinistra della chiesa e ad essa collegata. I lavori - per i quali non si è reperito né il disegno e neppure il contratto d'appalto con annesso capitolato - furono affidati all'architetto Gabriele Marelli (detto anche Murelli o Martelli), di cui si conservano le testimonianze nei libri di fabbrica, in relazione alle opere di livellamento e direzione lavori delle fondamenta e di parte dei corpi di fabbrica su via Manna e via Pettinari.<sup>17</sup>

Tra il 1604 e il 1606 si costruirono «le fondamenta generali, quelle del portico e del colonnato che dovevano attraversare la corte e dirigersi davanti alla porta del refettorio».<sup>18</sup> Le fondazioni furono costruite con muratura piena di laterizi, rinforzata con piloni e archi di scarico, secondo una tecnica costruttiva normalmente usata in presenza di terreni sciolti e sabbiosi, documentata prevalentemente per le fabbriche realizzate nella porzione meridionale della città, situata in un paleoalveo del Po.<sup>19</sup> Solo al termine dei lavori per le fondazioni e per le volte delle cantine, realizzate usando probabilmente come armatura la terra sagomata (anziché centine lignee), si procedette alla rimozione del terreno, previa stipula di un contratto con operai specializzati in questo tipo di operazioni.<sup>20</sup> Il 30 maggio 1606 Raffaele Boselli, perito agrimensore, stimò i lavori di scavo,<sup>21</sup> e durante l'anno successivo furono realizzate le murature portanti del piano terra fino al tetto, come testimonia la fornitura e posa in opera di «travi armati», ossia capriate lignee per la copertura, mentre dall'agosto del 1608 furono costruite le volte e i pavimenti in laterizio. I serramenti furono collocati in opera dal gennaio 1609, in previsione del completamento della prima porzione di collegio da inaugurare con il Capitolo generale del 1611. Il progetto doveva prevedere un chiostro colonnato, probabilmente disegnato da «messer Angelo Nani Architetto residente in Cremona», l'artista al quale il 5 ottobre 1604 fu dato l'incarico di fornire e porre in opera 8 colonne, «grosse nel fusto» 1 braccio (48,354 cm) e alte braccia 7 e ½ (3,63 m), ed altre 6 colonne dal fusto di 11 once (44,3 cm) e 6 braccia di altezza (2,9 m), complete di basi e capitelli «alla dorica», tutti pezzi da realizzarsi in pietra di Botticino; inoltre, la commessa prevedeva anche la fornitura e posa in opera degli scalini per la scala grande, costituiti da un unico pezzo di pietra di Rezzato e completi di «cordone e quadretto» (ossia modanature a toro e listello), e di quelli per una seconda scala, più stretti, ma di identico spessore, larghezza e lavorazione; ad essi andavano aggiunte le lastre da porre tra le colonne (probabilmente come davanzali), finite con il semplice «cordone».<sup>22</sup>

<sup>17</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, «Libro di spese per la fabbrica di S. Lucia dei Padri Somaschi redatto dall'architetto Gabriele Marelli, dal 7 ottobre 1604 al 7 giugno 1606».

<sup>18</sup> TADISI 1737, c. 24r.

<sup>19</sup> Per un approfondimento sulle tecniche costruttive e le informazioni desumibili dai libri di fabbrica per edifici oggi purtroppo distrutti si rimanda a PETRACCO 1999.

<sup>20</sup> ASMi, Fondo di Religione, b. 4386, Convenzione del padre somasco Sigismondo Campioni con «Antonio Barbarotti e suoi compagni per vuotare le cinque cantine della fabbrica nuova di S. Lucia», 1 marzo 1606.

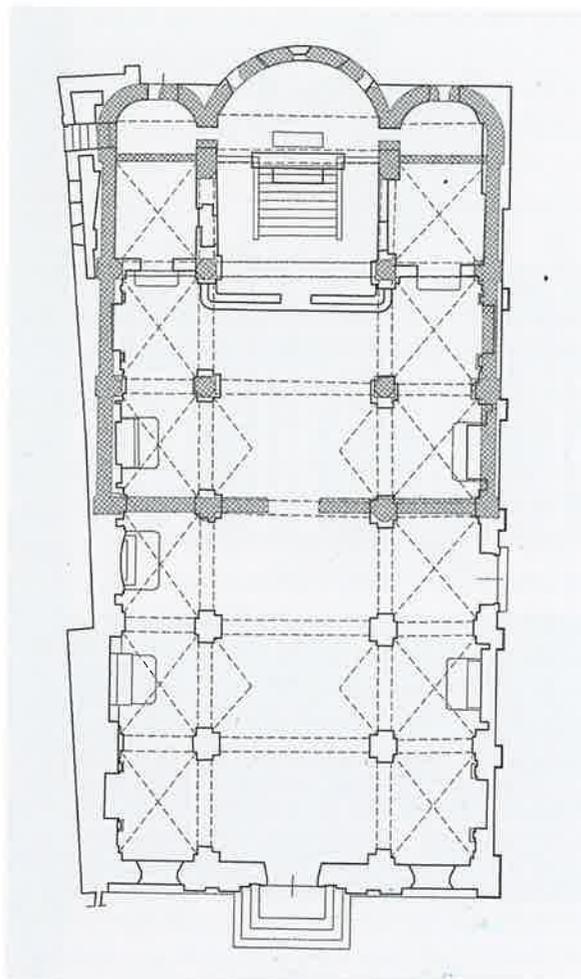
<sup>21</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, «Misura e stima dei lavori fatti per vuotare le cantine di S. Lucia», redatta dal perito agrimensore Raffaele Boselli, 30 maggio 1606.

<sup>22</sup> Due copie del documento, sottoscritte in originale da «D. Guglielmo Bramiceli Prevosto Generale di C. R. di Somasca», «Angiel Nani» e «Don Christofaro Persicho», sono conservate in ASPSG, Catalogo Luoghi n. 83. b. 13c e b. 14.



sitavano di un edificio sacro più 'moderno', stilisticamente coerente con il nuovo collegio e maggiormente rappresentativo, in linea con l'importanza che il *cultus externus* aveva assunto nella diffusione dell'ortodossia cattolica secondo i principali teologi della controriforma. È ipotizzabile la consulenza del Malosso, alla vigilia della sua partenza per la corte farnesiana, avvenuta proprio nel 1604 quando si iniziarono i lavori del collegio, poiché in quegli anni il Trotti era attivo come architetto, approdando dalla pittura alla più complessa disciplina del costruire in età matura, anche in questo seguendo le orme del suo maestro Bernardino Campi:<sup>26</sup> nel 1603 egli progettava infatti proprio per i Somaschi l'ampliamento della chiesa di Salò, e nello stesso anno partecipava al concorso per il progetto del Duomo Nuovo di Brescia.<sup>27</sup> Purtroppo, nella tradizione storiografica locale, la datazione delle trasformazioni in senso rinascimentale dell'edificio sacro, in assenza di un'osservazione sistematica della stratigrafia, è sempre stata condizionata dalla rappresentazione che ci ha lasciato Antonio Campi nella sua pianta della città di Cremona del 1583, incisa proprio l'anno in cui i Somaschi si insediarono nella parrocchia. Per la chiesa di Santa Lucia non pare egli abbia inteso fornire un'immagine fedele della planimetria, poiché - a differenza delle altre chiese cittadine che avevano subito interventi di aggiornamento al nuovo linguaggio sull'intera struttura o nell'aggiunta di cappelle - ne omette la divisione interna, quasi a sottolinearne lo scarso interesse architettonico per l'arcaicità e le limitate dimensioni. Una conferma della necessità di spostare avanti di almeno un trentennio l'intervento di adeguamento 'alla moderna' di Santa Lucia viene dalle testimonianze delle visite pastorali analizzate.

I lavori alla chiesa di Santa Lucia furono probabilmente eseguiti negli anni 1611-1614, dopo



Sovrapposizione delle piante della chiesa di Santa Lucia prima e dopo le trasformazioni del 1611-1614 (elaborazione grafica arch. N. Lazzari)

<sup>26</sup> Bernardino Campi fu chiamato nel 1580 da Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta con il ruolo di sovrintendente alle fabbriche ducali e dal 1587 ricoprì lo stesso incarico a Guastalla presso la corte di Ferrante II Gonzaga. SARTORI 2005, pp. 19-28.

<sup>27</sup> VANZETTO 1985, p. 239.



Frontespizio del tempio sacro d'ordine corinzio, dal IV Libro di Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici ...*, Venezia 1566, p. 175v



Ricostruzione grafica dell'aspetto della facciata di Santa Lucia al momento della sua costruzione tra il 1611 e il 1614 (elaborazione grafica arch. N. Lazzari)

il completamento del primo lotto di lavori del collegio:<sup>28</sup> nei mesi da giugno a dicembre 1611 sono infatti registrati<sup>29</sup> pagamenti a «mastro Gabriele» (Marelli) per l'acquisto di mattoni, calcina (proveniente da Rivolta d'Adda), sabbia e terra «da murare», ferramenta, travi, coppi e tavelle.<sup>30</sup>

Morto lo Speciano e passati i pochi anni difficili in cui la curia cremonese fu retta dal cardinale Paolo Emilio (Camillo) Sfondrati (1607-1611), il nuovo edificio sacro fu riconsacrato forse sotto il vescovo Brivio nel 1615, perché nel gennaio di quell'anno è documentata la sua visita presso Santa Lucia, durante la quale «si celebrò messa cantata in musica, indi [il vescovo] cresimò, e in fine pranzò in Collegio con la sua Corte».<sup>31</sup>

Nelle descrizioni delle visite pastorali seicentesche, la chiesa appare dotata di nove altari, quattro nella parete settentrionale e tre in quella meridionale, al centro della quale è stata ricavata una porta laterale, mentre la zona presbiteriale è definitivamente ribassata, con l'eliminazione della sottoconfessione. Le opere riguardarono il prolungamento delle tre navate verso occidente, l'edificazione della nuova facciata secondo l'iconografia del frontespizio del tempio corinzio pubblicata da Sebastiano Serlio nel suo IV Libro d'architettura<sup>32</sup>, riproposta con pochissime rielaborazioni, di cui le principali sono

<sup>28</sup> TADISI 1737, c. 24r.

<sup>29</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, «Libro di spese per la fabbrica di S. Lucia di Cremona» datato 1611.

<sup>30</sup> IBIDEM.

<sup>31</sup> TADISI 1737, c. 27.

<sup>32</sup> SERLIO 1537, pp. 175r e 175v.

la sostituzione dell'ordine corinzio con la sovrapposizione di dorico e ionico e l'eliminazione delle due finestre rettangolari sotto i rosoni, in corrispondenza delle navate laterali.

La nuova chiesa fu costruita rispettando attentamente i dettami dei primi Decreti sinodali emanati nel 1599 dal vescovo Cesare Speciano; in essi si prescriveva che «uniuscuiusque ecclesiae praesertim parochialis, saltem frontispicium, quod quam maxime fieri possit, augustissimum sit, et rubro colore, quo à caeteris profanis aedibus discernatur, condecoretur, et si commode fieri poterit, etiam totae exterioris ecclesiae partes eodem colore pingantur».<sup>33</sup> Su tutta la cortina laterizia di Santa Lucia - così come su quella della facciata di Sant'Omobono consacrata nel 1602, anch'essa di «rubro colore» - è ancora visibile un trattamento di colore rosso-rosato, ottenuto prima con la stilatura dei giunti mediante malta a base di coccio pesto, macinato finissimo (detto «tarso» nei documenti di fabbrica coevi),<sup>34</sup> e successivamente con la distribuzione di uno strato sottile di questo intonachino su tutto il paramento di mattoni, steso a frattazzo metallico liscio, visibile anche nelle nicchie della facciata principale - ma significativamente assente nei tamponamenti successivi - e nel bordo degli oculi che in facciata davano luce alle navate laterali, oggi sostituiti dalle finestre settecentesche.

Le lesene di ordine dorico, realizzate interamente in laterizio, caratterizzarono anche il fronte meridionale: in corrispondenza delle nuove campate esse risultano 'in fase' con la cortina muraria, testimoniando la contemporaneità di edificazione della struttura portante e del partito decorativo, mentre laddove già esistevano le murature della vecchia chiesa (a oriente della porta laterale), che non furono demolite ma adattate secondo il nuovo progetto rinascimentale, le lesene sono chiaramente posteriori ad esse, poiché risultano stratigraficamente 'appoggiate' alla muratura medievale retrostante, caratterizzata da mattoni tagliati e levigati, con giunti sottilissimi. Tracce di lesene doriche analoghe, realizzate in aggiunta alla muratura antica caratterizzata da un coronamento a beccatelli, sono visibili anche sulla parete nord della chiesa, in prossimità dell'abside sinistra, in una intercapedine dalla forma irregolare e non facilmente ispezionabile, risultante dalla correzione del disassamento tra la chiesa e il muro del corpo di fabbrica realizzato negli anni 1627-1628 per rettificare il quarto lato del cortile principale del collegio.<sup>35</sup> Inoltre, il partito decorativo esterno ha una scansione indipendente da quello interno, che è modulato sulla dimensione delle campate della chiesa più antica, i cui pilastri vennero rivestiti per adattarli al linguaggio classico delle lesene doriche: sulla quinta e sesta campata della facciata meridionale esterna sono infatti visibili, a destra delle nuove lesene, le tracce dei contrafforti scalpellati della chiesa medievale, esattamente allineati con i pilastri interni delle navate. Inoltre, sulla parete meridionale della navata centrale (più alta), sono visibili le due monofore che davano luce alla chiesa prima della costruzione della volta a botte nella campagna lavori del primo Seicento.

Il ruolo urbano del nuovo edificio sacro è riscontrabile anche dalla cura posta nel trattamento decorativo esterno: l'unitarietà visiva della chiesa - di fatto costituita da due blocchi - venne ottenuta mediante l'eliminazione della zona cimiteriale dietro le absidi e la sistemazione di queste con una serie di opere che, pur conservando le strutture preesistenti e ponendosi in continuità con esse,

<sup>33</sup> *Decreta et acta...* 1599, p. 125.

<sup>34</sup> PETRACCO 1999.

<sup>35</sup> LAZZARI, PETRACCO 2007, pp. 134-135.

ne trasformavano radicalmente l'immagine secondo il nuovo linguaggio classico. Furono aperti i due finestroni rettangolari con cornici in cotto nell'abside maggiore, il coronamento fu sopraelevato con un architrave dorico nel quale, come nella facciata principale, i triglifi furono trasformati in mensole, secondo la lezione peruzzesca, e le absidi laterali furono rettificata all'esterno, da un lato per consolidare la base del campanile (inglobata parzialmente nel tetto del nuovo involucro sopraelevato, come testimoniano i beccatelli marcapiano visibili sulla parete nord della torre campanaria),<sup>36</sup> dall'altro per riconfigurare l'accesso alla casa prepositurale.<sup>37</sup>

Il 10 maggio 1614 è documentata la presenza di Giuseppe Dattaro sul cantiere del collegio somasco, e forse proprio in quell'anno l'anziano architetto ne progettò la loggia di controfacciata:<sup>38</sup> è pertanto possibile avanzare l'ipotesi che l'intervento sulla chiesa sia stato realizzato dal Marelli tra il 1611 e il 1614 con la consulenza del Pizzafoco e la collaborazione del capomastro cremonese Rinaldo Cambiaghi, parrochiano di Santa Lucia; quest'ultimo, infatti, il primo luglio 1615 ottenne l'incarico per la costruzione della chiesa di San Gerolamo insieme a Francesco Capra, su disegno dell'ingegnere Gio. Francesco Mussi, per ordine del priore e di ufficiali della veneranda Compagnia della B.V. della Misericordia,<sup>39</sup> istituita nel 1567 proprio dai Padri somaschi.<sup>40</sup> Il Cambiaghi, sepolto nel 1640 in San Bartolomeo, inoltre, istituì alla sua morte un beneficio presso l'altare dell'Angelo custode in Santa Lucia, a testimonianza del suo legame con tale edificio.

All'interno della chiesa furono chiuse le prime campate accanto all'altare maggiore: a nord per realizzare l'atrio di disimpegno verso il collegio somasco e – dall'altro lato – per ingrandire la sagrestia. Tutti gli altari vennero trasformati, spostati verso oriente nei nuovi vani predisposti per ospitarli, arricchiti di nuove pale e ancone lignee; ad alcuni di essi fu cambiata la dedicazione, per promuovere il culto secondo le indicazioni delle gerarchie cattoliche impegnate nella diffusione dell'ortodossia controriformista.

### **La costruzione del collegio (seconda fase, 1614-1619):**

#### **l'architetto Giuseppe Dattaro e la progettazione della nuova loggia**

La prima testimonianza della ripresa dei lavori nel collegio è del 10 maggio 1614, quando venne stipulato un contratto tra il preposito di Santa Lucia e mastro Francesco Ghisotto per la fornitura della sabbia, al quale fecero da testimoni Massimilano Vernazzi e Giuseppe Dattaro detto il Pizzafuoco.<sup>41</sup> La presenza in cantiere di uno dei più importanti architetti cremonesi del momento suggerisce di datare al 1614 anche una modifica al progetto originario. Egli progettò infatti una loggia da costruirsi «nanti alla fabrica dov'è l'andito et porta come è il disegno fatto per me Josepho Dattaro detto il Pizafoco», di cui fornisce una descrizione in occasione della redazione della nota di stima della spesa necessaria per la sua realizzazione, fonte davvero preziosa in assenza del

<sup>36</sup> BINI, GHISOLFI 2002, foto 11.

<sup>37</sup> BELLOTTI 1985 pp. 404-408.

<sup>38</sup> LAZZARI, PETRACCO 2007, pp. 131-133.

<sup>39</sup> BIFFI s.d., (edizione critica a cura di L. BANDERA GREGORI) 1989, p. 192. Nella chiesa di San Bartolomeo vi era la sua lapide sepolcrale, con un'iscrizione riprodotta da VAIRANI 1796, p. CIV, n. 68.

<sup>40</sup> ALCAINI 1979, p. 107.

<sup>41</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386. Il Pizzafuoco si firma autografo.

disegno (disperso): essa doveva essere fondata su 6 piloni collegati da arconi, destinati a reggere le 4 colonne di marmo «che sono in Casa» (si tratta evidentemente delle 4 colonne di maggiori dimensioni da 16 ducatonì l'una fornite dal Nani e non ancora poste in opera) e i due pilastri alle estremità con addossate semicolonne (con basi e capitelli in marmo), nonché i parapetti in muratura; sopra il colonnato andava eretto un muro «sino alli balaustri», che delimitavano dunque una terrazza, da pavimentare in mattoni come la loggia sottostante, ma che non occupava tutta la lunghezza del portico, in parte coperto con tetto a coppi; il loggiato era a volta, rinforzata con catene in ferro e - solo nelle murature - in legno.<sup>42</sup> Nell'ipotesi ricostruttiva della loggia progettata nel 1614, sia per l'affinità che la tipologia del collegio di Santa Lucia poteva avere con il Seminario, sia per la conoscenza e la collaborazione documentata tra il Dattaro e il Laurenzi<sup>43</sup> (impegnato dal 1602 anche nella costruzione del nuovo collegio dei Gesuiti),<sup>44</sup> si è immaginato che il Pizzafuoco per Santa Lucia avesse elaborato una soluzione affine a quella del primo chiostro del Seminario dei chierici annesso alla chiesa delle Sante Margherita e Pelagia, progettato proprio da Francesco Laurenzi nel 1592 ed ancora in fase di realizzazione nel 1609.<sup>45</sup> Non sappiamo se il progetto del Dattaro per la loggia venne realizzato, ma certamente i lavori continuarono negli anni seguenti - probabilmente fino alla morte del Pizzafuoco (1619) - con il completamento e la costruzione del primo piano dei due corpi di fabbrica su via Manna e via Pettinari.<sup>46</sup>

#### **La costruzione del collegio (terza fase, 1622-1630): gli architetti Fontanella e Causa, il mastro ticinese Bartolomeo Rinaldi e il capomastro Marco Antonio Recanati**

Nel 1622 il Padre generale Maurizio de Domis commissionò agli architetti cremonesi Fontanella e Causa un preventivo di spesa per proseguire il collegio, apportando ulteriori varianti progettuali, quali lo spostamento del refettorio nel nuovo corpo di fabbrica da realizzarsi tra corte e giardino.<sup>47</sup> Le opere dovevano riguardare «la fabrica del Refetorio et loge», «la fabrica verso lo stretino» e «il partamento della fabrica di Santa Lucia verso la strada granda». Acquisiti i preventivi, il Padre generale<sup>48</sup> preferì commissionare i lavori a maestranze ticinesi, con un contratto stipulato il 23

---

<sup>42</sup> ASPSG, Catalogo Luoghi n. 83, b. Crem. 44, «Notta de la spesa andata a far la loggia nanti alla fabrica dov'è l'andito et porta come è il disegno fatto per me Josepho Dattiro detto il Pizafoco».

<sup>43</sup> Antonio Campi, nella sua *Cremona fedelissima*, a p. lv cita «Franceschino Lorenci» insieme a Giuseppe Dattaro tra i suoi contemporanei «espertissimi nell'architettura». Nel 1564 Francesco e Giuseppe Dattaro, padre e figlio, costituirono una società triennale con Francesco Laurenti, per la progettazione e direzione di lavori edili (ASCr, Notarile, Terisenghi Rolando, fz. 1891, 25 gennaio 1564, cc. 1004-1007). Sui Dattaro l'unico volume monografico (da prendersi con grande cautela) è quello di FALIVA 2003.

<sup>44</sup> ASCr, Notarile, Prezagni Giulio, fz. 2376, 30 ottobre 1602, pubblicato da FOGLIA 1996, pp. 148-149.

<sup>45</sup> In appendice al «Libro di spese» dal 9 luglio 1607 al 7 giugno 1609 in ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, sono registrati i materiali edili dati dai Somaschi a varie persone ed istituzioni cremonesi, tra cui «al Seminario = 6350 pietre il 26 novembre 1609».

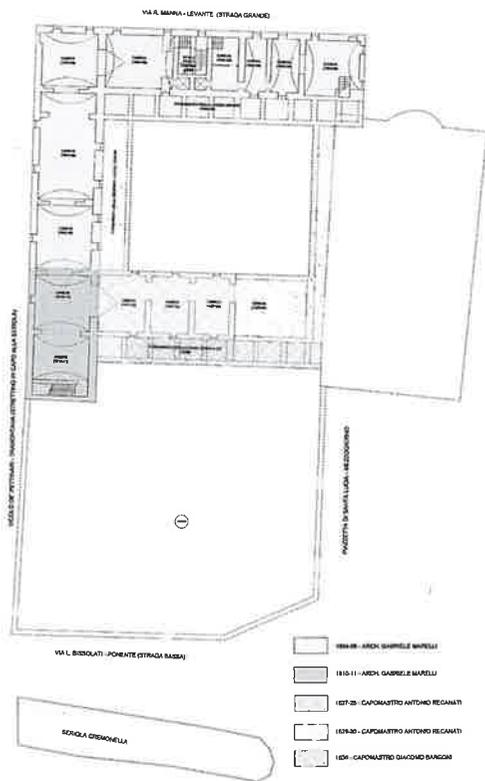
<sup>46</sup> TADISI 1737, c. 24r.

<sup>47</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386. Francesco Bigallo, detto Il Fontanella, il 13 luglio 1622 venne eletto «architetto del Duomo» dai Fabbricieri della Cattedrale. ASDCr, Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Cremona, Liber provisionum, vol. dall'1 gennaio 1624 al 18 dicembre 1625. BIFFI s.d., (edizione critica a cura di L. BANDERA GREGORI) 1989 p. 287, n. 1.

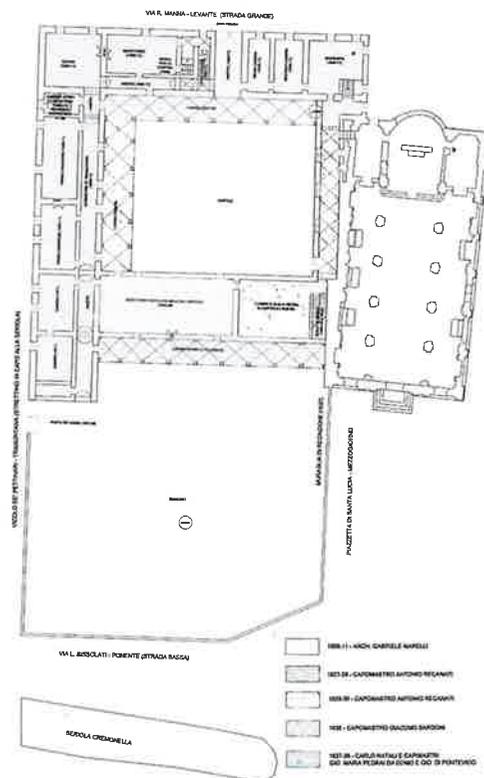
<sup>48</sup> TADISI 1737, c. 24r.

Ipotesi di ricostruzione del piano cantinato, del piano terra, del piano primo e secondo nel 1650, con individuazione delle fasi costruttive (elaborazione grafica arch. N. Lazzari).

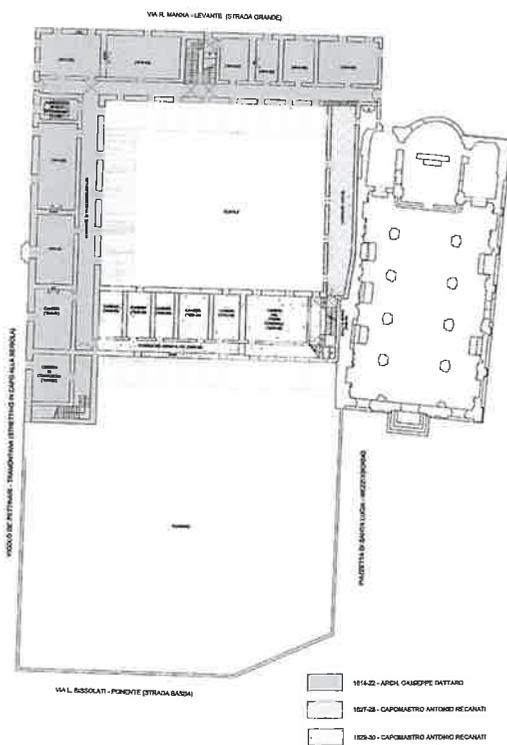
PIANO CANTINATO



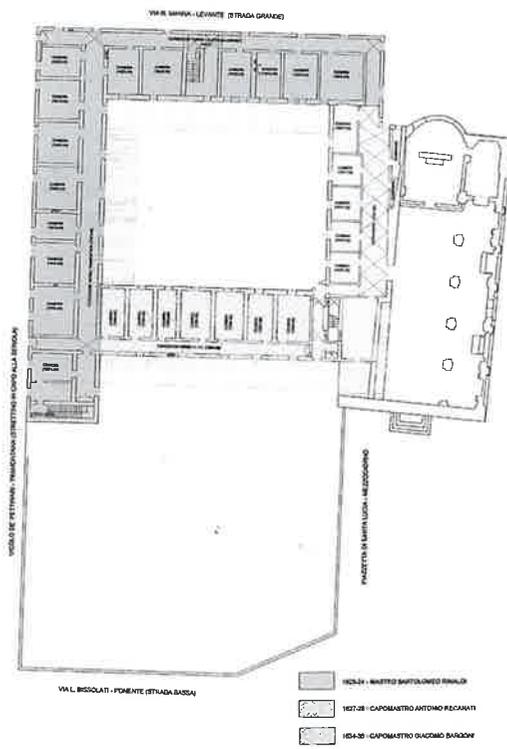
PIANO TERRA



PIANO PRIMO



PIANO SECONDO



giugno 1623 a Genova, dove i mastri si trovavano a lavorare alle fabbriche somasche di quella città.<sup>49</sup> Il capitolato venne sottoscritto a Cremona il 28 settembre 1623 dal preposito di San Geroldo Pietro Porro, da Filippo Mozzanica, preposito di Santa Lucia, da Nicolò Spinola, rettore di San Pietro in Monforte di Milano e da maestro Bartolomeo Rinaldi di Rosi, territorio di Lugano (diocesi di Como).<sup>50</sup> I lavori erano però già iniziati a luglio ed interessavano i corpi di fabbrica prospicienti via Manna e via Pettinari, che subirono un'ulteriore modifica progettuale: la chiusura delle nicchie già costruite sulla facciata ai piani inferiori, secondo stilemi tardo cinquecenteschi (tipici dei Dattaro), denota un adeguamento 'di gusto', secondo modalità espressive più aggiornate, di cui certamente furono portatrici le maestranze ticinesi (purtroppo nulla sappiamo della facciata prima delle radicali trasformazioni ottocentesche).

Negli anni immediatamente successivi (1627-1628) si avviarono i lavori per le fondamenta e la costruzione del piano terra del nuovo corpo di fabbrica lungo la chiesa e di quello orientale, e il 12 gennaio 1628 fu stipulato un contratto con i muratori Giacomo e Marco de Maglioni di Valenzengo, territorio di Vercelli, relativo ai lavori di riempimento con terra dei rinfianchi delle volte.<sup>51</sup> Alla stipula dell'accordo era presente il capomastro «Marchantoni Recanatti» al quale si deve probabilmente la costruzione della nuova ala meridionale, lungo la chiesa. Il 18 ottobre 1629 egli venne incaricato di continuare i lavori, costruendo cinque nuove camere al primo piano nel nuovo corpo di fabbrica tra corte e giardino, dov'era stato realizzato il «Refettorio nuovo», due corridoi (uno a piano terra porticato, l'altro al primo piano per la distribuzione delle stanze) coperti con volte a crociera e pavimentati come le camere, una scala dotata dei suoi anditi, posta nelle vicinanze della sala del capitolo, intonacando e imbiancando a calce la fabbrica nuova oltre a quella già realizzata, sia dentro che fuori.<sup>52</sup> Tutte le opere dovevano essere completate entro la Quaresima del 1630 e per la loro realizzazione si era provveduto alla fornitura di settantamila mattoni entro il Natale 1629, mediante stipula di un contratto con Tommaso Stanga, padrone della prima fornace situata fuori porta Po.<sup>53</sup> Dalla «Informatione del Collegio di S.ta Lucia di Cremona» redatta il 12 marzo 1631 all'indomani della peste, apprendiamo che a Santa Lucia risiedevano 4 sacerdoti, 3 chierici professi, 2 chierici novizi, 1 laico professo e 1 laico ospite.<sup>54</sup>

#### **La costruzione del collegio (quarta fase, 1632-1642): il capomastro Giuseppe Bargoni e l'artista Carlo Natali**

Acquistata nel 1633 una casa da demolire per il completamento del collegio,<sup>55</sup> il 19 giugno 1634 il

---

<sup>49</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, Scrittura privata redatta a Genova. Il documento è sottoscritto anche dai capimastri, che evidentemente sapevano scrivere.

<sup>50</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, Contratto (scrittura privata da registrare successivamente con atto notarile) con capitolato, in data 28 settembre 1623. Nella busta ne esistono due copie, entrambe con firme autografe, una delle quali con il confesso di completo pagamento del 27 aprile 1624.

<sup>51</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386. In calce alla scrittura privata sono registrati i pagamenti dal 16 gennaio al 19 aprile 1628 (data del saldo), asseverati dal capomastro Marco Antonio Recanati.

<sup>52</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, 18 ottobre 1629.

<sup>53</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, scrittura privata 6 agosto 1629.

<sup>54</sup> ASPSG, Catalogo Luoghi n. 83, b. Crem. 27.

<sup>55</sup> TADISI 1737, c. 18r. Lo strumento fu rogato dal notaio Pietro Ferrari il 15 giugno 1633.

nuovo preposito di Santa Lucia stipulò un contratto con il «capo Mastro de Muratori» Giacomo Bargoni (o Jacopino Bargone o Buregone),<sup>56</sup> affidandogli l'ampliamento e sistemazione dell'ultimo piano del corpo di fabbrica tra corte e giardino; le opere da eseguirsi consistevano nell'abbassamento interno di sette camere affacciate sulla corte (che dovevano comunque avere le volte alte almeno 7 braccia, ossia metri 3,38), da pavimentare, intonacare ed imbiancare; nella realizzazione di un corridoio verso il giardino con le relative aperture ed una scaletta per salirvi; nel completamento delle cornici marcapiano «con due mani di calce, e bianco» ed infine nel nuovo tetto, per il quale dovevano però essere recuperati tutto il legname già in opera e la lattoneria. Quattro dei suddetti «camerini» vennero poi demoliti per alleggerire la volta del salone, mentre i restanti tre furono conclusi con le relative finiture.<sup>57</sup> Confermato Padre generale nel Capitolo del 1635, il padre Cornalba ordinò la ripresa dei lavori: nell'accordo del 10 febbraio 1636, il capomastro Bargoni si obbligava a

far il portico sopra le collone di marmore con soi archi proportionati, et alle muraglie le mezze contra collone, nelli archi farli la fassia di fuori nell'architravo, et sotto il tecchio una cornice proporcionata à dicto finimento. Cossi far il volto tutto a crosiere et sopra li dritti delle collone farli l'archetto di rilievo almeno de un'onza. Metter le chiavi necessarie à dicto corridore o portico, stabelirlo de due mani de calcina, et due mani de bianco, dentro e fuori. Cossi tecchiarlo in buona forma, salicarlo de mattoni, sotto, et infrale collone, e fuori due brazza di pietre in cortello conforme meglio parerà alli M. R. P. e questo se intende in dicta opera si de drizar le collone, et de condure quelle giù in giardino, et cossi anche metterli il vino che bisogna, ad ogni opera di Muratore. Così deve levar il tecchio, et conservar tutta quella matteria quanto sij possibile, et batter abbasso la muraglia del portico già fatto nel prezzo de ducatonì n. 100.<sup>58</sup>

I marmi mancanti per la realizzazione del loggiato verso il giardino furono commissionati al lapicida Bertolino Volta il 16 agosto 1636: il «pichapreda» si impegnava a realizzare le «tre colonne con suoi fornimenti simili in quantità, e qualità à quelle che sono in Santa Lucia, che con le tre nominate devono servire per il porticho da farsi nel collegio», e a scolpire anche le basi e i capitelli per le quattro colonne (fusti) già disponibili in cantiere.<sup>59</sup> Il 7 gennaio 1637 il Bargone fu incaricato di completare anche il muro divisorio tra il giardino e il piazzale prospiciente la chiesa.<sup>60</sup> La conferma che i lavori stabiliti per contratto furono effettivamente eseguiti è la «Nota delli denari spesi nelle colonne e fabrica del collegio di S. Lucia, col Porticho»:<sup>61</sup> il rendiconto delle spese, che registra i pagamenti da giugno 1637 al 19 gennaio 1638, contempla anche quelle per i lavori che il preposito Agostino Folperti aveva commissionato a mastro Gio. Maria Pedrai da Como e a ma-

<sup>56</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, scrittura privata 19 giugno 1634, in Cremona.

<sup>57</sup> TADISI 1737, c. 24v.

<sup>58</sup> L'accordo era stato preceduto da una stima: «Conto con il quale si è fondato il prezzo di far il portico sopra le Collone di marmore, et desfare quello di presente fatto; nel prezzo de ducatonì cento». ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, fasc. «1634 e 1637. Libro della fabbrica del Collegio di Santa Lucia».

<sup>59</sup> ASPSG, Catalogo Luoghi n. 83, b. Crem. 43. L'accordo è sottoscritto anche da «Tomaso Cavazza Preposito di Santo Geroldo», da «Giacomo Bargono» e da «Giacomo Volta a nome di mio padre per non sapendo lui scrivere».

<sup>60</sup> ASMi, Fondo di Religione, p. a., b. 4386, fasc. «1634 e 1637. Libro della fabbrica del Collegio di Santa Lucia». Scrittura privata, in data 7 gennaio 1637.

<sup>61</sup> IBIDEM.

stro Gio. di Pontevico «ambi doi in solidum», mediante accordo datato 7 giugno 1637,<sup>62</sup> relative ad un altro loggiato «di dentro la porta del Coleggio sopra sette collone di marmore d'aggiustarsi in piedi per la fabrica di detto portico» che doveva essere realizzato «in bona et sicura et laudabil forma ciovè tutti a crosera coi contra archi nel dritto delle collone verso la muraglia et sotto il suo fenimento, cossì tutto fatto e guarnito a fassette et fori delli archi, il suo architravo et sopra il finimento, la sua cornice, il tutto stabilito di due mani di calzina e due di bianco polito, cossì sopra di dicto portico o volto». Il loggiato doveva essere coperto da tetto in legno con manto di coppi «in bona forma», e pavimentato, ossia «solatto di sotto de mattoni, e fra le collone, intendendosi non tagliati e volendoli il suddetto M. R. P. Proposito tagliati le abbi a pagare la tagliatura nel modi che si stilla [= secondo lo stile] in dicta arte». Tra i testimoni al contratto del 1637, che i due capimastri analfabeti sottoscrissero con una croce, figurava il pittore Carlo Natali, l'artista che negli anni 1633-1634 aveva coordinato i lavori di rifacimento della cappella del Santissimo Sacramento in Cattedrale, disegnanone anche gli stucchi, e che probabilmente venne chiamato dai Somaschi come consulente per l'apparato decorativo del collegio;<sup>63</sup> nel citato rendiconto delle spese figurano infatti anche 33 lire «in voltare la camera della libraria», ed altri acquisti per i mattoni destinati alle «mezze colonne» finite a stucco.<sup>64</sup> Le opere si protrassero fino al 1642, quando fu completata con gli «scalini, la lapida, e le palle di ottone la scalea di marmo, per cui si discende in giardino».<sup>65</sup> La fabbrica venne terminata prima che le guerre combattute nel territorio cremonese, in particolare quelle succedutesi dal 1647-1648 (anno dell'assedio della città cui seguì una grave carestia) fino alla pace dei Pirenei (1660), mettessero in difficoltà tutta la provincia. Anche i Somaschi di Santa Lucia risentirono delle difficoltà dei tempi: nella «Relazione» sullo stato del collegio di Santa Lucia in Cremona della Congregazione Somasca, redatta il 1° aprile 1650 per l'inchiesta innocenziana, il collegio venne descritto «di struttura nova con 36 camere oltre le officine pubbliche», ma si ricordava come «negli anni passati vi erano 6 sacerdoti, 5 conversi e chierici novizi, hora più, hora meno, quali però pagavano gli alimenti. Di presente è stato ristretto il numero dal medesimo capitolo a 4 sacerdoti e 3 conversi».<sup>66</sup> La successione documentaria – benché lacunosa – relativa ai contratti ed ai pagamenti delle maestranze impegnate nel cantiere del collegio ha permesso di ricostruire la consistenza della fabbrica nel 1650, evidenziandone le fasi costruttive anche in assenza di disegni originali.

Negli anni successivi si provvide a migliorare il collegio mediante lavori di manutenzione: nel 1673 ai «4 finestroni dei Corridoj di mezzo» e alle due finestre della scala furono messi i vetri al posto della carta oleata, mentre nel 1685 venne realizzata la nuova scala per andare in cantina, tagliando la volta, e nel 1686 furono fatte le due porte del Refettorio.<sup>67</sup>

<sup>62</sup> IBIDEM.

<sup>63</sup> ASDCr, Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Cremona, *Liber provisionum*, vol. XI, in data 18 giugno 1633 e 27 ottobre 1634. BIFFI, s.d. (edizione critica a cura di L. BANDERA GREGORI) 1989, p. 177, n. 2.

<sup>64</sup> ASMi, Fondo di Religione. p. a., b. 4386, fasc. «1634 e 1637. Libro della fabbrica del Collegio di Santa Lucia». Spese da giugno 1637 al 19 gennaio 1638.

<sup>65</sup> TADISI 1737, c. 24v.

<sup>66</sup> ASPSG, B 62, «Informazioni della fondazione e dello stato di diversi Collegi ordinata da Innocenzo X. In data 22 dicembre 1650», f. 197.

<sup>67</sup> TADISI 1737, cc. 24v-25r.

### La chiesa di Santa Lucia tra Sei e Settecento

Le visite pastorali di Pietro Isimbardi (1673),<sup>68</sup> di Ludovico Settala (1685-1686)<sup>69</sup> e di Alessandro Litta (1724)<sup>70</sup> ci restituiscono la chiesa officiata dai Somaschi a lavori edilizi ormai compiuti, e testimoniano delle fasi di progressivo abbellimento ed arricchimento degli altari seicenteschi, prima della campagna di consistenti trasformazioni della metà del Settecento.

Nella visita del 14 dicembre 1673 la chiesa era descritta di tre navi, una maggiore e due minori, coperte a volta, imbiancate e «simplici opere albario ornatis», con otto pilastri laterizi, illuminate da otto finestre, «quam due oblungiae sunt in lateribus Cappellae Maioris, due orbiculares in Navi maiori ad meridiem, tres aliae pariter orbiculares in frontispicio», chiuse con vetri quelle della facciata e dell'abside, con semplice carta oleata le altre.

La visita Litta (1724) precisava inoltre che «navis maior est quinque clavibus ferreis ex transverso colligata», mentre le catene di ferro erano sei in ognuna delle navate minori; le finestre non erano state ancora modificate, così come il cimitero, collocato sul sagrato ad occidente; il pavimento interno della chiesa era in laterizio, piano; vi erano due porte d'ingresso, una sul fronte principale e l'altra sul lato meridionale, all'interno delle quali, sulla destra, erano collocati i vasi marmorei per l'acqua benedetta; altri due usci erano in fondo alle navate laterali, uno «in capite navi laterali dextra» (dal lato del Vangelo), attraverso il quale i Padri somaschi potevano andare nel loro collegio, e un altro «in capite navi sinistre tendens in Sacristiam»; quest'ultima, «fornicata et dealbata cum pavimento latericio», illuminata da un'unica finestra di forma oblunga, nel 1718 venne abbellita dal nuovo bancone «ben lavorato di nocè» commissionato ad un «falegname piacentino».<sup>71</sup> Sopra di essa era collocata la torre campanaria di forma quadrata, con croce in sommità, nella quale venne rinnovato completamente il castello delle tre campane nel 1693, in occasione del rifacimento della campana grossa.<sup>72</sup>

La cappella maggiore, «picturis exornata», era separata dal resto della chiesa mediante una cancellata lignea nel 1673, poi sostituita dalla splendida balaustra marmorea, esistente ancora oggi e realizzata nel 1680-1682;<sup>73</sup> l'altare maggiore con le reliquie, rifatto nel 1665,<sup>74</sup> fu impreziosito dalla grande pala dipinta del Massarotti,<sup>75</sup> realizzata contestualmente alla bellissima ancona lignea dorata, «principiata nel 1713, e terminata nel 1717», scolpita dallo scultore Giovanni Arrighi, che ne realizzò il disegno

<sup>68</sup> ASDCr, Visita Isimbardi, vol. 77, 14 dicembre 1673, cc. 536-567.

<sup>69</sup> ASDCr, Visita Settala, vol. 107, cc. 643-674. La chiesa è visitata in due giornate, il 14 dicembre 1685 e il 10 gennaio 1686.

<sup>70</sup> ASDCr, Visita Litta, vol. 147, 9 febbraio 1724, cc. 1-12. Il vescovo fu accompagnato dai notabili della parrocchia: il conte Giuseppe Maria Brumani e i nobili Giovanni Battista Roncadelli e Alfonso Manna.

<sup>71</sup> TADISI 1737, c. 47.

<sup>72</sup> IBIDEM, cc. 46-47. Il concerto era costituito dalla campana piccola, realizzata nel 1609, dalla mezzana, fusa nel 1627 e firmata «Ieronimi Faleti cremonensis», dalla grossa che «fu rifatta in Piacenza nel 1693» ed era «Francisci Graseli parmensis opus».

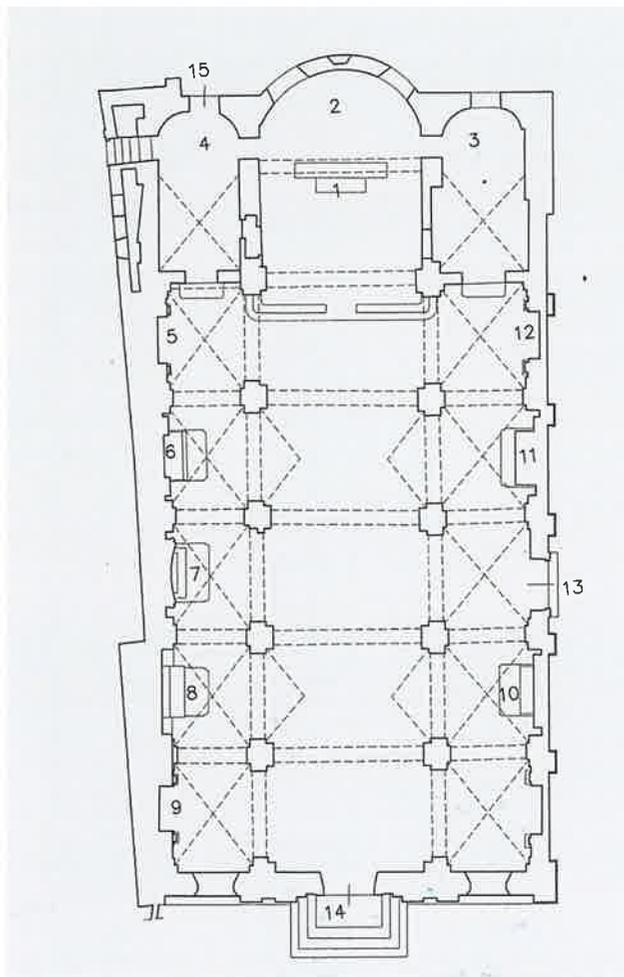
<sup>73</sup> TADISI 1737, c. 45.

<sup>74</sup> La festa dei santi Tiburzio e Valeriano si celebrava il 14 Aprile. Nel Settecento si conservavano dentro busti lignee dorati e argentati, realizzati nel 1621, anche le reliquie dei santi Pontefici Sisto e Lucio, il dito di santa Firmina montato in argento, oltre ad altre reliquie di santi martiri e vergini. TADISI 1737, cc. 59-60.

<sup>75</sup> TADISI 1737, c. 46.

e si fece carico anche della costruzione della cimasa della tenda «e degli ornamenti di sotto».<sup>76</sup> Nel 1713 il padre curato Gavazzi fece ulteriormente modificare l'altare maggiore, costruendo a sue spese «la scalea nuova col Tabernacolo; e le spallette e cimasa delle portiere, alla Romana», in legno dorato e dipinto a chiaro-scuro.<sup>77</sup> Il coro, situato dietro l'altare maggiore, era dotato degli stalli lignei commissionati nel 1681,<sup>78</sup> e ai lati del presbiterio si trovavano ancora l'organo e la cantoria del 1601.

Per quanto riguarda l'assetto decorativo degli altari, si rimanda agli esaurienti saggi di Silvia Cibolini e di Cele Coppini all'interno del presente volume; giova qui soltanto sottolineare come l'altare dedicato a Santa Lucia, la Santa vergine e martire da cui prende il nome la chiesa, venne collocato significativamente di fronte alla porta meridionale, allineata con l'attuale via Morsenti, di cui costituiva il fondale prospettico per chi, a porta spalancata, si recava verso l'edificio sacro. Si veniva così a sottolineare un secondo asse visivo nord-sud, ortogonale a quello principale, allineato sull'altare maggiore, simbolicamente evocativo anche da un punto di vista urbano, secondo le prescrizioni sinodali.



Pianta della chiesa di Santa Lucia dopo i lavori del 1611-1614.

1. Altare maggiore; 2. Cappella maggiore e coro; 3. Sacrestia; 4. Abside di sinistra, ingresso al Collegio; 5. Altare dell'Assunzione di Maria; 6. Altare di S. Maria di Loreto; 7. Altare di Santa Lucia; 8. Altare dell'Angelo custode; 9. Battistero; 10. Altare di San Giovanni Battista e della Beata Panacea; 11. Altare del Crocifisso ovvero della Pietà; 12. Altare dei Santi Giacinto e Cecilia; 13. Porta laterale; 14. Porta principale; 15. Porta per andare in chiesa e in collegio (elaborazione grafica arch. N. Lazzari)

<sup>76</sup> *IBIDEM*. Il Tadisi trascrive i pagamenti desunti dai libri mastri del collegio e dal manoscritto del padre Gavazzi (disperso), ricordando come vennero chiesti i disegni a due diversi scultori, tra i quali Giovanni Arrighi risultò vincitore, mentre l'altro concorrente (di cui è taciuto il nome) venne rimborsato per le spese sostenute. Per questo scultore, forse figlio di quell'Alessandro Arrighi, intagliatore attivo a Cremona nella seconda metà del sec. XVII cui è attribuito l'altare di Sant'Eusebio nella cattedrale, si veda BIFFI s.d., (edizione critica a cura di L. BANDERA GREGORI) 1989, p. 274. L'architetto e scultore Antonio Arrighi, attivo in Santa Lucia e forse morto nel 1784, è probabilmente figlio dello stesso Giovanni. *JEAN* 2000, pp. 200, 250.

<sup>77</sup> *TADISI* 1737, c. 43. L'opera venne probabilmente eseguita dallo stesso intagliatore Giovanni Arrighi.

<sup>78</sup> *IBIDEM*, c. 45.

### Le trasformazioni del collegio nella prima metà del Settecento

Approfittando del generale rinnovamento del collegio, necessario all'indomani dell'occupazione alemanna del 1697, nel corso del Settecento i Padri riorganizzarono gli spazi abitativi, in modo da garantirsi un maggiore *comfort*: furono creati comodi quartierini, accorpendo più camere mediante l'apertura di nuove porte di comunicazione; si ampliarono alcune celle con l'utilizzo degli spazi contigui da adibire ad alcove; si tamponarono i fornicelli dei portici colonnati per evitare malanni ai sacerdoti causati dagli sbalzi di temperatura cui erano soggetti nello spostarsi da una cella all'altra; vennero sostituiti numerosi serramenti, sia interni che esterni. Furono anche sistemate le parti



Ricostruzione grafica della facciata principale della chiesa di Santa Lucia dopo gli interventi della metà del Settecento (elaborazione grafica arch. N. Lazzari)

di servizio e i rustici, tra il 1713 e il 1714, secondo un programma di trasformazione del collegio in un edificio sempre più simile ad un palazzo nobile, come quelli da cui provenivano i religiosi che vi dimoravano.<sup>79</sup>

Il primo e secondo piano, destinati all'abitazione dei religiosi, furono trasformati per realizzarvi sei comodi appartamenti;<sup>80</sup> anche le parti comuni vennero adeguate al nuovo gusto dei chierici: il «corridoio maggiore» del secondo piano, che riceveva luce da due sole finestre «lavorate alla gotica, nel fondo d'esso, una riguardante alla piazzetta verso mezzo di e l'altra dirimpetto verso la tramontana», fu reso molto luminoso con l'apertura di sei finestre verso via Manna e di altre due verso il vicolo a settentrione, mentre tutte le altre furono «riformate in figura civile»,

e dotate di nuovi vetri montati su telai in legno.<sup>81</sup> Si fecero imbiancare tutti i muri della corte dalla cima al fondo, coi fregi intorno alle finestre, e così pure la facciata del collegio «dal mezzo in su» per camuffare le trasformazioni murarie legate alle nuove aperture; il «Corridoio alla porta», aperto a colonnato di marmo, venne chiuso «con muri e finestre, telaj e vetri, e bella porta di noce».<sup>82</sup> Nel

<sup>79</sup> Sull'organizzazione e le caratteristiche degli spazi delle case patrizie nel Settecento, JEAN 2000.

<sup>80</sup> Per una più precisa descrizione, ripresa dalle informazioni riportate dal Tadisi, si rimanda a LAZZARI, PETRACCO 2007.

<sup>81</sup> TADISI 1737, c. 391.

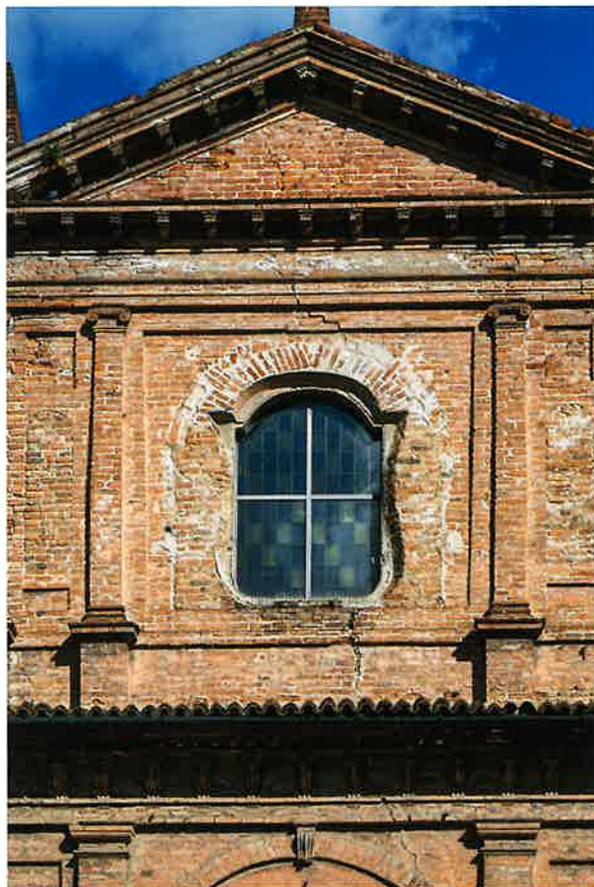
<sup>82</sup> IBIDEM, c. 392.

corridoio a fianco della chiesa a pianterreno il padre Maffezzoli «fecevi la prospettiva sul fondo, e la portina dell'uscio in maniera, che toglie il disgusto dell'occhio, che pativa per la deformità del cantone»; vi appese i quadri (che erano già nel collegio), raffiguranti i ritratti di alcuni illustri Padri somaschi.<sup>83</sup> Nel 1747 la libreria, una delle migliori della città, venne collocata «nel salone» (non sappiamo a quale piano, probabilmente al primo), mentre il vano di ingresso venne diviso con pareti lignee, in modo da creare due camerini; la libreria, così sistemata da fare «bella figura», e «abbellita con colonne e statuette», venne quindi arredata con le grandi scansie di noce esistenti in collegio e datate 1685,<sup>84</sup> adattate ed aggiornate stilisticamente; nel nuovo ambiente furono trasportati anche «il credenzone degli Argenti» e quello dell'archivio.

Nel vano che prima ospitava la libreria fu realizzato «un oratorio, pulito e comodo per li Convalescenti, con la Tribuna verso la Chiesa per fare orazione», la cui volta venne ornata ancorandovi «il quadro vecchio del nostro Fondatore», mentre sull'altare furono trasportate «l'Anconetta, la Statua, e la Predella» che erano in chiesa all'altare della beata Panacea, la cui statua lignea fu trasformata in quella della Vergine Immacola-

<sup>83</sup> IBIDEM, c. 393.

<sup>84</sup> IBIDEM, c. 29v.



Facciata principale  
Finestrone mistilineo settecentesco  
Facciata laterale, Porta meridionale  
ingresso da via Morsenti



ta, «lavorata, dorata e dipinta dall'ingegnoso Sig.r Antonio Arrighi».<sup>85</sup>

### **Gli interventi nella chiesa alla metà del Settecento, sotto la regia dell'architetto Antonio Arrighi**

Della campagna lavori della metà del Settecento non vi sono molte testimonianze scritte, ma esse si configurano come un insieme sistematico di opere coordinate dall'architetto Antonio Arrighi che i Somaschi (in particolare il padre curato Giovanni Battista Maffezzoli, cremonese, rimasto in carica fino al 1764) commissionarono per adeguare la loro chiesa al nuovo gusto barocco. In assenza degli atti delle visite pastorali e quindi di una descrizione sistematica della chiesa, preziosissime risultano le informazioni riportate dal padre Ignazio Tadisi nel suo *Centone storico* (il cui manoscritto venne aggiornato almeno fino al 1764) le quali, benché frammentarie, sono spesso molto particolareggiate e di prima mano, essendo riferite a lavori commissionati dallo stesso padre somasco o ad opere registrate nei libri contabili del collegio (oggi dispersi) da lui attentamente compulsati.

È possibile che la facciata dell'edificio sacro sia stata trasformata intorno al 1748, e che i lavori esterni vadano visti come completamento (non terminato) del sistematico progetto di riforma interna coordinato dall'architetto, scultore e pittore Antonio Arrighi, figura di spicco del tardo barocco cremonese, ma artista dalla biografia ancora

<sup>85</sup> IBIDEM, c. 395.

Facciata laterale, Finestra tamponata  
con archivolt in cotto

Facciata principale, Nicchia tamponata

in larga parte ignota, al quale finora era ascrivibile la realizzazione, nel 1763, degli armadi lignei della sacrestia dei canonici della cattedrale (affrescata l'anno prima da Antonio Bibiena), ed il monumentale scalone marmoreo di palazzo Affaitati Magio, realizzato nel 1769. L'analisi stratigrafica della facciata mostra come la configurazione attuale sia in buona parte il risultato dei lavori settecenteschi: sulla facciata principale il rosone fu trasformato in un finestrone mistilineo (simile nel disegno alle specchiature dei pilastri dello scalone di palazzo Affaitati Magio) e i due rosoni laterali in due finestre rettangolari per dare maggiore luce alle navate. Successivamente, vennero sistemati anche gli accessi alla chiesa: nei primi due mesi del 1748, infatti, vennero rifatte le ante della porta laterale e sostituite quelle dell'ingresso principale, con assi di «picea» (abete rosso) e di rovere.<sup>86</sup> Le nuove aperture finestrate resero necessaria la soppressione della seconda lesena dorica in corrispondenza dell'ordine binato inferiore posto alle estremità della facciata, e il tamponamento delle nicchie, il cui ruolo di articolazione chiaroscurale della muratura in mattoni risultava ormai poco comprensibile e certamente antiquato alla metà del Settecento. È possibile infatti che questi lavori preludessero ad una trasformazione generale della *facies* della chiesa, per la quale una completa intonacatura e coloritura secondo il nuovo gusto barocco avrebbero celato le manomissioni alla muratura sottostante; benché non documentato da fonti scritte, certamente nel Settecento si pose mano anche alla facciata laterale, poiché nella prima campata è visibile, in una porzione di muratura realizzata con materiale di reimpiego, un mattone firmato dal fornaciaio «Antonio Bertoli» datato 1758.

All'interno della chiesa, la zona presbiteriale venne trasformata nel 1748 mediante la rimozione delle vecchie cantorie e la realizzazione di quelle nuove, con il rifacimento del cornicione nella zona che le ospitava, tutte operazioni coordinate e fatte su disegno del «Sig.r Antonio Arrighi Architetto»,<sup>87</sup> così come la sistemazione dell'altare del Crocifisso.<sup>88</sup> È lecito attribuire all'Arrighi la supervisione generale della trasformazione degli interni della chiesa, poiché nel 1748 è documentata anche la riforma dell'altare dell'Assunta e quello dei Santi Giovanni Battista e Panacea, che fu dedicato al beato Girolamo Miani, fondatore dell'Ordine, «finalmente essendo seguita la Beatificazione alli 29 Settembre 1747 in S. Pietro di Roma per Breve di Benedetto XIV».<sup>89</sup> Nel mese di giugno 1748 la statua coricata della beata Panacea venne spostata, collocata sotto la mensa dell'altare dell'Angelo custode, circondata da un «pallio di legno ben lavorato e marmoreggiato».<sup>90</sup>

### **La soppressione del collegio nel 1798 e le trasformazioni dell'isolato e della chiesa nei secoli XIX-XX**

Con la soppressione dell'ordine dei Somaschi, avvenuta l'anno 1798,<sup>91</sup> dopo l'unione dei collegi di San Geroldo e di Santa Lucia, imposta già nel 1774,<sup>92</sup> l'area dell'isolato su cui insisteva l'ex collegio

<sup>86</sup> *IBIDEM*, c. 396.

<sup>87</sup> *IBIDEM*, c. 399.

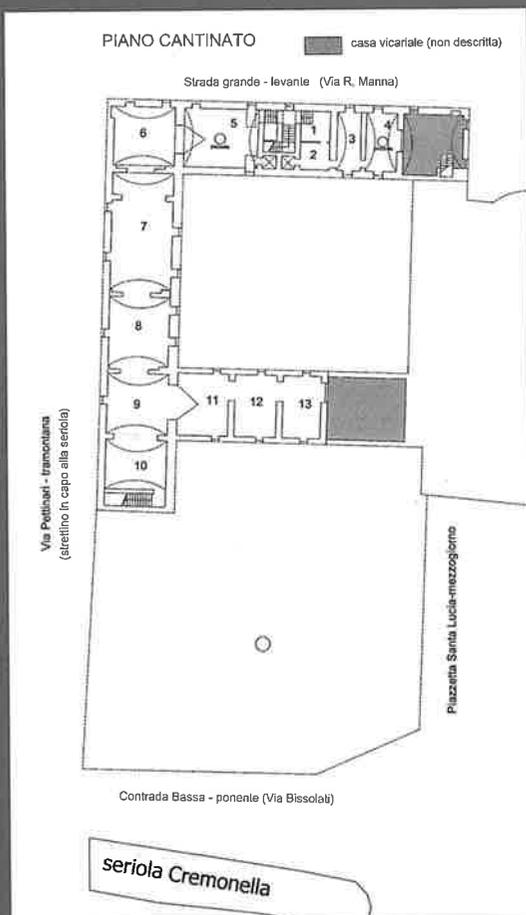
<sup>88</sup> *IBIDEM*, c. 34.

<sup>89</sup> *IBIDEM*, c. 38.

<sup>90</sup> *IBIDEM*, c. 32.

<sup>91</sup> ASCI, Notarile, Pavesi Antonio, fz. 8306, 22 giugno 1798, atto n. 1999.

<sup>92</sup> VOLPARI 1972-1973, p. 60. Si è consultata la copia conservata in ASPSG, Coll. TL 299-132 bis.

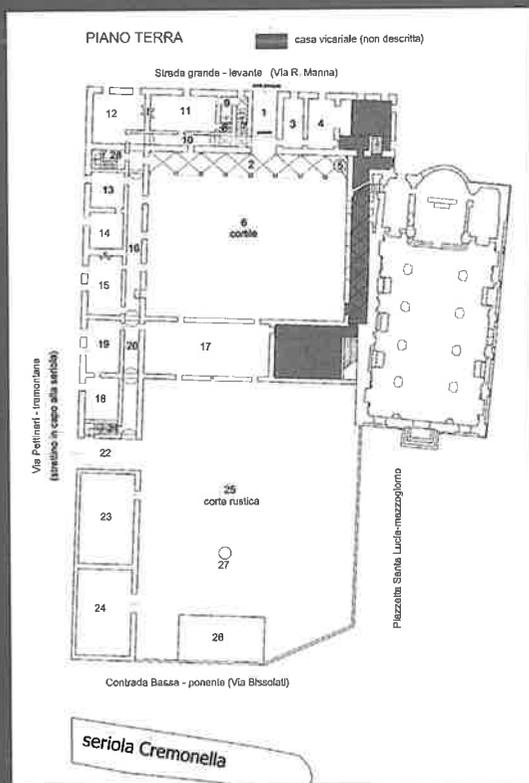


### Piano cantinato

- (1-6) cantine di levante con pavimento di terra battuta e coperte a volta, con un pozzo ormai inservibile.  
 (7-9) tre cantine comunicanti, analoghe alle precedenti.  
 (10) andito d'accesso, dotato di un'apertura «munita di rastello in opera e per la quale si ha comunicazione coll'Andito continuativo alla Porta da Carri» che si apriva sul vicolo a piano terra.  
 (11-13) tre altre cantine verso il cortile ed orto con pavimento di terra battuta e coperte a volta.

### Piano terra

- (1) porta principale che dà accesso ad un andito ammattonato e coperto a volta, nel quale si trova una pusterla.  
 (2) «Loggia formata di sette Colonne di marmo, pavimento a mattoni e volta che la copre sopra la quale stendesi tetto semplice».  
 (3) camerina pavimentata in mattoni, e coperta da volta  
 (4) stanza con Alcova.  
 (5) pozzo, in comune con l'abitazione vicariale.  
 (6) cortile.  
 (7) scala con gradini di marmo che porta ai piani superiori, «con serranda alla di lei apertura».  
 (8) scala con gradini di cotto con orli di legno, per la quale si scende nei sotterranei;  
 (9) sottoscala con «Secchiajo di marmo, e luogo sedile».  
 (10) corridojo pavimentato e coperto a volta, tranne che per un pezzo con soffitto ligneo.  
 (11) «sala solata di mattoni, e coperta da volta», dotata di camino con spalle e cornice di cotto.  
 (12) sala come la precedente, con il camino ornato di spalle e cornice di marmo.  
 (13-14) altre stanze come le precedenti.  
 (15) camera da fuoco con un lavandino sotto una delle finestre.  
 (16) corridojo di tramontana.  
 (17) «Camera grande con entro stufa di terra cotta», voltata e pavimentata con mattoni.  
 (18) stanzina con pavimento e soffitto in legno.  
 (19) «stanza grande» coperta a volta e pavimentata di mattoni.  
 (20) bocchirale ossia atrio coperto a volta e pavimentato di mattoni, dotato di «Portine con sopra finestre semicircolari serrande, telari, vetri, e ferriate».  
 (21) scaletta che va ai rustici, con «piccioli Famigliari al ripiano della stessa scaletta»  
 (22) Portone, ossia «Porta da Carri», con andito pavimentato in terra battuta e solaio ligneo.  
 (23) «rimessa», pavimentata «di pietre in coltello», coperta con solaio ligneo.  
 (24) scuderia pavimentata e soffittata come la precedente.  
 (25) «Cortile rustico altre volte ad uso d'Orto».  
 (26) «Buca per contenere il lettame proveniente dalla stalla»  
 (27) pozzo.  
 (28) «Scaletta illuminata da finestre munita di telaro a vetri con gradini coperti di beola, alla metà circa della quale vi è Luogo Sedile con antiportino» per salire al primo piano.



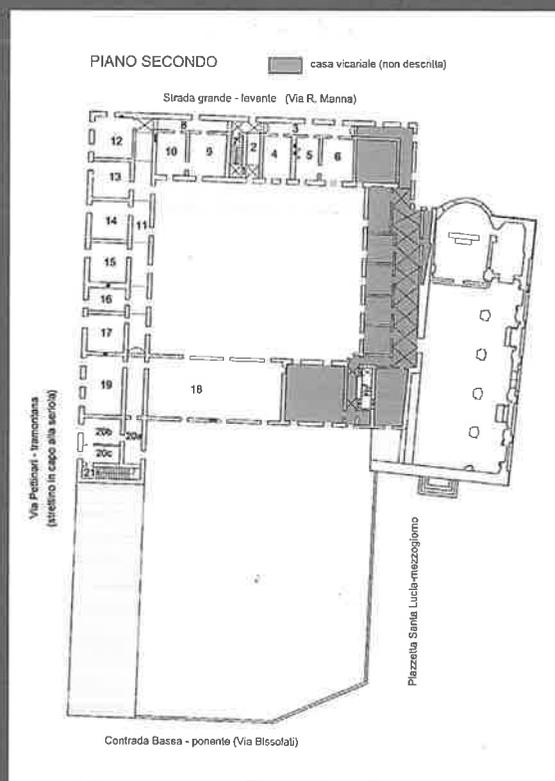
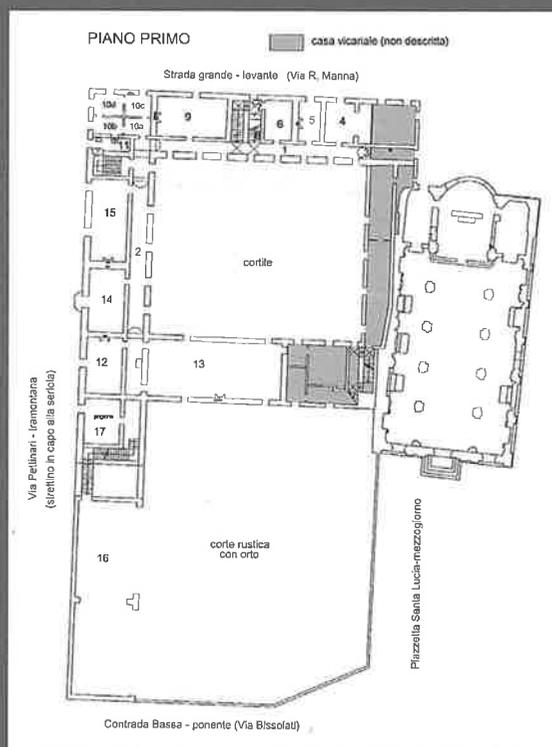
la perizia dell'ing. Verdelli del 1813 (elaborazione grafica arch. N. Lazzari).

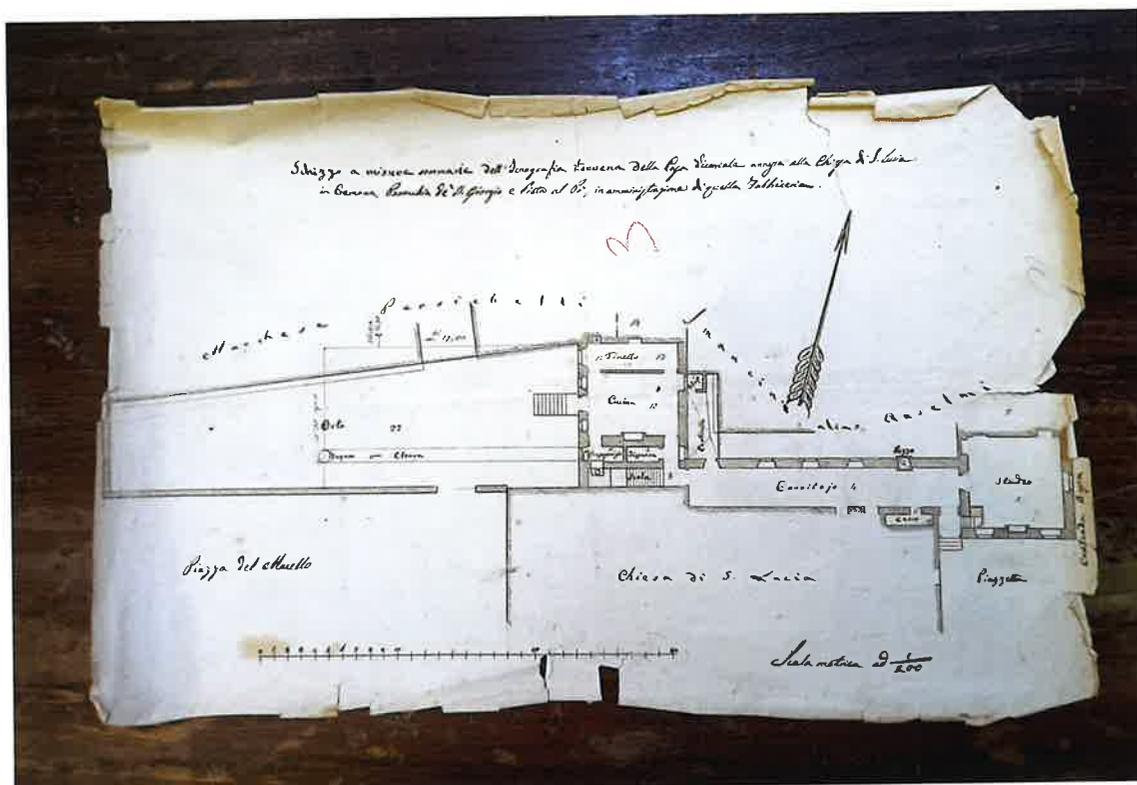
### Piano primo

- (1) corridoio di levante
- (2) corridoio di tramontana, ammattonato e coperto da volta.
- (3) «ripostiglio solato e coperto come sopra nel poco tratto di Corrojo a mezzogiorno chiuso fuori dopo l'erezione del muro di separazione coll'abitazione Vicariale».
- (4) stanza con alcova ammattonata e coperta da volta
- (5) saletta ammattonata e voltata, dotata di un camino con spalle e cornice marmorea.
- (6) altra stanza analoga alla precedente.
- (7) «Stanzina familiare al ripiano della Scala, solata, e coperta come sopra»
- (8) scala con gradini di cotto, mediante la quale si saliva al secondo piano.
- (9) «Stanza oblunga», ammattonata e voltata.
- (10a-d) «Quattro stanzine consecutive verso Levante, una delle quali con Camino nudo solate e coperte da volta».
- (11) «scaletta per cui si discende ad un sito di Latrina solato e coperto come sopra», dotato di sedile.
- (12) «Camerina da fuoco» ammattonata e coperta a volta
- (13) «Gran Sala».
- (14) «Stanza attigua solata e coperta come sopra uscio e finestra anzi poggio con serrande e vetri molti de quali spezzati».
- (15) sala dotata di camino in marmo.
- (16) fienile accessibile dalla scaletta con uscio a piano terra (21).
- (17) stanzina, forse adibita a «camera di correzione» dai somaschi, accessibile solo dal piano superiore, ma situata al piano primo.

### Piano secondo

- (1) «picciol Atrio» pavimentato a mattoni e coperto a volta cui seguiva un «Transito solato» dotato di una botola per accedere alle soffitte.
- (2) «soffitte morte».
- (3) piccolo corridoio di levante.
- (4-6) due stanze ed una Camera da fuoco con camino in cotto.
- (7) sito di lavandino pavimentato e voltato, dotato di un secchiaio di pietra.
- (8) altro corridoio di levante pavimentato a mattoni e coperto da tetto.
- (9-10) due stanzine ammattonate e coperte da volta.
- (11) corridoio di tramontana pavimentato in mattoni in gran parte mancanti, coperto da volta in due parti distrutta «sussistendone solo una porzione affatto cadente, e puntellata per braccia 7 once 8 milanesi, ed un'altra con diverse crepolature per braccia 33 assicurata con sette chiavi di ferro».
- (12-17) sei stanze «solate a mattoni, e coperte da volte screpolate, Uscj e finestre senza serrande».
- (18) solajo grande pavimentato di mattoni, coperto da tetto.
- (19) stanza solata e fatta a volta.
- (20a-c) «tre stanzine seguenti solate, e coperte da volta, uscj, e finestre senza serrande».
- (21) scaletta di legno che conduceva «a un Sito che dicesi servisse à Claustrali di correzione, solato, e coperto da volta, finestrina con ferriata», situato al piano primo (17).





Schizzo planimetrico della casa vicariale di Santa Lucia a seguito dei frazionamenti ottocenteschi dell'ex collegio somasco (senza data, ma post 1831, ASCr, Archivio di San Pietro al Po, cat. 1, Chiesa di S. Angelo - S. Lucia. Stati consegnativi 3)

venne divisa da quella occupata dalla chiesa con annessa casa vicariale.<sup>93</sup> In quegli anni il fabbricato venne saccheggiato e demolito, in particolare per riutilizzare i marmi dei colonnati e gli arredi fissi di maggior pregio: quando nel 1813 il cavaliere marchese Antonio Persichelli acquistò l'edificio,<sup>94</sup> la perizia redatta dall'ing. Enea Verdelli e allegata all'atto di compravendita descrive ciò che rimaneva, prima delle successive trasformazioni e parziali demolizioni che saranno commissionate dallo stesso Persichelli. La proprietà, con atto del 14 luglio 1820, venne parzialmente suddivisa:<sup>95</sup> il Persichelli, mantenendo comunque il diritto di prelazione in caso di alienazione, livellò una porzione dell'ex collegio all'ingegner Luigi Anselmi fu Giuseppe Angelo, un tecnico di fiducia al quale «per particolari meriti a lui riconosciuti, a titolo di cessione/donazione» il marchese assegnò un'area di circa mq. 297, un fabbricato «comprendente cinque stanze terrene con vano scala che immette ai piani superiori e alla soffitta anch'essa di proprietà, e alla cantina estesa sotto tutto il fabbricato», e anche «la residua parte del fabbricato più alto [...] comprendente la soffitta, posta sopra la stanza con alcova verso l'angolo di levante, e due stanze a mezzogiorno; il tutto goduto dal

<sup>93</sup> ASCr, Catasto, b. 40/I, voltura del 14 ottobre 1809.

<sup>94</sup> ASMi, Notarile, Baroggi Ignazio, 22 settembre 1813, atto n. 1119. ASCr, Catasto, b. 52/I, voltura del 29 novembre 1813.

<sup>95</sup> ASCr, Catasto, b. 52/I, voltura del 14 luglio 1820 (pet. 1637/959).

Sig. Vicario di S. Lucia».<sup>96</sup> Nell'atto del 1820 venivano incluse alcune clausole restrittive, relative ai limiti d'altezza del tetto - che non doveva recare impedimenti alla visuale che il vicino palazzo Persichelli godeva verso il fiume Po e i fondi che lo costeggiavano - e al numero, posizionamento e dimensioni dei camini, da costruirsi in modo che presentassero il fianco verso palazzo Persichelli. In seguito alla morte dell'ing. Anselmi, avvenuta il 7 maggio 1831, nella proprietà si susseguirono fino a fine Ottocento parecchi livellari,<sup>97</sup> ma è da datare agli anni immediatamente successivi il 1901 l'ulteriore trasformazione dell'ex collegio somasco in casa borghese: venne abbattuta l'unica loggia rimasta e fu abbassato il tetto con la totale demolizione del secondo piano. Con la vendita del giardino e la successiva edificazione su di esso, si rese necessario dotare la casa di un nuovo giardino, e per questa ragione furono demoliti anche l'ultimo tratto del fabbricato su vicolo Pettinari e il corpo di fabbrica occidentale che originariamente divideva la corte e il giardino, ad esclusione della porzione appartenente alla casa vicariale. Solo quest'ultima, insieme a ciò che resta del fabbricato su via Manna, documentano oggi ciò che rimane della morfologia architettonica dell'ex collegio, poiché la porzione più a ovest, dove si trovavano il giardino e le parti rustiche, è stata completamente riedificata nel Novecento.

Con l'allontanamento dei Somaschi anche l'ex parrocchiale fu spogliata degli arredi più pregiati e divenne sussidiaria della chiesa dei Santi Giorgio e Pietro, la cui fabbrica fu promossa nel 1900 un restauro che potremmo definire 'stilistico' - fortunatamente non eseguito, benché per esso fosse stata rilasciata regolare licenza edilizia - di cui sono conservati i disegni nell'archivio storico comunale.<sup>98</sup> In esso si prevedeva la completa eliminazione degli interventi settecenteschi e l'invenzione di una facciata pseudo-romanica mai esistita, con monofore a tutto sesto al posto dei due finestroni delle navate laterali, la realizzazione di una porta a tutto sesto sul fianco laterale, previa demolizione del timpano esistente, e la sopraelevazione del campanile. Quest'ultimo fu l'unico intervento effettuato, insieme alle opere interne riguardanti il rifacimento della pavimentazione in cemento rullato, con l'eliminazione degli antichi sepolcri (di cui però si conserva un rilievo sommario in archivio diocesano)<sup>99</sup> e la nuova decorazione sopra gli intonachi scialbati nel Settecento. Fortunatamente tali manomissioni non hanno irrimediabilmente cancellato la ricca stratificazione storica che fa di Santa Lucia, un esempio unico e un interessante caso di studio: questo ricco deposito di tempo e di storia, infatti, è ancora perfettamente leggibile sia sulle murature esterne dell'edificio, sia nella complessa articolazione interna.

---

<sup>96</sup> ASCr, Notarile, Zappa Carlo Lodigiano, fz. 8348, 20 giugno 1820, atto n. 1386.

<sup>97</sup> ASCr, Notarile, Mercori Leoncini Giulio Cesare, fz. 8633, 16 settembre 1831, atto n. 5296; ASCr, Notarile, Pizzi Alessandro, fz. 8691, 18 aprile 1846, atto n. 587; ASCr, Notarile, Mercori Leoncini Giulio Cesare, fz. 8670, 8 aprile 1847, atto n. 9812.

<sup>98</sup> ASCr, Comune di Cremona, Antiche licenze edilizie, 2 agosto 1900, n. 8113.

<sup>99</sup> ASDCr, Archivio della Fabbrica dei SS. Giorgio e Pietro, cassetta 2 - Santa Lucia, fasc. 5 «Sussidiaria di S. Lucia: Arte».



# I DIPINTI MURARI DAL XIII AL XV SECOLO

La chiesa di Santa Lucia conserva, sulle proprie pareti, significative testimonianze di dipinti murari di epoche diverse e riferibili ad abili artisti, spesso ignoti alle fonti, i quali abbellirono gli ambienti della chiesa cremonese tra il XIII e il XV secolo.

## **L'Annunciazione**

Sono conservati sulla parete nord della campata con volta a botte che introduce all'abside settentrionale i resti di un dipinto murario raffigurante l'*Annunciazione*.<sup>1</sup>

La scena era in origine racchiusa da una cornice, di cui rimangono parti frammentarie, costituita da due fasce di colore marrone, al cui interno si individua un elegante motivo a racemi terminanti con foglie polilobate allungate, desunto dal repertorio decorativo romanico; di color giallo ocre

---

<sup>1</sup> Sull'affresco dell'*Annunciazione* si veda VOLTINI 2004. La parete d'innesto, su cui si trovano i resti dipinti della *Annunciazione*, e parte dell'intradosso dell'absidiola di sinistra conservano integra la muratura medievale originaria composta di nitidi mattoni regolari, graffiati con incisioni parallele (cm 23,5 x 6; 26,5 x 6,5; 27 x 6,8), con stilature di spessore pressoché uniforme: è databile alla prima metà del XIII secolo (per le strutture murarie coeve, sopravvissute, si veda BINI, GHISOLFI 2002, pp. 2-29, 31-38, 41, 47). Segnalo, riservandomi di tornare sull'argomento in altra sede, due semicolonne in cotto, inedite, oggi solo parzialmente conservate e in gran parte coperte da intonaco scialbato. I resti delle due semicolonne si concludono con le parti restanti di capitelli cubici scantonati. Inoltre, il profilo della lunetta sulla faccia dei due capitelli termina con una spirale concentrica, incisa nel mattone; un'altra spirale concentrica, oggi coperta da intonaco scialbato, era incisa sull'altra lunetta del lato del capitello. Le due spirali concentriche serravano una protome umana, scolpita nel mattone ed ancora parzialmente visibile nell'angolo di uno dei capitelli, coperta dallo scialbo nell'altro. Sotto l'astragalo liscio, con profilo a semicerchio completo, del capitello lungo il fusto della semicolonna, corre parte di un fregio di archetti a pien centro. Quanto resta delle due semicolonne è visibile nell'ultima campata della navata laterale di settentrione e nell'ultima campata della navata laterale meridionale. Anche questi resti appartengono alla chiesa della prima metà del XIII secolo e sono analoghi ad identiche soluzioni decorative in San Lorenzo a Cremona.



Capitello con spirale e protome

della Vergine. Tratti di colore blu sono accostati al profilo di colore sinopia suddetto e si sovrappongono con una certa libertà sulla linea che, senza interrompersi, definisce il sopracciglio sinistro e il naso, nonché sulle pupille. L'accostamento, questa volta invertito, tra linea rossa e linea blu

ormai sbiadito, esso si staglia su un fondo blu.<sup>2</sup>

Per quanto ancora leggibile, considerando la materia pittorica in molti punti caduta o impoverita, l'anonimo artista utilizza una tavolozza relativamente ridotta, ricorrendo spesso a colori fortemente diluiti, per costruire le figure della Vergine e dell'arcangelo Gabriele, disposti su un fondo blu delimitato in alto da una banda giallo ocra. Soprattutto la figura della Vergine, in quanto meglio conservata, evidenzia poi una sintassi basata sulla definizione lineare della forma che è stata ravvivata dal colore steso in modo piatto, senza preoccupazione per la resa volumetrica o per il rilievo degli elementi compositivi. Così la linea di colore ocra rosso, sinopia dell'ovale e degli altri elementi fisionomici del volto e del collo, è tratteggiata con sicurezza su uno strato di colore rosa chiaro steso con tre pennellate energiche; la stessa linea color sinopia costituisce il disegno del 'maphorion' e, per quanto oggi si può solo intuire, doveva interessare tutta la figura

<sup>2</sup> I frammenti dipinti sono citati da Franco Voltini come affreschi «forse di fine '200», ma senza indicazione del soggetto rappresentato: VOLTINI 1975, p. 66 e chi scrive ha ricordato l'*Annunciazione*, collegandola ai dipinti murari raffiguranti un *Episodio storico duecentesco relativo alla vita del Comune*, eseguiti sotto il portico del Palazzo Comunale di Cremona (cfr. VOLTINI 1993, p. 196, nota 2). L'*Annunciazione* «è databile al secolo XIII» secondo Bini e Ghisolfi (BINI, GHISOLFI 2002, p. 32, nota 39). I resti del dipinto murario misurano cm 171 x circa 100, e si trovano a circa cm 251 da terra. Il dipinto è stato oggetto di un intervento di restauro nell'ambito del Corso di restauro affreschi, stucchi e decorazioni su supporto murario del 2004-2005, organizzato dal «Centro di Formazione Professionale della Provincia di Cremona», che ne ha migliorato lo stato di conservazione molto precario già segnalato da chi scrive nel 2004 (cfr. VOLTINI 2004, p. 30, nota 3). Le informazioni sull'intervento di restauro suddetto, insieme alle notizie sullo stato di conservazione e a brevi cenni sulle tecniche esecutive dell'*Annunciazione*, si trovano in APSPT, *Relazione sullo stato di conservazione e proposta di intervento*, anno 2004-2005.



*Annunciazione*

per il contorno, è rispettato anche per le aureole: quella della Vergine conserva solo alcuni piccoli frammenti di colore oro brillante sull'intonachino. All'interno del disegno delineato, il 'maphorion' e le parti residue della veste, permettono solo in parte e con margini di incertezza, di individuare un colore marrone o diaspro rosso.<sup>3</sup>

Nell'arcangelo Gabriele la manica e il frammento di pannello sono distinti in modo schematico, con pieghe segnate pittoricamente da grossi contorni dello stesso color sinopia; le linee spesse e sommarie delimitano sulla superficie della veste 'alveoli' ravvivati da colori fluidi, in sintonia con la stessa tendenza linearistica e grafica.<sup>4</sup>

Lo stile lineare individuato nell'*Annunciazione* si rintraccia in Lombardia in «una fase ancora acerba» o con «accenti arcaizzanti»,<sup>5</sup> a seconda della prospettiva critica, nei resti di affreschi in parte staccati della chiesa di Sant'Antonio in Foris a Bergamo, variamente datati ai primi decenni

<sup>3</sup> Per quanto riguarda la tecnica di stesura del colore rosa chiaro che costituisce l'incarnato del volto della Vergine si rimanda a VOLTINI 2004, p. 31, nota 4.

<sup>4</sup> Per la gamma cromatica della figura frammentaria dell'arcangelo Gabriele, IBIDEM, nota 5.

<sup>5</sup> BOSKOVITS 1989, pp. 30, 33.

o alla prima metà del secolo XIII;<sup>6</sup> si sviluppa poi in esempi di qualità più alta come la decorazione pittorica dell'aula della Curia vescovile, sempre a Bergamo, ciclo per cui sono state proposte datazioni significativamente discordanti: dopo il 1222 ma entro il 1240, oppure nell'ultimo quarto del secolo.<sup>7</sup> Già in questi ultimi affreschi bergamaschi, pur con le evidenti differenze stilistiche e qualitative, sono presenti stilemi analoghi a quanto emerge dall'analisi dell'*Annunciazione*: l'utilizzo di linee energiche, spesse e sommarie nel definire la costruzione dei panneggi, al cui interno vengono stesi «colori piatti», senza preoccuparsi di dare rilievo e profondità alle forme.

D'altra parte, questa particolare maniera di dipingere, diffusa in tutta l'area padana nel corso della prima metà del Duecento, evolve ulteriormente nella seconda metà dello stesso secolo, spesso stemperando o esaurendo sempre più l'aulica maniera bizantineggiante, processo a cui, nell'assunzione di «raffinate espressioni lineari», non è estranea l'influenza dello stile gotico d'oltralpe.<sup>8</sup> È in questa fase cronologica ed in questo ambito culturale che i riscontri stilistici si fanno ancora più puntuali, anche per quanto riguarda singole soluzioni linguistiche o decorative. Escludendo qualsiasi possibilità di stabilire legami significativi con la cultura del Maestro di Angera, se non per un generico comune linearismo nel costruire il volto dei personaggi, ad esempio riscontrabile nella *Madonna col Bambino* in Sant'Eustorgio a Milano databile al 1280 circa,<sup>9</sup> va comunque segnalato, ad una data per noi interessante, che questo artista o la sua 'bottega' utilizza una tipologia di fascia con racemi e foglie polilobate di colore chiaro, come il bianco, su fondo blu, del tutto analoga, tranne le varianti cromatiche, a quella che delimita l'*Annunciazione*.

Ma se si considerano la sintassi pittorica complessiva e la cultura ad essa sottesa, le analogie più profonde si possono stabilire in rapporto ad alcuni affreschi veronesi. In particolare va considerato l'affresco frammentario raffigurante l'*Ultima Cena* nella chiesa di San Nicola ad Assenza di Brenzone, attribuito al cosiddetto «Maestro di Brenzone»: datato agli ultimi decenni del XIII secolo, esso denuncia l'adesione dell'artista al linearismo tardoromanico.<sup>10</sup> Pur emergendo tratti specifici dovuti alla diversità di mano, nell'affresco veronese si ritrovano diverse cifre stilistiche già individuate nell'*Annunciazione* cremonese: il contorno deciso della figura, il disegno del viso ottenuto con una linea spessa sopra una stesura uniforme dell'incarnato, le pieghe segnate con grossi contorni, a definire 'alveoli' in cui è steso il colore senza profondità, la mimica degli occhi assai vicina, lo scollo ad angoli della veste nel *San Filippo* come nella Vergine della nostra *Annunciazione*, le mani con le dita allungate sono tutti elementi che suggeriscono per il dipinto murario cremonese una datazione agli ultimi due decenni del 1200.

<sup>6</sup> IBIDEM per la datazione ai primi decenni; la seconda datazione è avanzata da ALBERTINI OTTOLENGHI 1991, p. 4.

<sup>7</sup> Per la prima datazione BOSKOVITS 1989, p. 30, p. 37: fig. 36; per la seconda MONTEL 1986, p. 63, fig. 85. D'accordo con quest'ultima indicazione cronologica ALBERTINI OTTOLENGHI 1991, p. 4, tav. 4. Per il confronto proposto nel testo tra gli affreschi della Curia di Bergamo e l'*Annunciazione*, si vedano le illustrazioni citate in questa nota.

<sup>8</sup> Si veda TOESCA 1912 (edizione consultata Torino 1966), p. 77.

<sup>9</sup> Per il Maestro di Angera cfr. BOSKOVITS 1989, pp. 37, 40, 41; VALAGUSSA 1996, pp. 7-8 e 227-229; IDEM 1997, pp. 40-41, p. 199, tav. 21 (per il confronto indicato nel testo). Una fascia con il motivo descritto nel testo incornicia l'affresco raffigurante *Scene evangeliche e Santi* in San Leonardo a Borgomanero, attribuito dubitativamente al Maestro di Angera o comunque alla sua bottega e datato alla fine del XIII secolo (cfr. SEGRE MONTEL 1986, pp. 44, fig. 56, p. 46). La stessa tipologia decorativa si trova anche nella fascia che delimita un affresco raffigurante *San Francesco* nella chiesa di San Fermo Maggiore a Verona, attribuito a un pittore veneto e datato al 1280 circa, per cui cfr. BOURDUA 1992, p. 465, fig. 621.

<sup>10</sup> Cozzi 1992, p. 306.

D'altra parte lo 'stile lineare' verrà più tardi riproposto, ancora a Cremona, agli inizi del Trecento nei dipinti murari che rappresentano un *Episodio storico duecentesco relativo alla vita del Comune*, sotto il portico del Palazzo Comunale. In quest'ultimo dipinto sono ancora evidenti i punti di contatto con l'*Annunciazione*, ma in una versione che, in alcuni dettagli, dichiara un insistito caligrafismo debitore con tutta probabilità di influssi gotici d'oltralpe:<sup>11</sup> si veda la linea che segna la conclusione della parte bassa della palpebra con una sorta di ricciolo, stilema che si trova identico nel volto di una *Santa Caterina di Alessandria* in un affresco in San Giovanni in Valle a Verona, datato dall'Arslan ai primi decenni del 1300, ma per il quale è più consona la collocazione cronologica proposta dalla Sandberg Vavalà alla fine del 1200 o, al massimo, agli inizi del 1300.<sup>12</sup> Infine, alcune osservazioni di carattere iconografico non sono prive d'interesse. L'artista ha rappresentato la scena seguendo uno schema compositivo diffuso nella tradizione bizantina, con Gabriele e Maria che si fronteggiano in piedi l'uno davanti all'altra. Secondo una versione consolidatasi nel tardo Medioevo, l'angelo tiene in mano un giglio, collegato al tema dell'incarnazione, ma specificatamente evocando la purezza e la verginità di Maria. Per quanto riguarda la gestualità dei personaggi, rispettata è la caratteristica mano tesa dell'angelo verso la Vergine, particolare in realtà oggi poco leggibile. L'atteggiamento di Maria, con le palme delle mani aperte visibili, potrebbe richiamare un gesto di istintiva difesa, ma più probabilmente indica l'atteggiamento della preghiera, occupazione che nell'ambito dell'iconografia occidentale viene preferita alla rappresentazione della Vergine intenta a lavori manuali come la filatura, propria dell'iconografia orientale.<sup>13</sup>

### **I Santi Agostino, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore, Giovanni Evangelista attorno al Cristo Pantocratore e l'Incoronazione della Vergine con angeli musicanti**

I dipinti murari che rappresentano *Sant'Agostino, San Giovanni Battista, San Giacomo Maggiore e San Giovanni Evangelista*, affrontati a coppie, costituiscono la decorazione delle pareti che, sopra i lati d'imposta della volta a botte, precedono l'intradosso e il catino dell'abside meridionale. Sulla parte di parete al di sotto del pavimento su cui stanno, in piedi, le figure di *Sant'Agostino* e di *San Giovanni Battista*, è dipinto un riquadro rettangolare, oggi grigio, incorniciato da fasce bianche. Due bande nere sui lati corti sembrerebbero indizio della ricerca di un rudimentale effetto prospettico per ottenere la profondità del riquadro, a simulare una lastra aggettante. All'interno del riquadro rettangolare, sulla sinistra, sono ancora leggibili, completamente o in parte, queste lettere in caratteri gotici: *s. au \_ ... [ s ] ... (n) (u) (s)*. Si tratta evidentemente di una parte delle lettere del nome in latino di sant'Agostino, *s. augustinus*, la cui identificazione è confermata dall'iconografia tradizionale che, anche nel dipinto murario in Santa Lucia, lo rappresenta come vescovo di Ippona, con gli attributi episcopali della mitra e del pastorale. Sopra una veste scura con cintura, il

<sup>11</sup> Sui dipinti sotto il portico del Palazzo Comunale cfr. VOLTINI 1990, p.6; IDEM 1992, pp. 185,187,194,196 nota 2; anche per la bibliografia precedente.

<sup>12</sup> ARSLAN 1943, pp.177, fig. 251 per il confronto suggerito nel testo. È lo stesso Arslan che, per l'affresco di San Giovanni in Valle a Verona, collegato ad altri affreschi veronesi, parla di «linearismo [...] che scende a compromessi col gotico d'oltralpe». IBIDEM, p. 187 nota 52 per la datazione proposta dalla Sandberg Vavalà.

<sup>13</sup> Per gli aspetti iconografici: RÉAU 1957, pp. 174-194; LUCCHESI PALLI 1970, II, coll.74-78; EMMINGHAUS 1972, IV, coll. 422-438; GHIDOLI 1991, II, pp. 40-46. Per l'identificazione della Vergine 'in preghiera' suggerita nel testo un confronto probante è con l'immagine del mosaico rappresentante lo stesso soggetto, con identico atteggiamento, in San Marco di Venezia; il mosaico duecentesco si trova sulla parete sud del braccio occidentale cfr. ZULIANI 1986, p.172, fig. 268.



Cristo Pantocratore affiancato da quattro Santi e, nel catino absidale, l'Incoronazione della Vergine

santo indossa un mantello giallo arancio (orpimento), con bordi marrone scuro e guanti bianchi. Nella mano destra tiene un cartiglio in cui si leggono queste parole, scritte in caratteri gotici: .... *pectaculum facti sumus munI c...* . Completando la prima parola con la lettera mancante e interpretando il segno abbreviativo, il testo risultante è «spectaculum facti sumus mundo c... .». Si tratta di una parte del versetto 9 del capitolo IV della Prima lettera ai Corinzi di San Paolo apostolo.<sup>14</sup> Sempre all'interno del riquadro rettangolare, verso destra, è ancora possibile leggere completamente, in parte o intravedere le seguenti lettere in caratteri gotici ... *Johnnes (b)(a)(p)[t] [i] ...* .

<sup>14</sup> Dove si trovano le parentesi quadre e rotonde, i tre puntini, vanno intesi come segue: [ ]: la lettera si intravede; ( ): lettera conservata solo in parte; ... : lettera mancante. Il trattino indicato dopo il dittongo *au* è presente nell'iscrizione e potrebbe essere segno grafico (di abbreviazione?) legato alla lettera *g*. Sul cartiglio, il cerchio a fianco dell'asta (qui indicata con la *I* maiuscola), nell'iscrizione è sopra l'asta stessa. Si precisa, inoltre, che la prima parola del cartiglio manca della *s* e che nell'ultima parte, in basso, si legge solo la lettera *c*. Per il testo in latino dei versetti del Nuovo Testamento inseriti in questo e nei cartigli di *San Giovanni Battista* e di *San Giovanni Evangelista*, si è fatto riferimento al *Novum Testamentum...* 1944. Per l'iconografia di sant'Agostino con gli attributi episcopali, cfr. CROCE 1961, I, col. 596.

... Anche in questo caso si tratta di una parte del nome latino di san Giovanni Battista, *s. johannes baptista*, identificazione confermata dagli attributi iconografici rappresentati nella figura dipinta in Santa Lucia: una pelle di capra o di montone che spunta dall'ampio mantello color terra di Siena e che avvolge il santo nella parte bassa della figura. Nella mano destra il *San Giovanni* tiene un cartiglio su cui sono scritte, in caratteri gotici, le seguenti parole, mancanti di parte delle lettere: ... *cce (a) ... us D[e]i [e]cce qui tollit peccata mūdi*. Completando le parole con le lettere mancanti, il testo risultante, con la variante *peccata* invece che «peccatum», corrisponde ad una parte del versetto 29 del capitolo I del Vangelo di San Giovanni: «Ecce agnus Dei, qui tollit peccatum mundi». Anche il cartiglio che riporta queste parole rivolte da san Giovanni Battista a Cristo, vedendolo venire verso di lui, è uno degli attributi iconografici del santo, come l'indice della mano destra proteso.<sup>15</sup>

Non essendosi conservata nessuna iscrizione nel riquadro rettangolare al di sotto del *San Giacomo Maggiore*, sono gli attributi iconografici, come il bastone da pellegrino nella mano destra, la barba e la chioma fluenti, che concorrono ad identificarlo come l'apostolo; il libro tenuto nella mano destra, altro attributo molto frequente, è sostituito da un cartiglio, su cui è leggibile una parte dell'iscrizione, di difficile interpretazione: *q ... m [D][o][m][i][n][i] ... et cum illo sedemus*. Nel dipinto della chiesa di Santa Lucia *San Giacomo Maggiore* indossa una veste verde turchese e un mantello color terra di Siena dall'ampio e ricco panneggio.<sup>16</sup>

Circa l'ultima figura di Santo, non essendosi conservata l'iscrizione con il nome all'interno del riquadro rettangolare sottostante, la sua identificazione con *San Giovanni Evangelista* è suggerita dalla fisionomia giovanile del volto e dalle parole dell'iscrizione ancora leggibili sul cartiglio: *[I]... pi... cipio erat verbum et ver[um]...*. Integrando le lettere mancanti, risulta il testo seguente: «In principio erat verbum et verbum...», ossia metà del primo versetto del *Prologo* (cap. I) del Vangelo secondo Giovanni; nella parte di cartiglio oggi bianca era probabilmente dipinta la seconda parte del versetto. Il santo indossa una veste rossa e un mantello verde dal ricco ed ampio panneggio, caratterizzato dall'andamento strascicato.

Inoltre, anche nei dipinti murari della chiesa di Santa Lucia, la collocazione della figura di *San Giovanni Evangelista* di fronte a quella di *San Giovanni Battista* segue uno schema iconografico diffuso, motivato dall'omonimia e dal culto popolare che accomuna i due santi.<sup>17</sup>

Al centro della volta a botte, inseriti nei resti di un tondo con cornice a fasce, si trovano le tracce dell'immagine dipinta su fondo scuro del *Cristo Pantocratore*: le parti frammentarie della testa e del

<sup>15</sup> Va segnalato che sulla prima *e* del secondo *ecce* è presente questo segno grafico: ... ; inoltre, l'asta della *h* in *Johnnes* è tagliata da un trattino, «segno abbreviativo con significato relativo» che, in questo caso, indica la *a* (*Lexikon Abbrueviaturarum...* (a cura di A. CAPELLI) 1929, pp. XXXIX-XXX; citazione a p. XXIX. «Peccata» è il termine presente nella breve litania a cui comunemente si attribuisce il nome di «Agnus Dei», nella messa del rito romano (cfr. *Ordinario della Messa* ... 1815, p. 96). Per l'iconografia di san Giovanni Battista si veda CARDINALI 1965, coll. 616-624.

<sup>16</sup> Per l'iconografia di san Giacomo Maggiore e anche per la sua diffusione nella pittura italiana del XIV e XV secolo, si veda ALONSO 1965, coll. 381-382.

<sup>17</sup> La lettera *p* iniziale è tagliata in gamba da una linea retta, segno abbreviativo indicante in questo caso la *r*. (*Lexikon Abbrueviaturarum...* (a cura di A. CAPELLI) 1929, pp. XXIX-XXX). Per il dato iconografico, si veda CARDINALI 1965, col. 624. Per quanto riguarda le tecniche esecutive e le tecniche pittoriche dei dipinti murari relativi ai quattro santi e al *Cristo Pantocratore* - di cui si dirà tra breve - si rimanda a APSPT, *Relazione sullo stato di conservazione e proposta di intervento*, 2004-2005.



libro che, secondo l'iconografia tradizionale, il *Cristo Pantocratore* tiene nella mano sinistra, oggi non più visibile.<sup>18</sup>

I quattro santi sono dipinti all'interno di archeggiature costituite da un arco acuto polilobato con cuspidi arricchite da fastigi gotici caratterizzati da motivi decorativi con foglie e fiori; al centro di due cuspidi è ancora conservato un cerchio che racchiude un decoro quadrilobato, probabilmente a rappresentare un piccolo rosone. Gli archi ricadono su un'esile colonna centrale e su due semicolonne ai lati, tutte concluse da capitelli fogliati. Il pavimento su cui sono disposti i santi è costituito da riquadri al cui interno si distinguono decori a losanghe con motivi polilobati e croci con terminazione a rombi variamente colorati, che ricordano con varianti la decorazione cosmatesca. Sopra le cuspidi e ai lati dei resti del tondo che raffigura il *Cristo Pantocratore*,<sup>18</sup> l'architettura dipinta si completa con una decorazione che simula una modanatura dal disegno 'ad aste' con punta arrotondata.<sup>19</sup>

Al di sotto delle figure di *Sant'Agostino* e di *San Giovanni Battista* e del riquadro rettangolare con le iscrizioni parzialmente conservate dei nomi in caratteri gotici dei due santi è dipinta una fascia decorata con foglie d'acanto e fiori su fondo scuro, incorniciata da una banda grigia e una bianca più esterna; queste ultime, ai lati della fascia suddetta, racchiudono anche quadrati in cui si distinguono un motivo a croce centrale bianco e decori con terminazione a rombo sempre bianchi, su fondo scuro, negli angoli.<sup>20</sup>

Al centro della fascia decorata è dipinto un tondo incorniciato dalle bande grigia e bianca suddette e da una terza banda sempre grigia; all'interno del tondo è raffigurato uno stemma. Altre due fasce simili, sempre con un tondo centrale in cui è inserito uno stemma, occupano le due estremità dell'intradosso absidale sotto l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*.<sup>21</sup>

La tipologia di fascia suddetta rappresenta un modulo decorativo, con la funzione di inquadrare scene o personaggi dipinti, analoga ad esempi diffusi nella prima metà del XV secolo nell'ambito

---

<sup>18</sup> Per l'iconografia del *Cristo Pantocratore* si veda RéAU 1957, p. 39 e SKUBISZEWSKI 1994, pp. 515-517.

<sup>19</sup> Sulla volta a botte, a delimitare la parete dipinta con le archeggiature e i quattro santi, il tondo con il *Cristo Pantocratore* e la modanatura architettonica dipinta, verso la sesta campata, si conservano i resti di una fascia dipinta, caratterizzata da riquadri rettangolari intervallati da quadrati e definiti da cornici nere e bianche al cui interno, dove la superficie dipinta è ancora leggibile, si trovano tondi con decori a stella e un motivo a foglie d'acanto su fondo nero. I riquadri rettangolari sono intervallati da quadrati con cornici identiche, in gran parte perduti: al loro interno si può parzialmente individuare e, in parte, intuire una decorazione con motivi geometrici.

<sup>20</sup> La banda bianca che incornicia le fasce con foglie d'acanto e tondi con stemmi costituisce l'elemento decorativo unificante di tutto il complesso dei dipinti murari della volta a botte e del catino absidale meridionale e, per quanto oggi visibile, di parte della *Crocifissione e devoti*. Nella parete al di sotto di *San Giacomo Maggiore* e di *San Giovanni Evangelista* si conservano solo i resti frammentari della fascia con foglie d'acanto e fiori e due quadrati completi, anche questi incorniciati da bande bianche e grigie, uno con decorazioni simili ai due già descritti nel testo, l'altro caratterizzato da decori triangolari e le solite croci con terminazioni a rombo negli angoli. Sulla parete dell'intradosso, tra le due fasce conservate, vi era molto probabilmente una terza fascia centrale con foglie d'acanto e fiori, chiusa tra due quadrati decorati di cui è rimasto un frammento sulla destra della finestra rettangolare aperta nel Cinquecento: quest'ultimo intervento ha comportato la perdita della fascia centrale e delle parti dei due riquadri non conservate ai lati della stessa e ha interessato anche parte dell'*Incoronazione* che, a causa di questa riforma, manca di alcune parti. Per la riforma cinquecentesca del corpo absidale si veda il contributo di Floriana Petracco in questo volume e VOLTINI 2004, pp. 29-30, nota 2.

<sup>21</sup> Per la descrizione degli stemmi raffigurati all'interno dei tondi, si rimanda alle note 23 e 24.

del repertorio della produzione artistica dello stile 'gotico internazionale'.<sup>22</sup>

Gli stemmi all'interno dei tondi sono costituiti da tre scudi in cui campeggiano le armi gentilizie, due al centro delle fasce dipinte sull'intradosso ed uno nella parte centrale della fascia sottostante le figure di *Sant'Agostino* e di *San Giovanni Battista*. Sul fondo verdeterra dei tondi, due stemmi uguali presentano una scacchiera fatta di triangoli, oggi di colore chiaro e, nonostante la superficie pittorica sia in più punti impoverita e in alcune parti abrasa, di triangoli rossi. Si tratta dello stemma originario, e il più antico, della famiglia Schizzi: una preziosa notizia riferita da Antonio Sommi Picenardi nel suo *Stemmario*, agli inizi del XX secolo, consente di definire con precisione i colori originali dello stemma degli Schizzi: «a triangoli argento e rosso [...] lo si riscontra in un dipinto affresco nella chiesa di S. Lucia»; se ne deduce che triangoli argento e triangoli rossi campeggiavano lo scudo dello stemma.<sup>23</sup>

Il tondo che contiene il terzo stemma si trova al centro della fascia collocata nella parte sinistra dell'intradosso absidale: sul fondo bianco dello scudo è rappresentata la figura araldica di un toro rampante, oggi di colore marrone, che appartiene allo stemma della famiglia Cavalcabò, anche se qui non sono più riconoscibili i colori che lo caratterizzano: «toro d'oro rampante in campo rosso».<sup>24</sup>

I due stemmi della famiglia Schizzi attestano la committenza Schizzi per i dipinti che rappresentano i Santi *Agostino*, *Giovanni Battista*, *Giacomo Maggiore* e *Giovanni Evangelista*, il *Cristo Pantocrator*, l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* e anche, probabilmente, per la *Crocifissione e devoti*;<sup>25</sup> risulta invece più problematico spiegare la presenza dello stemma della famiglia

---

<sup>22</sup> Si vedano le fasce decorate che inquadrano *La fontana della giovinezza* e *Il corteo dei nove Prodi e delle Nove Eroine* del castello della Manta, affreschi dipinti da un Maestro piemontese intorno al 1420: analoghi sono la forma e l'impaginazione con andamento ellittico dei rami delle foglie d'acanto, il disegno e la collocazione dei fiori rispetto a queste ultime, la banda bianca che incornicia la fascia decorata e la presenza di un tondo centrale (si veda CASTELNUOVO 2002, pp. 18-19, figg. 18-19; CASTRONOVO 2002, pp. 231-232; PASSONI 1987, pp. 32-33). Presenta un modulo analogo alle fasce della chiesa di Santa Lucia una fascia decorata con foglie d'acanto, incorniciata da bande bianche in cui sono inseriti tondi con volti e decori, che inquadra figure di santi negli affreschi del castello di Fenis in Val d'Aosta, databili agli inizi del Quattrocento, per cui cfr. TOESCA 1912 (edizione consultata 1966), p. 195, fig. 395; PASSONI 1987, p. 32 con datazione anteriore al 1426.

<sup>23</sup> Per lo stemma della famiglia Schizzi si veda ASCr, Raccolta Sommi Picenardi, n. 41, *Stemmario Sommi Picenardi*, c. 194. Lo stemma dipinto in Santa Lucia è quello originario e il più antico, tra tre stemmi gentilizi usati dalla stessa famiglia, e ciò si ricava dal testo del Tiraboschi dedicato alla famiglia Schizzi: l'autore fornisce una descrizione in cui la scacchiera che campeggia lo scudo è costituita da triangoli bianchi e rossi. Tuttavia nel Diploma dell'imperatore Rodolfo II del 25 gennaio 1589, rilasciato a Gabriele Schizzi e riportato in parte dallo stesso Tiraboschi, si precisa l'antichità dello stemma e, nella sua descrizione più particolareggiata, si conferma che i triangoli della scacchiera, insieme a quelli rossi, possono essere bianchi o argento (TIRABOSCHI 1817, pp. 199-200).

<sup>24</sup> Per lo stemma della famiglia Cavalcabò si veda ASCr, Raccolta Sommi Picenardi, n. 41, *Stemmario Sommi Picenardi*, c. 61. Nonostante la mancanza dei colori indicati nel testo nello stemma in Santa Lucia, l'identificazione proposta è motivata dal fatto che la famiglia Cavalcabò è l'unica famiglia nobiliare cremonese che nel suo stemma presenta l'arma del toro rampante; inoltre nel toro rampante dipinto in Santa Lucia, sulla stesura di colore marrone, che corrisponde probabilmente al colore della preparazione, si intravedono ancora tracce frammentarie di color oro, anche se sbiadito per il degrado della superficie pittorica. Nonostante l'esiguità del dato, si potrebbe comunque ipotizzare che il colore originale del toro rampante dello stemma fosse l'oro, secondo i canoni che l'araldica indica per l'arma della famiglia Cavalcabò.

<sup>25</sup> Per quanto riguarda la committenza Schizzi, ma indicata solo per l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*, si veda anche MARUBBI 2008, p. 304.

Cavalcabò accostato a quello degli Schizzi.<sup>26</sup>

Nel catino absidale è dipinta l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*: al centro di un trono costituito da un edificio caratterizzato da elementi strutturali e complementi ornamentali gotici,<sup>27</sup> Cristo tocca la corona sul capo della Vergine con la mano sinistra e con la destra la benedice; la Madre è inginocchiata e con le braccia raccolte sul petto<sup>28</sup> e, sopra i due personaggi e oltre le cuspidi dell'edificio gotico, si staglia la colomba, simbolo dello Spirito Santo.<sup>29</sup>

Ai lati dell'edificio gotico, sul fondo nero del cielo,<sup>30</sup> sono rappresentati sei angeli musicanti. I quattro nella parte inferiore, collocati sopra un prato impreziosito da una ricca e varia vegetazione, sopra una veste indossano mantelli dall'ampio e ricco panneggio: a sinistra, in basso, un angelo suona un organo portativo, affiancato da un altro con viola da braccio; a destra un angelo suona un liuto e, al suo fianco, un secondo suona un'arpa. Nella parte più alta del cielo sono dipinti gli altri due angeli, uno per lato: sopra una veste rosa indossano una sopravveste bianca dal drappeggio a fitte pieghe parallele. ed entrambi suonano una bombardarda.

Per quanto riguarda le tecniche esecutive, l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* conserva ancora tracce preziose del ricorso all'oro in foglia e a lamine metalliche, inserti polimerici che davano splendore alla scena dipinta: le stelline in foglia metallica applicate nel cielo, l'oro in foglia nei bordi della veste del Cristo e del mantello della Vergine, i resti della corona della Vergine e dell'aureola del Cristo in malta rilevata e dorata, le aureole degli angeli musicanti decorate a raggi nella parte centrale e con una fila di piccoli segni concavi, eseguiti molto probabilmente con punzone, sui bordi.<sup>31</sup>

I pronunciamenti critici relativi alla collocazione stilistica e all'ambito culturale dei dipinti murari della prima metà del XV secolo della chiesa di Santa Lucia hanno rivolto la loro attenzione so-

---

<sup>26</sup> Nel suo testo il Tiraboschi non fornisce notizie che possano spiegare la presenza dei due stemmi Schizzi e Cavalcabò raffigurati insieme nel contesto dei dipinti murari della prima metà del XV secolo della chiesa di Santa Lucia.

<sup>27</sup> La complessa architettura gotica dell'edificio è costituita da due torri con porticato appoggiate a due basi con cornici modanate; ghimberghie fiancheggiate da pinnacoli, sovrastano porticati e torri. Quattro coperture cuspidate allineate, sormontate e inframmezzate da pinnacoli, con archi polilobati e decori a traforo che formano un triangolo, collegano le due torri nella parte alta. Sotto le coperture cuspidate, archi trasversali, impostati su un peduccio aderente ad una parete color rosso si innestano e ricadono sulla parte terminale interna dei pinnacoli che inframmezzano le cuspidi. Sulle pareti delle torri si aprono bifore con luci polilobate, incorniciate da un arco acuto con piccolo rosone e decori a traforo che formano un triangolo. Sul fondo dell'edificio, dietro Cristo e la Vergine, è dipinto un drappo verde, rifinito nella parte alta da una banda color giallo arancio (orpimento).

<sup>28</sup> Per l'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine* si veda RÉAU 1957, pp. 621-626.

<sup>29</sup> Per l'iconografia della colomba come simbolo dello Spirito Santo si veda RÉAU 1956, pp. 12-13. Accenna all'*Incoronazione della Vergine* anche Marco Tanzi, sottolineando che l'opera segue modelli iconografici «consolidati e tradizionali», come l'affresco con lo stesso soggetto all'altare di San Michele nel Duomo di Cremona (TANZI 2011, p. 26).

<sup>30</sup> Il colore nero che interessa la superficie pittorica del cielo è il pigmento della preparazione, il morellone steso ad affresco, su cui era stato dato a secco l'oltremare oggi scomparso. In relazione alla stesura dell'oltremare dato a secco su un fondo ad affresco di morellone, cfr. CONTI 1986, p. 525.

<sup>31</sup> Per quanto riguarda le tecniche esecutive, le tecniche di riporto del disegno, le tecniche pittoriche si rimanda ad APSPT, *Relazione sullo stato di conservazione e proposta di intervento*, 2004-2005, anche per altre informazioni relative all'intervento di restauro e all'intervento di disialbo della volta a crociera montata su costoloni a toro della sesta campata settentrionale. I dipinti murari che erano stati scialbati in epoca imprecisata, furono disialbati agli inizi del '900 (IBIDEM).

prattutto all'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*, riservando brevi cenni alle due coppie di santi; è invece inedito il dipinto murario raffigurante la *Crocifissione e devoti*.

La vicenda critica dell'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* inizia con Adolfo Venturi, che pubblica il dipinto come opera della cerchia degli Zavattari.<sup>32</sup> Nel quadro degli affreschi lombardi che riflettono in modo vario le stesse forme stilistiche proprie dei seguaci di Michelino da Besozzo, degli Zavattari e del Maestro dei Giochi Borromeo, secondo Pietro Toesca il dipinto cremonese si distingue «per un drappeggiare rigido che rammenta ancora la maniera di Antonino de Feraris».<sup>33</sup> È Alfredo Puerari che, seppure sinteticamente, propone per primo una nuova prospettiva interpretativa, individuando nel dipinto connotati stilistici che «anticipano modi bembeschi» ed avanzando l'ipotesi che possa essere opera di Giovanni Bembo. Contestualmente, inaugurando il dibattito critico che li riguarda, lo studioso delinea acutamente la collocazione stilistica e l'ambito culturale riguardante le due coppie di santi: questi ultimi «riflettono quel misto di realismo e di convenzioni decorative» caratteristici dei seguaci dei De Veris, di Michelino e di Leonardo da Besozzo; inoltre, essi sono stilisticamente affini all'affresco riportato su tela che rappresenta la *Madonna col Bambino e santa martire*, in origine collocato sotto le figure di *Sant'Agostino* e di *San Giovanni Battista* di cui si è detto.<sup>34</sup>

Prendendo in considerazione solo l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*, Franco Mazzini concorda con l'opinione del Toesca; secondo lo studioso, la stanchezza dei modi e la stilizzazione delle architetture, suggerirebbero una datazione del dipinto «non prima del 1440», tra il 1440 e il 1450 circa.<sup>35</sup> Segnala l'*Incoronazione della Vergine* e il relativo giudizio del Toesca, Franco Voltini, aggiungendo che l'opera «si rivela già ispirata al gusto internazionale».<sup>36</sup> In relazione alla decorazione sepolcrale del pittore Antonio (o Antonino) de Ferrari, Marco Tanzi osserva che gli elementi decorativi della struttura architettonica tardogotica richiamano «le slanciate architetture del trono della Vergine nell'*Incoronazione di S. Lucia*»<sup>37</sup> e, sempre Tanzi, propone di includere l'opera in Santa Lucia all'interno di un esiguo «corpus di matrice cremonese» relativo ad opere attribuibili a Giovanni Bembo.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> VENTURI 1911, p. 29, fig. 163.

<sup>33</sup> TOESCA 1912 (edizione consultata 1966), p. 214.

<sup>34</sup> PUERARI 1951, pp. 31-32. Sempre il Puerari ritiene che gli angeli dell'*Incoronazione* dietro l'altare di San Michele nel Duomo di Cremona, ricordino gli angeli musicanti del dipinto in Santa Lucia (PUERARI 1971, p. 148), ma per chi scrive il confronto non è sostenibile per aspetti formali e cifre stilistiche. Dell'affresco *Madonna col Bambino e santa martire* si dirà più oltre, nel testo.

<sup>35</sup> MAZZINI 1965, p. 609.

<sup>36</sup> VOLTINI 1975, p. 66.

<sup>37</sup> Cfr. TANZI 1987, pp. 701-702. Per la *Decorazione sepolcrale* di Antonio de Ferrari, affresco strappato proveniente dalla chiesa di San Francesco, si veda ROSSI 2004, pp. 118, 120-121.

<sup>38</sup> TANZI 1995, p. 70, nota 26; IDEM 2000, p. 145, nota 1 e IDEM 2011, p. 26.

L'attività di Giovanni Bembo non è documentabile attraverso opere certe. Non essendo possibile presentare in questa sede il dibattito critico che ha riguardato la fisionomia pittorica e la ricostruzione di un catalogo ideale delle sue opere, oltre ai citati testi di Marco Tanzi, si rimanda ai contributi di PANAZZA 1963, pp. 896-899; TERRAROLI 1993, pp. 211-216-219; GNACCOLINI 2001, pp. 44-48, con bibliografia precedente; TANZI 2002, p. 64; RICCOBONO 2014, pp. 84, 86, con bibliografia precedente; CASTELLINI 2014, pp. 79-81, con bibliografia precedente.

Giovanni Bembo, nato probabilmente verso il 1380 o intorno al 1390, è documentato a Mantova, Brescia e Cremona a partire dal 1412; risulterebbe già morto nel 1449 (GNACCOLINI, 2001, p. 44; MARUBBI 2008, pp. 304-305 e nota 24).



*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*

Nel catalogo delle opere assegnabili a Giovanni Bembo, anche Federico Riccobono inserisce i dipinti murari del settore absidale settentrionale della chiesa di Santa Lucia, evidenziando che nell'*Incoronazione* «il disegno del trono architettonico» è identico a quello riscontrabile in due affreschi strappati: quello nella chiesa di San Francesco a Brescia raffigurante la *Madonna con il Bambino e le sante Anna, Apollonia e Caterina*, concordemente attribuito a Giovanni Bembo e il dipinto frammentario che raffigura la *Madonna in trono che allatta il Bambino con sant'Antonio abate* al Museo di Santa Giulia di Brescia.<sup>39</sup>

Per Mario Marubbi l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* è opera eseguita nel quarto decennio del Quattrocento da un pittore cremonese e si dovrebbe accostare ai due affreschi strappati che rappresentano entrambi la *Madonna col Bambino e santa martire*, uno proveniente dalla stessa chiesa di Santa Lucia (inv. 12), l'altro da San Giovanni Nuovo (inv. 19), conservati nella Pinacoteca di Cremona.

Inoltre, per i pinnacoli e le ghimberghe gotiche, il dipinto murario in Santa Lucia si può avvicinare alla decorazione tombale di Antonino da Pavia o de Ferrari; pertanto la storiografia recente ipotizza, con convinzione sempre più crescente, che queste opere siano da legare al nome di

<sup>39</sup> RICCOBONO 2014, pp. 84, 86.

Giovanni Bembo, anche come esecutore dell'epitaffio di Antonino. Marubbi segnala poi i dipinti frammentari individuati sulla controfacciata della chiesa di Sant'Agostino di Cremona: i resti di un trono, di qualità sostenuta, e la testa di un angelo musicante, anche questi accostabili all'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* di Santa Lucia. Per lo studioso qualche analogia e «strette assonanze di stile» sono anche riscontrabili tra quest'ultimo dipinto e la *Madonna Assunta e angeli musici*, strappato dalla chiesa di Santa Caterina a Brescia, ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo della stessa città.<sup>40</sup>

Secondo il parere di chi scrive, i caratteri della sintassi pittorica e delle cifre stilistiche, gli elementi formali che connotano i dipinti murari raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*, il *Cristo Pantocratore*, i *Santi Agostino, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore* e *Giovanni Evangelista*, testimoniano la formazione di un pittore all'interno di un ambito culturale che ha come riferimenti fondamentali l'arte e le opere di Michelino da Besozzo e degli artisti a lui legati.

Gli ampi panneggi dei mantelli che nascondono i corpi di *San Giacomo Maggiore* e di *San Giovanni Evangelista* ricordano le soluzioni formali riscontrabili nelle figure di *Santi* nelle quattro pergamene del Louvre, disegnati e colorati da Michelino da Besozzo e realizzati intorno al 1420, o in un periodo posteriore al 1420; in particolare, l'andamento strascicato e fluente nel mantello del san Giovanni Battista, che ricorda «ideali non del tutto dimenticati di eleganza cortese» è stilema caratteristico nei disegni e nei dipinti di Michelino.<sup>41</sup>

Anche alcuni tratti fisionomici, gli occhi tondi e sgranati, una «certa gonfiezza del viso», soprattutto percepibili nel san Giovanni Evangelista e, in parte, nel san Giacomo Maggiore, sono cifre stilistiche proprie di Michelino da Besozzo.<sup>42</sup>

Il manierismo del disegno delle mani, evidente nella figura del *San Giacomo Maggiore* e negli angeli musicanti dell'*Incoronazione della Vergine*, è cifra stilistica riconducibile al linguaggio micheliniano e all'ambito dei suoi seguaci.

Educatosi sui modelli e sugli elementi disegnativi micheliniani, l'artista attivo nei dipinti murari della prima metà del Quattrocento in Santa Lucia, nella definizione della fisionomia dei volti, soprattutto nei santi, nel *Cristo* dell'*Incoronazione*, nel *Cristo Pantocratore*, ma anche nel braccio scoperto del *San Giovanni Battista*, non propone il modellato delicatissimo costruito per sottili

<sup>40</sup> MARUBBI 2008, pp. 304-305. In questo contributo segnalo la discrepanza tra la datazione proposta nel testo, «terzo decennio del Quattrocento» (p. 304) e la collocazione cronologica, corretta, indicata nelle didascalie, 1430-1440 (pp. 304-305). Nel frammento con *Angelo musicante* della controfacciata nella chiesa di Sant'Agostino di Cremona è presente l'applicazione di foglia d'oro sull'imboccatura dello strumento a fiato e sul bordo della manica della veste, come nei bordi delle vesti di Cristo e di Maria nell'*Incoronazione* in Santa Lucia.

<sup>41</sup> Per i disegni del Louvre si veda TOESCA 1912 (edizione consultata 1966), p. 189, figg. 377, 378, COGLIATI ARANO 1988, *Libro d'ore*, pp. 97, 99, BANDERA BISTOLETTI 1988, p. 120. Per l'andamento strascicato e fluente del panneggio, il disegno di una delle figurine della Madonna nel f. 2856 (3749) v. nel *Libretto degli anacoreti* cfr. COGLIATI ARANO 1988, p. 93) e anche nel dipinto su tavola con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*, il mantello della santa, cfr. TOESCA 1912 (edizione consultata 1966), pp. 186-187, fig. 373. La citazione nel testo, riferita al Maestro dei Giochi Borromeo, è da BOSKOVITS 1988, p. 42.

<sup>42</sup> Per la tipologia degli occhi, si veda la santa Caterina nel dipinto citato alla nota 41 e le dodici *Virtù* nell'*Incoronazione di Gian Galeazzo Visconti. Dall'elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* (cfr. TOESCA 1912 (edizione consultata 1966), p. 188, fig. 376). Per «la gonfiezza del viso» IBIDEM, p. 191.

passaggi di tono che caratterizza i prototipi micheliniani del primo decennio del Quattrocento;<sup>43</sup> la gradazione cromatica degli incarnati denuncia la ricerca di una più accentuata plasticità, già indizio di un «gusto moderno», che si affermerà definitivamente «verso la metà del quinto decennio del secolo [...] in Lombardia».<sup>44</sup> D'altra parte questa tendenza, che si potrebbe definire «naturalistica», è anche presente nel percorso di «maturazione interna» di Michelino da Besozzo testimoniato, «forse intorno al 1430», da un affresco molto rovinato raffigurante la *Madonna col Bambino e Santi* nella chiesa abbaziale di Viboldone, «dove una resa epidermica di acutezza quasi pisanelliana si osserva nei pochi brani ancora leggibili».<sup>45</sup>

Lo stilema più sopra riferito, relativo alla tipologia delle mani, può essere il dato che ci aiuta a riprendere il problema critico dell'attribuzione a Giovanni Bembo dei dipinti murari con l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*, e i *Santi* di Santa Lucia: Gaetano Panazza indicava nel particolare delle mani affusolate «con lunghe dita che si piegano ad angolo retto» una delle cifre stilistiche, insieme ad altri elementi formali, che connotano i dipinti murari, anche strappati, bresciani e cremonesi, questi ultimi nella Pinacoteca «Ala Ponzone», riconducibili a Giovanni Bembo.<sup>46</sup> Questo stilema è ad esempio presente nella mano sinistra del *San Giacomo Maggiore* e nelle mani di alcuni angeli musicanti nei dipinti murari di Santa Lucia, ma si può ricondurre, come già indicato, a modelli micheliniani; per quanto riguarda l'andamento dei panneggi le affinità sono generiche; diversa è poi la definizione dei tratti fisionomici del viso che nei dipinti murari in Santa Lucia non è connotata da «ovali estremamente regolari», dal naso sottile, dalla «piccola boccuccia» che caratterizzano le opere stilisticamente assegnabili al *corpus* pittorico di Giovanni Bembo.<sup>47</sup>

Un altro aspetto della vicenda attributiva, riguarda la struttura e i particolari decorativi gotici dei troni dei due affreschi strappati già citati, il primo nella chiesa di San Francesco a Brescia e il secondo nel museo di Santa Giulia della stessa città, dal Riccobono ritenuti di «disegno identico» al trono architettonico dell'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* in Santa Lucia; uno degli aspetti che giustifica l'inserimento di quest'ultimo dipinto nel catalogo ideale di Giovanni Bembo.<sup>48</sup> In realtà, a parte la ripresa generica di alcuni particolari come ghimberghe, pinnacoli e bifore, la struttura complessiva dell'edificio che costituisce il trono architettonico in Santa Lucia è diversa e più complessa, sia per gli elementi architettonici che la compongono, sia per la ricchezza

<sup>43</sup> Tra l'altro, la delicatezza dell'incarnato è uno degli elementi distintivi che la storiografia riconosce nelle opere riferibili al catalogo ideale di Giovanni Bembo: si veda GNACCOLINI 2001, p. 47; CASTELLINI 2004, pp. 126-128

<sup>44</sup> BOSKOVITS 1988, p. 42.

<sup>45</sup> IBIDEM, p. 21.

<sup>46</sup> PANAZZA 1963, pp. 898-899. In particolare si tratta dei dipinti nella chiesa di San Francesco e nel Museo di Santa Giulia a Brescia e della *Madonna col Bambino e santa martire* nella Pinacoteca «Ala Ponzone» di Cremona.

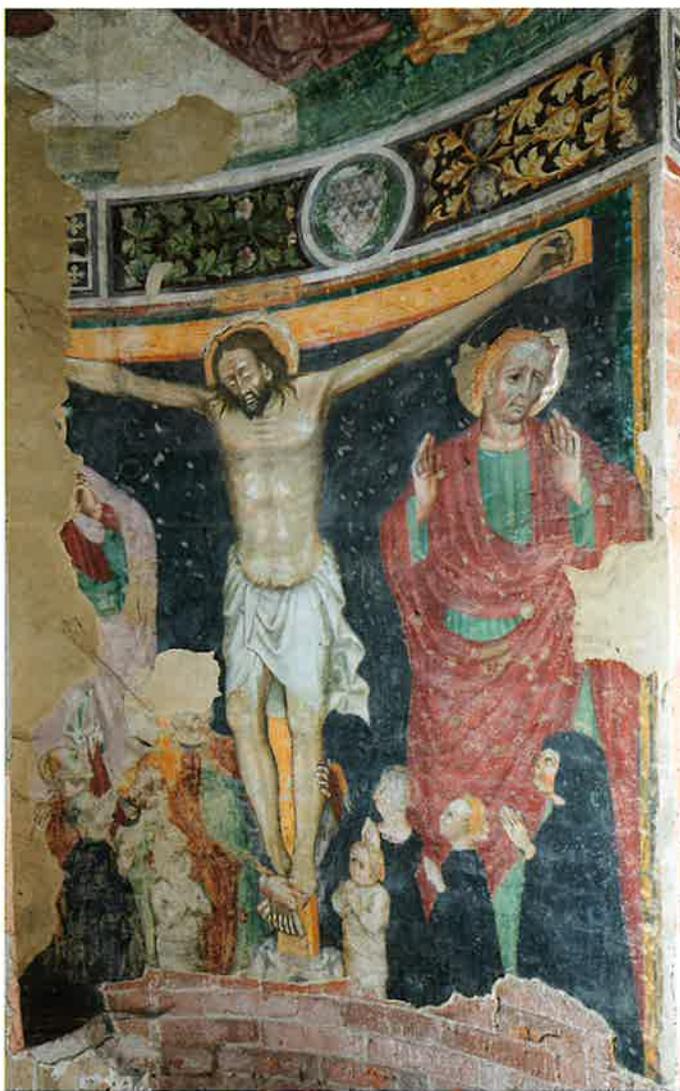
<sup>47</sup> Per i tratti fisionomici del viso individuabili nelle opere ipoteticamente assegnate a Giovanni Bembo, si veda GNACCOLINI 2001, p. 48. Un confronto tra i volti della Madonna e della santa martire nell'affresco strappato della *Madonna col Bambino e santa martire* nella Pinacoteca «Ala Ponzone» di Cremona « stilisticamente ascrivibile al corpus pittorico di Giovanni Bembo» (cfr. CASTELLINI 2004, pp. 126-128: 126) e il viso della Vergine nell'*Incoronazione* in Santa Lucia permette di cogliere le differenze tra i tratti fisionomici dei volti: nella Vergine l'ovale del volto non è perfettamente regolare e la bocca ha labbra disegnate in modo più naturalistico, particolare estensibile anche al naso, che non è sottile. Se si prendono poi in considerazione i volti del *Cristo* e dei *Santi*, le differenze stilistiche nei tratti fisionomici sono ancora più evidenti: ovali non perfettamente regolari, arco sopraccigliare disegnato con linee marcate e collegato alla canna del naso plasticamente definito, le labbra dal profilo pieno, rese con intento naturalistico.

<sup>48</sup> RICCOBONO 2014, p. 86.

e maggiore varietà dei complementi decorativi, rispetto ai troni dei due affreschi bresciani.<sup>49</sup> Pertanto, anche in considerazione del fatto che la figura di Giovanni Bembo non è «in nessun modo ancorabile ad opere certe»,<sup>50</sup> chi scrive ritiene plausibili l'attribuzione e la datazione proposte da Mario Marubbi per l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti*: l'opera sarebbe stata eseguita da un pittore cremonese tra il 1430 e il 1440.<sup>51</sup> Attribuzione e datazione che, a mio avviso, vanno estese ai dipinti murari che raffigurano il *Cristo Pantocratore*, *Sant'Agostino*, *San Giovanni Battista*, *San Giacomo Maggiore* e *San Giovanni Evangelista*.

### La Crocifissione e devoti

La *Crocifissione e devoti* è dipinta nella parte destra della parete dell'intradosso, al di sotto della fascia decorata da foglie d'acanto e con al centro un tondo che contiene lo stemma della famiglia Schizzi. Il dipinto murario è stato realizzato successivamente all'*Incoronazione della Vergine*



*Crocifissione e devoti*

e *angeli musicanti*, probabilmente nel quinto decennio del XV secolo.<sup>52</sup> Esso è frammentario e lacunoso, soprattutto nella parte sinistra della composizione e, in minor misura, in basso a destra e all'altezza della figura del san Giovanni; la superficie pittorica, anche dove si è conservata, è in più punti danneggiata, abrasa e contraddistinta da cadute di colore.

A destra del Crocifisso è raffigurato san Giovanni, avvolto in un mantello rosso che copre una veste verde mentre, a sinistra della croce, il lacerto molto lacunoso di un personaggio in piedi, è da identificare con Maria, madre di Cristo, identificazione confermata dal particolare ancora leggibile delle

<sup>49</sup> Per un confronto si vedano le immagini in TERRAROLI 1993, p. 212, fig. 233; CASTELLINI 2014, pp. 79-81, fig. a p. 80, 42a.

<sup>50</sup> GNACCOLINI 2001, p. 44.

<sup>51</sup> MARUBBI 2008, pp. 304-305.

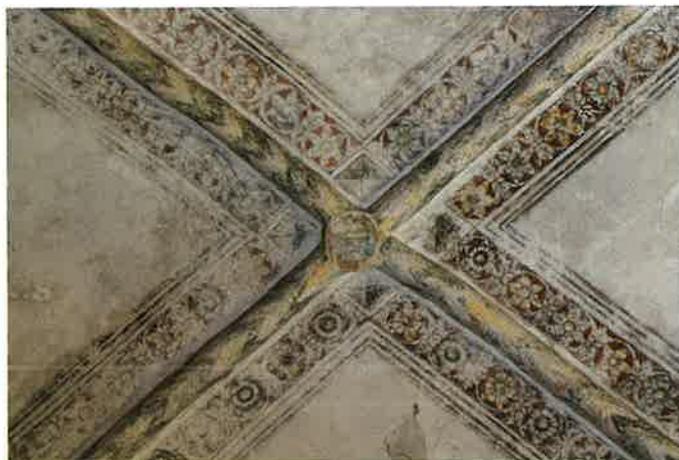
<sup>52</sup> Il rilievo del livello degli intonaci non lascia dubbi sul fatto che il dipinto sia stato realizzato successivamente alla fascia dipinta con foglie d'acanto e all'*Incoronazione*.

mani giunte, secondo l'iconografia tradizionale. Sempre a sinistra della croce, per quanto appena leggibile, è probabilmente raffigurata Maria Maddalena, inginocchiata ai piedi del Crocifisso nell'atto di abbracciare una gamba e i piedi del Cristo.

Si esprime un controllato patetismo nella posa e nell'espressione del volto nella figura di san Giovanni e nella gestualità composta di Maria Maddalena. Nella parte bassa della composizione è rappresentata la famiglia del committente, in atteggiamento devozionale nei confronti del Crocifisso.<sup>53</sup> Nella *Crocifissione e devoti*, opera di qualità sostenuta, si distinguono caratteri formali e cifre stilistiche di differente estrazione. Nella figura di Cristo, la morfologia delle braccia, la definizione con pieghe del busto al di sopra dello sterno e i pettorali, per la loro rigidità, sono indizi che rimandano ad una cultura pittorica ancora gotica. D'altra parte, la cura nella definizione della capigliatura del Cristo, i dettagli che costruiscono la fisionomia del volto del san Giovanni, il morbido modellato delle mani dello stesso attraverso graduali passaggi chiaroscurali, testimoniano una sensibilità e una cultura pittorica caratterizzata dalla ricerca e dall'accentuazione di aspetti naturalistici e realistici decisamente tardogotici; caratteristiche che già si ritrovano in dipinti raffiguranti la *Crocifissione* degli ultimi due decenni del Trecento, modelli che non sembrerebbero estranei alla formazione dell'artista che ha dipinto la *Crocifissione e devoti* in Santa Lucia.<sup>54</sup>

### Le volte del sesto decennio del Quattrocento: architettura e decorazione pittorica

La sesta campata settentrionale e la sesta campata meridionale sono coperte da volte a crociera montate su costoloni a toro che si concludono agli angoli in peducci a tronco di cono, con modanatura rettangolare nella parte alta, e sono serrati al centro da una chiave circolare. Si conservano solo due peducci per ogni volta a crociera negli angoli di ricaduta dei costo-



Volta a crociera con chiave circolare

<sup>53</sup> La famiglia dei devoti è costituita da nove persone di varia età, compresi due fanciulli (o fanciulle). Nella parte del dipinto a sinistra del Crocifisso, le lacune e la superficie particolarmente deteriorata rendono difficile la lettura e l'interpretazione: tuttavia, oltre ai tre personaggi riconoscibili, tutti con le mani giunte, tra uno dei due fanciulli, si possono individuare le parti frammentarie di due mani appartenenti a personaggi diversi. Ai piedi del Crocifisso, a sinistra, i devoti erano cinque; a destra sono ancora conservati, in un caso con abrasione della superficie pittorica, quattro personaggi. Non si può escludere, anche se per ora non esistono documenti o fonti che possano confermarlo, che i devoti raffigurati appartengano alla famiglia Schizzi. Il colore nero oggi visibile nei vestiti dei devoti e sullo sfondo della *Crocifissione*, corrisponde al colore della preparazione, morellone, su cui era steso a secco il blu o azzurro oltremare oggi perduto.

<sup>54</sup> Tra i modelli di *Crocifissione* ancora trecenteschi non estranei alla formazione del nostro artista, si può segnalare la *Crocifissione* in San Marco a Milano, datata intorno al 1386 (cfr. TRAVI 1997, pp. 58-59, tav. 68); il *Cristo Crocifisso* nella chiesa di Almenno San Salvatore, «eseguito nel Quattrocento avanzato [...] presenta caratteri formali e connotazioni stilistiche ancora trecenteschi». Cfr. BANDERA BISTOLETTI 1991, pp. 9-10.



Architettura dipinta della volta (particolare)

vasi all'antica, di foggia classica. Sulla parete meridionale, lungo l'arco d'imposta della volta, è conservato un frammento dipinto di un motivo a nastri intrecciati, al cui interno si trova un piccolo disco. È un repertorio decorativo che, nelle parti di gusto antiquario, è espressione della cultura squarcionesco - mantegnesca. La costruzione delle volte e la successiva fase di decorazione pittorica sono collocabili nel sesto decennio del Quattrocento.

loni sul lato orientale delle campate suddette, in quanto la parte finale dei due costoloni verso ovest e i due peducci pertinenti sono stati inglobati nella parete che separa le due campate dalle navate settentrionale e meridionale. Sulla chiave di volta circolare della volta a crociera nella sesta campata settentrionale, dipinte in colore marrone chiaro su fondo azzurro, sono ancora in parte, ma chiaramente leggibili, una *b* e una *s*, le ultime due lettere del monogramma bernardiniano, che si diffonde a Cremona nella produzione decorativa del XV secolo.<sup>55</sup>

Le due volte furono interessate da un intervento di decorazione pittorica ancora visibile nella copertura della sesta campata settentrionale.<sup>56</sup> sui costoloni sono dipinti motivi geometrici e sulle vele, all'interno di una fascia definita da cornici, motivi floreali e vegetali che nascono da

<sup>55</sup> Il modulo di volta a crociera montato su costoloni a toro è già testimoniato nel gotico lombardo del secondo - terzo decennio del Duecento, ma ripreso e aggiornato in contesti architettonici diversi per tutto il Trecento e fino al XV secolo (cfr. ROMANINI 1964, I, p. 68; VOLTINI 2007, p. 406). Anche nel caso di Santa Lucia si conferma che «l'aggiornamento del sistema voltato, riproponendo moduli gotici in contesti architettonici più antichi, è pratica diffusa a Cremona» (VOLTINI 2007, p. 396, nota 17); per altri esempi analoghi di interventi quattrocenteschi relativi alle coperture, in strutture architettoniche romaniche si veda IDEM 1987, p.122. Per la diffusione del monogramma bernardiniano o *Signum Christi* nella produzione decorativa del XV secolo a Cremona, si veda PUERARI 1976, p. 25, figg. 57-65. Le due pareti che inglobano le parti delle volte descritte sono state realizzate nel corso della riforma cinquecentesca.

<sup>56</sup> La volta a crociera montata su costoloni a toro della campata settentrionale è stata oggetto di un intervento di discialbo, nell'ambito del restauro degli anni 2004-2005 (cfr. APSPT, *Relazione sullo stato di conservazione e proposta di intervento*, 2004-2005). Sulla superficie della volta a crociera costolonata della campata meridionale è ancora presente lo scialbo steso nel XVI secolo (IBIDEM). Sulla parete meridionale della stessa campata, dietro gli armadi, si conservano frammenti pittorici di motivi a fasce, che probabilmente riquadravano composizioni dipinte. Nello stesso ambiente, sulla parete a est, sono emersi due lacerti dipinti con motivi decorativi vegetali color ocra su fondo scuro. Fonti storiche testimoniano la presenza di dipinti sulle pareti della sesta campata meridionale (BINI, GHISOLFI 2002, p. 32, nota 39).



*Madonna col Bambino e santa martire*

### **Gli affreschi strappati da Santa Lucia nella Pinacoteca «Ala Ponzone» di Cremona**

L'affresco frammentario raffigurante la *Madonna col Bambino e santa martire* si trovava originariamente sulle pareti dell'ambiente in cui si innesta l'absidiola di sinistra della chiesa di Santa Lucia, analogamente ai dipinti raffiguranti *San Giuliano l'Ospedaliere dopo l'uccisione dei genitori*, i *Santi Pietro e Paolo* e un *San Francesco d'Assisi*, tutti rinvenuti tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.<sup>57</sup> Le precarie condizioni di conservazione dovute al distacco dell'intonaco dal supporto murario consigliarono, per tutti i dipinti ammalorati in Santa Lucia, l'intervento di trasporto su tela

<sup>57</sup> BELLINGERI 2003, p.72. Il dipinto *Madonna col Bambino e santa martire* si trovava sulla parete sottostante *Sant'Agostino* e *San Giovanni Battista*.

eseguito dai fratelli Steffanoni nel 1903, cui seguì il trasferimento nel Museo Civico di Cremona.<sup>58</sup> La santa martire che nella mano destra tiene una palma, indossa una sopravveste con collarino bianco, secondo una tipologia in uso nel XIV secolo e rimasta in voga, anche in Lombardia, fino ai primi decenni del 1400. La Madonna veste un mantello con cappuccio, blu e foderato di bianco, sopra una veste rossa. Il Bambino, abbigliato con una tunichetta verde sovrapposta ad una vestina bianca, benedice con la mano destra e tende la sinistra verso la Madonna, aggrappandosi allo scollo della veste. Sulla superficie delle aureole, con tracce di doratura, sono visibili le incisioni realizzate sull'intonaco fresco, «che delimitavano in origine le zone rivestite di lamina metallica» e si conservano i fori per la probabile applicazione di inserti decorativi.<sup>59</sup>

Il Camelli attribuisce l'affresco staccato ad «anonimo del 1400»;<sup>60</sup> il Puerari leggendo un «ultimo segno che pare una V» suggerì di integrare con 1415 il riferimento cronologico dell'iscrizione, MCCCC...,<sup>61</sup> indicazione a suo avviso motivata anche dallo stile ed ammissibile in base a notizie documentarie relative alla committenza: infatti in una carta notarile del 1377 è ricordato «ancora vivente un Giovannino de Talamaciis, della vicinia di S. Lucia, che è il padre qui ricordato di Giovanni».<sup>62</sup> Per le abrasioni che hanno interessato parte dell'iscrizione, l'integrazione cronologica suddetta risulta molto dubbia, come già indirettamente osservava la Bellingeri.<sup>63</sup>

Quanto alla definizione della cultura artistica dell'autore dell'affresco, lo stesso Puerari vi ravvisava affinità con le due coppie di santi ai lati del catino absidale della stessa chiesa di Santa Lucia, affrescato con l'*Incoronazione della Vergine e angeli musicanti* che, a suo avviso, «si sarebbe tentati a supporre opera di Giovanni Bembo»; lo stile delle due coppie di santi e del nostro affresco staccato rifletterebero «quel misto di realismo e di convenzioni decorative comuni in Lombardia negli imitatori dei De Veris e di Michelino e di Leonardo da Besozzo». In particolare, la *Madonna col Bambino e santa martire* accoglierebbe «qualche stilizzazione idealistica "cosmopolitana", specie nella santa».<sup>64</sup> La Bandera Bistoletti lo segnala tra gli affreschi che a Cremona documentano la superficiale influenza di Gentile da Fabriano «spesso limitata ad annotazioni iconografiche o marginali» e lo ritiene «della stessa mano dell'*Incoronazione della Vergine*» sulla parete dell'intercapedine in corrispondenza dell'altare di San Michele, nel Duomo di Cremona.<sup>65</sup> Lia Bellingeri, su di un sostrato inserito nel «solco della linea Antonino de Ferrari - Giovanni Bembo», individua nel dipinto echi di una cultura diversa, nutrita degli «apporti di derivazione trecentesca che si

---

<sup>58</sup> *Guida di Cremona...* 1903; BELLINGERI 1996, pp. 11-61; EADEM 2003, p. 72. Sopra la fascia a fondo bianco in alto, in caratteri gotici, è dipinta l'iscrizione seguente: HOC OPUS FIERI FECIT "[OHANNE]S F[ILIUS] Q[UON] DA[M] DE TALAMACIIS ... D[OMI]NI RI DE TALAM ... MCCCC...DIE XXVII DECEMBRIS CUIUS ANI[M]A REQUIESCAT... . Al di sotto dell'iscrizione, nell'angolo sinistro in alto, è dipinto uno scudo a fasce alternate bianche e giallo ocra. Per le notizie relative alle condizioni di conservazione del dipinto, ai restauri e alle stesure pittoriche si veda VOLTINI 2004, p. 123.

<sup>59</sup> MARCHETTI 2003, pp. 161-163.

<sup>60</sup> CAMELLI 1930, 2, pp. 81-86.

<sup>61</sup> PUERARI 1951, p. 31.

<sup>62</sup> IBIDEM.

<sup>63</sup> BELLINGERI 2003, p. 72.

<sup>64</sup> PUERARI 1951, pp. 31-32.

<sup>65</sup> BANDERA BISTOLETTI 1990, p. 9.



*San Giuliano l'Ospedaliere dopo l'uccisione dei genitori, i Santi Pietro e Paolo*

rintracciano tra Modena e Verona», al di là del versante lombardo aperto dal de' Ferrari.<sup>66</sup> Secondo la studiosa, sono scelte stilistiche «appartate» caratteristiche dell'affresco incompleto raffigurante la *Vergine col Bambino e l'apostolo Giacomo*, dipinto intorno al terzo decennio del 1400 sopra il portale d'accesso che, dal chiostro maggiore, immetteva nella sala capitolare dell'originario complesso conventuale di Sant'Agostino in Cremona. Negli stessi anni e da quest'ultimo dipinto, l'autore della *Madonna col Bambino e santa martire*, influenzato dalle sollecitazioni culturali suddette, avrebbe derivato peculiarità «che denotano una più incisiva ricerca compositiva e spaziale», «l'infittirsi regolare delle pieghe nella veste della Santa [...] il protendersi del braccio del Bambino verso la Vergine [...] il grado di elaborazione del chiaroscuro negli incarnati».<sup>67</sup>

Per l'affresco con la *Madonna col Bambino e santa martire*, opera di un pittore cremonese, tenendo come dato acquisito e condiviso da una parte della critica l'eco di una differente cultura artistica rispetto alla pittura locale dei primi decenni del Quattrocento, non disgiunta dal ricupero di apporti trecenteschi, andrà riproposta una traccia interpretativa indubbiamente dai contorni meno definiti: il riferimento è ai caratteri esplicitamente cortesi, alla gestualità, in particolare della santa, a modi e sintassi pittorici che, pur attraverso una ricerca autonoma segnalata anche da varianti significative per la tipologia dei volti, richiamano in particolare il linguaggio di Antonino de' Ferrari in un momento collocabile nel secondo - terzo decennio del Quattrocento.

Il dipinto frammentario rappresentante *San Giuliano l'Ospedaliere dopo l'uccisione dei genitori, i*

<sup>66</sup> BELLINGERI 1996, pp.143-158; EADEM 2003, p. 72.

<sup>67</sup> EADEM 1996, p. 152 ed EADEM 2003, p. 72. Chi scrive ha espresso dubbi sulla relazione tra il nostro dipinto e la *Vergine col Bambino e l'apostolo Giacomo* in Sant'Agostino (VOLTINI 2004, p. 124).

*Santi Pietro e Paolo* si trovava originariamente sulla parete meridionale dell'ambiente in cui si innesta l'absidiola di sinistra, come risulta da un'annotazione preziosa del Crippa che parla di «atrio d'accesso alla chiesa dalla parte dell'abside [...] sul muro di mezzodi». <sup>68</sup>

Il dipinto rappresenta nella parte destra un episodio della vita di san Giuliano, scena mutila in basso, ed i santi Pietro e Paolo nella metà di sinistra. La mancanza della cornice sul lato destro fa supporre che su questo lato la scena, oltre alla parte che riguarda il letto, non sia completa, anche se in modo non determinante per la sua comprensione. L'episodio affrescato, tratto dalla leggenda che racconta la vita di san Giuliano l'Ospedaliere, raffigura il momento successivo all'uccisione dei propri genitori da parte del santo. Quest'ultimo, in parte coperto dal letto, impugna nelle due mani un lungo pugnale e guarda con volto contristato la moglie che, raffigurata a mezza figura, indica affranta i due genitori e, con il gesto, sembra spiegare al marito l'equivoco tragico in cui è caduto. <sup>69</sup> La condizione nobiliare di san Giuliano e della moglie, una castellana secondo la leggenda, è segnalata dall'abbigliamento del primo e dall'acconciatura della seconda, che riprendono soluzioni tipiche della moda legata all'ambiente cortese quattrocentesco in Lombardia: il santo indossa una sorta di 'saglio' o 'zupone', bordato probabilmente di pelliccia, con maniche rigonfie a rivestire l'omero e aderenti per l'avambraccio, un capo di vestiario diffuso soprattutto nella seconda metà del XV secolo; l'acconciatura 'a ciambella' della moglie, ma potrebbe trattarsi di un copricapo assimilabile al 'balzo', è comune a partire dalla metà del '400. <sup>70</sup> Su un letto, unico elemento dalla struttura semplice che connota l'ambiente, sono coricati i due genitori con gli occhi chiusi, sotto una coperta di color rosso amaranto ed un lenzuolo bianco frangiato, di cui si vede il risvolto. Per quanto riguarda il dibattito critico relativo al dipinto, il Landriani lo attribuisce ad «autore ignoto del sec. XV», di fatto seguito dal Camelli che parla di «anonimo» del 1400; infine, la Bellingeri suggerisce dubitativamente di ascrivere l'affresco staccato ad «un pittore della famiglia Bembo». <sup>71</sup> Il riferimento ai Bembo è comunque condivisibile, in quanto l'anonimo pittore del nostro affresco evidenzia innegabili analogie con la cultura figurativa riconducibile alla bottega bembesca: esse riguardano cifre stilistiche più circostanziate, schemi e soluzioni compositive, nonché aspetti relativi alle tecniche esecutive. Il ricorso a cornici rettangolari a fasce è analogo alla soluzione compositiva adottata negli affreschi, eseguiti dopo il 1456 o in anni successivi al 1458, nella cappella della Rocca Pallavicino a Monticelli d'Ongina: <sup>72</sup> sempre in relazione a quest'ultimo ciclo affrescato, nella definizione del rapporto tra elementi dell'arredo e disposizione dei personaggi nell'episodio della vita di San Giuliano è possibile riscontrare un'eco dello schema compositivo proposto nella *Morte di san Bassiano*. Nel nostro dipinto si rintracciano poi cifre stilistiche ricorrenti nelle opere della

<sup>68</sup> AMCCr, *Rubrica A di Carlo Crippa, Dipinti*, 1903, n. 857. Cfr. anche BELLINGERI 1996, pp. 32, 43, fig. 4. Per i criteri di reintegrazione adottati dagli estrattisti Steffanoni, che lo riportarono su tela e che ricorsero ad una stuccatura in toni grigi della lacuna, si veda VOLTINI 2004, p. 167.

<sup>69</sup> Per la leggenda di san Giuliano l'Ospedaliere cfr. DE SOMER 1965, coll.1203-1208.

<sup>70</sup> BUTAZZI 1977, pp. 36, 45, 46, 48, 49.

<sup>71</sup> *Guida di Cremona...* 1903, p.44; CAMELLI 1930, p. 85; BELLINGERI 1996, p. 43.

<sup>72</sup> Per quanto riguarda la data, la prima indicazione è in MARUBBI 1998; lo studioso sostiene che gli affreschi di Monticelli sarebbero stati eseguiti dopo il 1456, in due interventi decorativi distinti: il primo antecedente il 1460, il secondo successivo a questa data. Il secondo riferimento cronologico è in TANZI 2011, p. 47; in quest'ultimo contributo, sugli affreschi di Monticelli si vedano anche le pp. 48-51.

bottega bembesca tra gli anni '40 e gli anni '60 del XV secolo: la resa tratteggiata con pennello nero delle sopracciglia, anche delineate ad un sol tratto, il disegno e la precisa costruzione grafica del padiglione auricolare; la fisionomia del volto di san Pietro, con il ricorso alla caratteristica lumeggiatura sulla canna del naso, che tra l'altro rimanda alla fisionomie dei visi degli Evangelisti o degli Apostoli nella scena della *Dormitio Virginis* rappresentati sulla volta della cappella Cavalcabò in Sant'Agostino di Cremona, la cui decorazione pittorica è già terminata nel 1447;<sup>73</sup> l'alta fronte sfuggente e la piccola bocca delicatamente delineata nel volto della moglie di san Giuliano; la tipologia dell'abbigliamento raffinato e l'elegante acconciatura 'a ciambella', legata alla corrente più cortese della cultura artistica lombarda quattrocentesca e che richiama diversi esempi delle opere affrescate dalla bottega bembesca, tra cui gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino e di Monticelli già citati.

Altri riscontri riguardano aspetti della sintassi pittorica e della tecnica esecutiva, sempre riferibili agli anni tra il 1440 ed il 1460. Dove la pellicola pittorica si è meglio conservata, come nel volto del san Giuliano e parzialmente del san Pietro, è ancora apprezzabile l'utilizzo di colori delicati e del chiaroscuro che modella la forma. Alla fine della stesura pittorica il profilo dei visi e delle mani, delle braccia e dei vestiti, è percorso da una linea di color nero oppure sinopia scuro, procedimento tecnico tra i più caratterizzanti le opere bembesche e che, anche nel nostro dipinto, raggiunge esiti di apprezzabile qualità per la finezza e l'eleganza del segno grafico: in questo caso il parallelo, oltre che con gli affreschi di Monticelli e con un'*Annunciazione* del Museo Civico attribuita a Bonifacio Bembo,<sup>74</sup> potrebbe estendersi ad alcuni particolari degli affreschi raffiguranti la *Madonna col Bambino tra un santo cavaliere, sant'Omobono e un donatore* nella chiesa di Sant'Omobono, opera attribuita a Bonifacio Bembo databile tra il 1450 e il 1455.<sup>75</sup>

Nello stile dell'anonimo pittore dell'affresco staccato da Santa Lucia, la componente grafica appena accennata, seppure complementare, appare tuttavia meno caratterizzante rispetto alla ricerca di soluzioni plastiche e volumetriche di volti e panneggi, come evidenziano il volto del san Giuliano, significativo anche per una maggiore carica espressiva e, nelle parti meglio conservate, le figure dei santi Pietro e Paolo; a questi aspetti si accompagna poi un timido accenno di costruzione dello spazio, soprattutto nella posizione scorciata dei due santi. Pur considerando la tenuta qualitativa inferiore del *San Giuliano l'Ospedaliere dopo l'uccisione dei genitori*, i *Santi Pietro e Paolo* mostrano peculiarità stilistiche per cui si potrebbero preliminarmente suggerire i riscontri più pertinenti con alcuni passaggi dello stile del maestro che decora le *Storie di san Bassiano* e il *San Giorgio*, ma anche con la mano dell'autore dell'*Ultima Cena*, affreschi eseguiti nella Cappella Pallavicino a Monticelli. Anche in base a queste considerazioni, per il nostro dipinto è proponibile una datazione compresa tra il 1450 e i primi anni sessanta del 1400.

---

<sup>73</sup> MARUBBI 2008, p. 308; TANZI 2011, p. 39: sulla cappella Cavalcabò si vedano le pp. 35-54, con bibliografia precedente.

<sup>74</sup> Per il confronto con l'*Annunciazione* (1444-1450 oppure 1442-1445 circa) conservata nella Pinacoteca «Ala Ponzone» di Cremona, in relazione all'analogia struttura compositiva campita su fondo nero, a comuni modalità di definizione dello spazio e un confronto relativo alla struttura si rimanda a VOLTINI 2004, pp. 167-168. Per l'*Annunciazione* suddetta, attribuita a Bonifacio Bembo da Paola Castellini, cfr. CASTELLINI 2004, pp. 164-165.

<sup>75</sup> MARUBBI 2008, pp. 310-312; TANZI 2011, p. 28. Per gli affreschi in Sant'Omobono chi scrive ha proposto una datazione tra il 1445 ed il 1450 (VOLTINI 2004, p. 168). Per altri aspetti, dettagli e per un'ipotesi sulla committenza relativa al dipinto con *San Giuliano l'Ospedaliere* si rimanda a quel contributo, segnalando che le datazioni ivi indicate sono da correggere alla luce delle attuali indicazioni.



*San Francesco d'Assisi*

rappresenta molto probabilmente il braccio più lungo di una croce, in accordo con una diffusa iconografia del santo assisiato. Sull'aureola rimangono tracce di una stesura color oro. La lieve torsione del volto verso destra ed il singolare avanzamento della figura rispetto al fondo sul fianco sinistro, sottolineato attraverso la copertura in larghezza di buona parte della cornice, sono fattori interessanti che definiscono la profondità dello spazio; oltretutto, la ricerca in questa direzione è suggerita dalle modalità di stesura delle pieghe del pannello, per le soluzioni plastiche e volumetriche adottate nell'ampio saio, e dalla funzione di stacco rispetto al fondo affidata alla spessa linea nera che profila la figura sulla sinistra.<sup>76</sup> Un breve cenno del Landriani fornisce la prima indicazione attributiva, riferendo l'affresco ad autore ignoto del sec. XV,<sup>79</sup> mentre la Bellingeri, non

L'affresco frammentario raffigurante *San Francesco d'Assisi* decorava originariamente la parete settentrionale dell'ambiente in cui si innesta l'absidiola di sinistra della chiesa di Santa Lucia, come attestato da un'annotazione precisa del Crippa: il riferimento è infatti all'«atrio di accesso [...] dalla parte dell'abside, precisamente alla sinistra della finestra che guarda sulla piazzetta».<sup>76</sup>

Il dipinto si trovava sulla parete opposta rispetto all'affresco con *San Giuliano Ospedaliero* e, come questo, fu strappato dai fratelli Steffanoni nel 1903.<sup>77</sup>

Il *San Francesco d'Assisi* indossa un saio grigio percorso da sfumature marroni e presenta le stigmate nel costato e sulla mano sinistra, l'unica conservata; in quest'ultima stringe un'asta bianca sottilmente delineata che, nonostante la leggibilità non agevole del braccio più breve ad essa perpendicolare,

<sup>76</sup> AMCCr, *Scheda di Carlo Crippa*, 1890-1922, n. 858.

<sup>77</sup> *Guida di Cremona...* 1903, p. 96.

<sup>78</sup> Per la descrizione di altri aspetti compositivi e dei dettagli relativi alla stesura pittorica si rimanda a VOLTINI 2004, pp. 170-171.

<sup>79</sup> *Guida di Cremona...* 1903, p. 96.

modificandone la datazione, lo ritiene eseguito da un «pittore lombardo».<sup>80</sup>

Un ulteriore approfondimento critico è condizionato dallo stato di conservazione assai precario della materia pittorica, in particolare negli strati di finitura; ciò premesso, non è tuttavia completamente pregiudicata la possibilità di individuare indizi utili per definire alcuni tratti della cultura artistica del pittore che ha eseguito il *San Francesco d'Assisi*. In questo senso elementi morfologici, cifre stilistiche, aspetti compositivi e, dove ancora apprezzabili, alcuni dettagli relativi alla tecnica di stesura rendono proponibile l'accostamento con il linguaggio e la sintassi pittorici testimoniati dall'affresco raffigurante *San Giuliano dopo l'uccisione dei genitori, i Santi Pietro e Paolo*, attribuibile ad un pittore legato alla bottega bembesca.

Nel nostro *San Francesco*, pur essendo andata perduta gran parte della pellicola pittorica, la costruzione del padiglione auricolare è identica a quella dell'orecchio della moglie di san Giuliano o di san Pietro, e il contorno della mano nel santo assisiato è profilato con una linea sottile come nelle mani di alcuni personaggi del dipinto suddetto. In rapporto a questo particolare anatomico, la modulazione cromatica e la definizione del chiaroscuro delle dita, solo in parte visibili nel *San Francesco*, sono ottenute in modo analogo, attraverso la stesura di un pigmento marrone chiaro, come verificabile ad esempio nella mano destra del padre di san Giuliano steso nel letto. Anche se meno leggibili, la costruzione dell'arcata sopraccigliare a un sol tratto, la grafia delle parti dell'occhio e il disegno della bocca sono, con buona approssimazione, sovrapponibili agli stessi particolari nei volti di alcuni personaggi dell'altro affresco strappato: gli occhi di san Pietro, il sopracciglio di san Giuliano e la bocca di sua moglie. È pure analoga la definizione 'sintetica' degli oggetti tramite una sottile linea, nera per la chiave del san Pietro, bianca per la croce in mano a san Francesco; a questo proposito, una croce dipinta con tratti sottili affini è rappresentata in mano al Gesù Bambino dell'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino tra un santo cavaliere, sant'Omobono e un donatore* nella chiesa di Sant'Omobono, opera attribuita a Bonifacio Bembo e collocabile tra il 1450 e il 1455.<sup>81</sup> Anche l'utilizzo di una spessa linea nera lungo il contorno degli abiti o tracciata lungo il profilo del collo per far emergere la figura dal fondo e meglio definire la profondità dello spazio, sostenendo gli accenni di costruzione prospettica, si riscontra nei modi del pittore che ha eseguito il *San Giuliano dopo l'uccisione dei genitori, i Santi Pietro e Paolo*. In questo contesto va anche segnalata, seppure legata a passaggi diversi delle due composizioni, la scelta di coprire con parti della figura la cornice a fasce che, nel caso dell'affresco staccato appena citato, avviene attraverso le teste nimbate e la testa della moglie di san Giuliano. Nonostante le analogie riscontrate, le precarie condizioni di conservazione, pregiudicando una lettura completa dei caratteri stilistici dell'autore dell'affresco raffigurante *San Francesco d'Assisi*, consigliano di pronunciarsi con cautela e in via ipotetica a favore dell'identità di mano con il pittore che affresca l'altro dipinto strappato. In ogni caso, l'autore del *San Francesco d'Assisi* evidenzia una cultura artistica comune e l'opera da lui realizzata potrebbe essere assegnata al sesto decennio del 1400.

---

<sup>80</sup> BELLINGERI 1996, p. 43.

<sup>81</sup> Cfr. nota 75.



# LA DECORAZIONE PITTORICA DAL '500 AL VEDUTISMO

## Devozione popolare ed esaltazione della Congregazione somasca

A partire dal Cinquecento la chiesa e, successivamente, il collegio di Santa Lucia vennero abbelliti da interventi artistici dettati dalla sensibilità popolare e dalla volontà dei Somaschi di qualificare lo spazio loro affidato, al fine di caratterizzare il complesso come un importante centro culturale e religioso nella Cremona dell'epoca.

La decorazione degli altari, delle cappelle e degli spazi conventuali attraverso le testimonianze pittoriche permise nel tempo di creare una vera e propria 'galleria d'arte' che, alla fine del Settecento, annoverava molti dipinti ricordati in un inedito inventario: «In questa nostra Chiesa di S.<sup>ta</sup> Lucia, nei corridori del Collegio per Refettorio nella Sala di ricevimento, e in ciascheduna delle stanze de' Religiosi, salvi quelli che sono di ragione privativa de' medesimi, vi si veggono quadri di diversa qualità e misura ascendenti al numero di duecento».<sup>1</sup>

Purtroppo molte di queste opere furono distrutte nel corso dei secoli o disperse all'atto delle razzie napoleoniche e della successiva soppressione del collegio, ma in parte esse sono rimaste *in loco* o sono state rintracciate altrove, consentendo la ricostruzione - seppur parziale - dell'originario aspetto decorativo degli altari e degli ambienti dell'intero complesso.

In generale, ciò che emerge è un aggiornato gusto decorativo, l'espressione di forti devozioni popolari, talvolta legate a culti poco noti o viceversa molto sentiti, senza dimenticare l'esaltazione della congregazione somasca attraverso la figura del fondatore Girolamo Miani e dei principali protagonisti della chiesa cremonese tra Sei e Settecento.

---

<sup>1</sup> AGCRS, Cremona - S. Lucia, Crem 202, *Inventario degli argenti, mobili... fine secolo XVIII*.

### La decorazione degli altari

Sebbene le informazioni antecedenti l'arrivo dei Somaschi (1583) siano piuttosto lacunose, si può supporre che la primitiva chiesa di Santa Lucia fosse impreziosita da pale ed affreschi.<sup>2</sup>

Leggendo le pagine della Visita apostolica di san Carlo Borromeo del 1575, nelle cui *Ordinationes* sono contenute le indicazioni dell'arcivescovo, si coglie la necessità di dipingere «con qualche figura decente» la cappella maggiore, in cui esistevano il beneficio di san Giovanni Battista ed un'intitolazione ai santi Pietro, Paolo e Michele. Sotto l'altare maggiore, peraltro, nel 1527 erano stati collocati i resti dei santi Tiburzio, Valeriano e Lucia, rinvenuti solo nel novembre 1665 ed inseriti in un'«icona lignea antiqua cum imaginibus B. M. V. e SS. Tiburtii et Valeriani, Luciae et Firminae cum ornamento inaurato», descritta dal Settala e, ancor prima, vista da Speciano (1600). La struttura dell'antica icona, con un pannello centrale raffigurante la Vergine, affiancata dai Santi di cui nella chiesa si conservavano le reliquie, indurrebbe a pensare che si trattasse di un polittico, poi smembrato o distrutto.<sup>3</sup>

Uscendo dalla zona presbiteriale e svoltando a destra, ad inizio Cinquecento si incontrava la cappella dell'Assunzione, in cui era posto un «picciol quadro dipinto coll'immagine della B.a Verg. Assunta, e di alcuni Appostoli», situato «in quell'angusta nicchia» in cui, due secoli più tardi, avrebbe trovato posto il confessionale del curato; la tavola, commissionata nel 1538 da Giovanni Paleari contestualmente all'erezione dell'altare, già nel Settecento presentava «figure scrostate» e un supporto ligneo «creppato dalla cima al fondo, tutto corroso dai tarli», tanto che l'allora preposto di Santa Lucia, Ignazio Tadisi, chiese che l'altare e il dipinto fossero restaurati o, come poi avvenne, distrutti «per la irregolarità». Al fine di mantenere il fruttuoso beneficio dell'Assunta, tuttavia, il religioso dispose di trasferire la celebrazione della messa all'altare di fronte, dedicato ai santi Giacinto e Cecilia, e di far dipingere a Sigismondo Benini un perduto quadretto con l'Assunta, da porre sotto la pala del Malosso di cui si dirà.<sup>5</sup>

Tra le devozioni più ricorrenti vi era poi quella di san Giovanni Battista, cui erano destinati ben due altari nella chiesa, a riprova di un'affezione davvero radicata e ribadita anche dal severissimo Borromeo. Egli infatti ordinò di demolire tutti gli altari eccetto quello del Consorzio di San Giovanni Battista, il quale non aveva dote ma a cui nel 1586 risultava ancora legata una «societatem [...] S.ti Jo. Bapt.ae», forse sciolta all'inizio del Seicento quando l'altare ospitava una pala con san Girolamo Miani. Attorno alla metà del XVII secolo, con la dedizione di questo

<sup>2</sup> Sulla struttura della chiesa antecedente, gli altari e le modifiche del collegio cfr. LAZZARI, PETRACCO 2007, pp. 127-163, PETRACCO 2007, pp. 225-270 e il contributo della stessa studiosa in questa sede. Si prega di notare che le informazioni presenti nel testo e relative ai compensi e alle maestranze attive in Santa Lucia - dove non diversamente indicato - sono contenute nel testo di padre Ignazio Tadisi (TADISI 1737, consultato nella copia dattiloscritta conservata in AGCRS, A.25.F.).

<sup>3</sup> ASDCr, Visita Borromeo, vol. III, 1575, *Ordinationes*, BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 185; inoltre cfr. ASDCr, Visita Speciano, vol. 41, 14 settembre 1600, c.799 e Visita Sfondrati, vol. 25, 20 dicembre 1586, c. 296. Una reliquia di santa Lucia «in Argento, con piede pure d'Argento» compare - oltre che in TADISI 1737 - in APSPT, cartella rossa, edifici di culto, *Inventario dei Mobili e Arredi...*, 15 settembre 1813.

<sup>4</sup> ASCr, Notarile, Somenzi Antonio Maria, fz. 7444, 31 agosto 1756, atto sottoscritto da padre Tadisi che ricorda la scritta «Johannes de Palearijs 1538», su quadro e cornice; l'altare era sprovvisto di «sepolcrico per le reliquie [...] candellieri e fiori decenti» e il paliotto era stracciato. Cfr. ASDCr, Visita Settala, vol. 107, 10 gennaio 1686, c. 649.

<sup>5</sup> Si tratta, a mia conoscenza, dell'ultima opera di Benini, nato nel 1670 e morto «in età decrepita» secondo lo Zaist. POLITI 1979, I, p. 162.

spazio alla beata Panacea per volere del curato Cappellani, l'altare venne perfezionato con una nuova ancona, due statue della giovane valesiana e corredato nella parte superiore da un dipinto di piccole dimensioni con *Cristo adorato dai santi Giovanni Battista e Francesco*, realizzato per «non perdere la memoria».<sup>6</sup> Nella parte inferiore dell'ancona fu posta anche un'immagine di *San Carlo*, forse a ricordare la benevolenza con cui il Borromeo guardò a questo altare.<sup>7</sup> Nella primitiva chiesa il Battista era venerato anche presso il battistero che, in ottemperanza ai decreti borromaici, alla fine del XVI secolo era stato spostato dalla zona presbiteriale e collocato nella cappella occupata successivamente dall'altare di Santa Lucia. A causa di questa nuova dedizione il



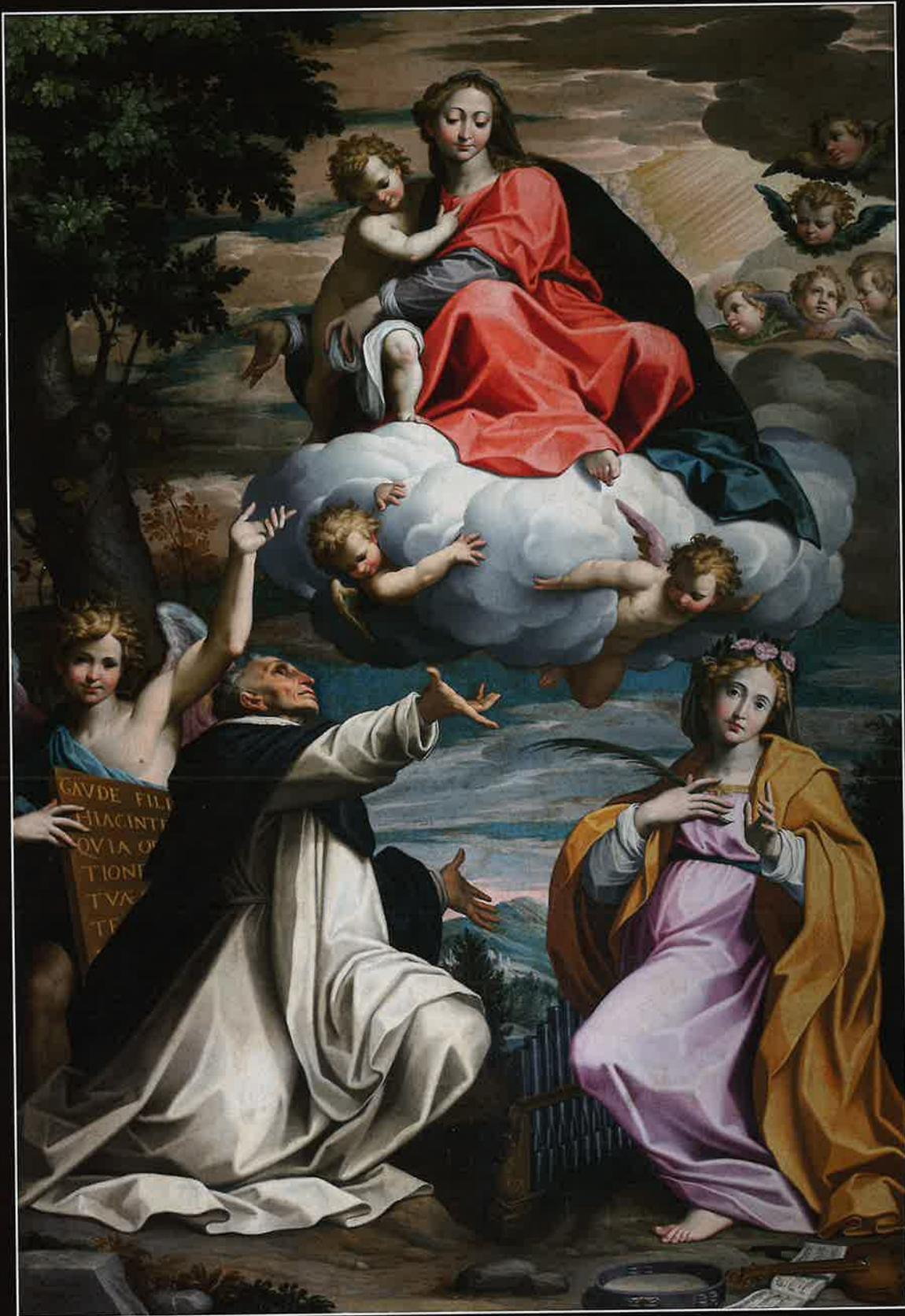
Pittore del XVII secolo, *Battesimo di Cristo*

fonte battesimale venne nuovamente ricollocato, e il vescovo Isimbardi (1673) segnalò una tela con *San Giovanni Battista nell'atto di battezzare* in una piccola cappella imbiancata, separata e con cancelli di legno chiusi la sera, vicino al battistero e all'altare dell'Angelo custode.<sup>8</sup> L'esiguo spazio ricordato dal presule ben si sposa con le ridotte dimensioni della teletta del *Battesimo di Cristo* attualmente nella chiesa di San Pietro, che piacerebbe identificare con quella vista da Isimbardi. L'attuale stato conservativo dell'opera non permette una lettura ottimale, ma la raffinata esecuzione dei volti e degli abiti dei personaggi lascia intuire una committenza prestigiosa; la pelliccia, l'ampio manto rosso o l'asta con il cartiglio che connotano san Giovanni, oppure le

<sup>6</sup> Nel 1748 la statua distesa della beata venne spostata all'altare dell'Angelo custode, dove si trova tutt'oggi, mentre quella un tempo posta nella nicchia fu «lavorata, dorata e dipinta dall'ingegnoso Sig.r Antonio Arrighi» e trasformata in quella della *Vergine Immacolata*, ancora nella chiesa. Ringrazio Cele Coppini per le riflessioni condivise in occasione di questo studio e per questa segnalazione. Cfr. anche LAZZARI, PETRACCO 2007, p. 147.

<sup>7</sup> Indicazione in ASDCr, *Visita Isimbardi*, vol. 77, 14 dicembre 1673, c. 546, confermata da Settala e Litta, che omettono il dipinto di *San Carlo*. Cfr. ASDCr, *Visita Settala*, vol. 107, 10 gennaio 1686, c. 659 e Litta, vol. 147, 9 febbraio 1724, s.c.. Tadisi informa che «il quadro antico di S. Gio. B. colla cornice, che era a questo altare, è quello che sta oggidì appeso nel corridoio oscuro verso il refettorio», ma tace sulla teletta con il Borromeo.

<sup>8</sup> Lo Sfondrati (1600) segnala che nel battistero «caret pictura imaginis S. Jo. Bapt. ae baptizantis».



GAVDE FILII  
HIACINTI  
OVIA O  
TIONI  
TV  
TE

vesti preziose e ricamate dei due angeli dai volti sereni e dalle folte ali, oltre all'attenzione posta nella definizione degli elementi minori - come la colomba dello Spirito Santo o la conchiglia per versare l'acqua sul capo di Cristo - restituiscono un artista di grande interesse, quasi certamente locale e attivo attorno alla metà del Seicento.<sup>9</sup>

Tra XVI e XVII secolo venne valorizzato anche il culto della Vergine, a cui furono dedicati gli altari della Natività, dell'Assunzione (di cui si è detto) e della Visitazione.

Se il primo di questi altari non ha conservato la *Deposizione* ricordata dalle fonti, quello della Visitazione rivela interessanti informazioni;<sup>10</sup> esso occupava l'ultimo spazio della navata destra, procedendo dall'ingresso, e san Carlo ne aveva ordinato la demolizione poiché privo di inferriata, spoglio e senza un'icona. Su di esso, tuttavia, esercitava da tempo il giuspatronato la famiglia del vescovo di Sora Marco Antonio Salomoni, il quale commissionò a Giovan Battista Trotti il Malosso la tela della *Madonna con il Bambino e i santi Giacinto e Cecilia*.<sup>11</sup>

L'opera venne pagata ben 70 ducatonì milanesi e fu firmata e datata «Jo. Bapta. Trottus dictus/Malossus Cremonen<sup>s</sup> faciebat anno/ a partu Virginis 1604»; per essa il Salomoni richiese il disegno preparatorio, attualmente conservato a Lisbona, che riporta però soltanto i due santi abbozzati con matita nera. Con l'atto di allogazione del 1603 il Salomoni si impegnò a fornire al Malosso telaio e tela su cui dipingere «bene e con colori fini [...] à lode de' pittori», e a saldare il compenso concordato entro la Pasqua successiva, probabilmente poco prima dell'allontanamento del Trotti da Cremona per trasferirsi presso i Farnese. Si tratta, infatti, dell'ultima prova cremonese dell'artista prima del lungo soggiorno presso la corte parmense, dove morirà nel 1619, e propone una tipologia compositiva consueta per il pittore, con Madonna e Bambino nella parte alta e due santi in adorazione nella zona inferiore.<sup>12</sup>

La scelta di raffigurare il domenicano Giacinto di Odrowaz - peraltro effigiato dal Trotti in altre due pale di poco antecedenti - potrebbe rintracciarsi nel fatto che si tratta del primo santo canonizzato dopo il Concilio di Trento (1594), riaffermando così l'aderenza del Salomoni (e del Borromeo) alle idee controriformistiche; inoltre, l'iscrizione sulla lapide retta dall'angelo dietro le spalle del santo: *Gaude Fili Hiacinte quia orazione tuae gratae sunt filio meo quidquid ab eo per me petieris impetrabis*, rimarca il ruolo della preghiera alla Vergine per l'ottenimento delle grazie. La presenza di santa Cecilia invece, patrona della musica e qui affiancata dall'organo portativo,

<sup>9</sup> Dell'opera non si ha alcuna notizia e potrebbe essere giunta in San Pietro quando Santa Lucia ne divenne sussidiaria.

<sup>10</sup> All'altare della Natività, nel 1600, al posto dell'icona «sunt depictae immagine Domini Nostri depositi de cruce, et sanctorum multorum», probabilmente affreschi ammalorati che lo Speciano ordina si sostituiscano con una bella pala; il vescovo segnala, inoltre, che l'altare della Visitazione era corredato solo da un frontespizio ligneo dipinto e inadatto alla messa.

<sup>11</sup> Probabilmente le osservazioni dei vescovi spinsero Salomoni ad agire con tempestività, vista la grande stima che nutriva soprattutto nei confronti del Borromeo; nel 1612, infatti, il prelado contribuì alla riqualificazione della chiesa di San Donnino, cui fu aggiunta - su sua istanza - la dedicazione a san Carlo, canonizzato solo due anni prima.

<sup>12</sup> Per la bibliografia sull'opera si veda la scheda di POLTRONIERI 2019, p. 224, a cui si aggiungano ZAIST, 1774, II, p. 41, GRASSELLI 1818, p. 113, PICENARDI 1820, pp. 262-263. Gli atti sono conservati in ASCr, Notarile, Verdelli Carlo, fz. 4229, s.c., 19 novembre 1603 e Marcobruni Vincenzo, fz. 3700, b. 27, c. 101, 24 giugno 1604 (registri in POLTRONIERI 2019, p. 253). Il disegno preparatorio dell'opera si trova al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, Coleção de Desenho e Gravura, inv. 505 e sul retro riporta un'antica iscrizione: *Cavag.re Malosso/ dèl studio Erconatti/ 6*, della cui presenza mi ha informato Alexandra Gomes Mark, che ringrazio. La scelta del Malosso potrebbe non essere casuale poiché aveva già collaborato con i Somaschi a Salò solo qualche anno prima, cfr. CIRILLO 2022, pp. 86-89.

dal violino e dal tamburello, pone l'accento sul consueto accompagnamento musicale a corredo dell'azione liturgica.

L'opera, esposta alla mostra cremonese del 1899, fu molto apprezzata dagli storiografi locali i quali tuttavia ne alterarono la data di esecuzione, forse seguendo lo Zaist (1774, II, p. 41) che per primo ne fornì una precisa descrizione:

all'altare presso la porta della sagrestia, sta riposto un quadro dello stesso Malosso, che figura la Vergine su le nubi, col Bambino in fra le braccia, e da un lato S. Cecilia, con vari stromenti di Musica, giacenti in terra a di lei piedi, e dall'altro lato San Giacinto Domenicano, con dietro alle spalle un'Angelo (!), che tiene Tavola in mano, su cui sta scritto *Gaude Hiacinte*, ed al basso vi si scuopre col nome del Malosso l'anno 1600.<sup>13</sup>

Nel 1615, alla morte del Brumani (che fu qui tumulato, come ricorda la lapide *in loco*), la cappella non era tuttavia completata, poiché ancora nel novembre del 1621 fu oggetto di alcune piccole migliorie: si registrarono infatti alcune spese per questa cappella e per quella contigua della Pietà, pari a 15,18 lire, oltre all'esborso di 52,1 lire «per due palli di corame d'oro».



Giovan Battista Trotti il Malosso, *Santa Cecilia* (particolare)

delle pale d'altare vi furono infatti architetti, decoratori, falegnami, stuccatori, doratori di straordinario talento taciuti dalle fonti.

In Santa Lucia spesso i documenti restituiscono i soli nomi di battesimo di numerosi artisti che necessariamente ricoprirono un ruolo rilevante all'interno del complesso, come ad esempio il mi-

Perfezionata la questione architettonica, all'inizio del Seicento la chiesa fu oggetto di numerosi interventi decorativi che interessarono quasi tutte le cappelle, a partire da quella della Pietà (o del Crocifisso). Rinnovata nel 1621, quando furono realizzate una nuova pala, un'ancona e vi fu istituita la devozione, risulta abbellita nel marzo del 1624 da dodici quadretti della *Passione*, pagati 63 lire «a mr Carlo pittore», oggi dispersi e sostituiti nel Settecento dal curato Gavazzi.<sup>14</sup> Analizzando le vicende relative a questo altare, se ne intuisce il valore paradigmatico e si colgono le profonde trasformazioni che interessarono lo spazio sacro nei secoli, durante i quali si avvicendarono artisti abituati a collaborare ad un'unica opera ed a coordinarsi in diversi interventi sulla stessa; oltre ai pittori che si dedicarono alla realizzazione

<sup>13</sup> *Catalogo dell'Esposizione ... 1899*, p. 50. La Visita Settala cita una «imago S. ti Francisci in tela depicta» nella parte inferiore dell'ancona dipinta.

<sup>14</sup> Tadisi ricorda che i «sudetti quadretti della Passione sono in parte nella stanza dello spenditore, il quale vi ha fatto fare le cornici, e sono bislungi. Uno accorciato col Crocifisso è in sagrestia al luogo della preparazione dei Sacerdoti della messa». Cfr. BELLINGERI 2001, p. 306, n. 49.

sterioso maestro «Franc. o dipintore in Gonzaga», retribuito con 5 ducatonì per la citata pala dell'altare della *Pietà* e con complessive 52,10 lire per diversi interventi all'interno della chiesa.<sup>15</sup> Del quadro ascrittogli sull'altare della *Pietà* sappiamo da Tadisi che era in ciliegio, che rappresentava «la B.V. con il N. Sig. morto su le di lei ginocchia, con altre figure» e che era stato «lateralmente impicciolito e ristretto, e collocato nella cornice nera con foglie dorate».<sup>16</sup> A lui va inoltre riferita una delle più precoci raffigurazioni cremonesi della *Madonna di Loreto*, la cui devozione è ricordata in Santa Lucia dalla Visita Speciano su un altare sopravvissuto alle demolizioni indotte dal Borromeo. L'artista, nel 1621, riqualificò la piccola cappella lauretana già ornata da un «frontespium ligneum depictum», realizzando un quadro forse a corredo della statua processionale citata dal Merula.<sup>17</sup>

Purtroppo l'assenza di queste opere ci priva di importanti riscontri e non possiamo che affidarci alle note d'archivio per raccogliere alcuni dati e tentare qualche suggestiva ipotesi circa l'identità dell'ignoto pittore.

Ritengo possibile che il citato maestro Francesco sia un membro della famiglia Pesenti, che annoverava al suo interno diverse professionalità, e il cui soprannome 'Sabbioneta' - dal toponimo della località di origine della famiglia, allora dominio gonzaghesco - potrebbe giustificare l'espressione «dipintore in Gonzaga», allusiva al territorio di provenienza e di lavoro dell'artista.<sup>18</sup> Se poi pensassimo che al suo fianco ci fossero altri suoi famigliari, secondo una prassi già esperita in Sant'Agostino o in altri cantieri legati genericamente ai fratelli Pesenti, si potrebbe confermare l'identificazione di Vincenzo II Pesenti nel ruolo di intagliatore dell'ancona lignea per l'altare della *Pietà*.<sup>19</sup> Ad ogni buon conto, data l'intensa attività artistica che caratterizzò il rinnovamento della chiesa e la costruzione del convento a partire dall'inizio del secolo, si deve concludere che i Somaschi avessero la necessità di avvalersi di una figura di riferimento, che consentisse un progetto decorativo omogeneo e realizzabile in tempi brevi, anche per dare concreta e rapida attuazione all'idea di valorizzare la congregazione in ambito cittadino in piena Controriforma.

A questo proposito, mi pare plausibile ritenere che il «mr. Carlo» incaricato di eseguire i dodici quadretti della *Passione* per l'altare della *Pietà*, possa essere identificato con Carlo Natali (1589-1683) il quale, oltre ad avere legami di parentela con Pietro Martire Pesenti, possedeva le qualità necessarie per ricoprire il ruolo di sovrintendente all'interno del cantiere di Santa Lucia.

---

<sup>15</sup> Un'immagine del *Redentore* sullo sportello del tabernacolo dell'altare lauretano potrebbe giustificare i compensi accessori assegnati al pittore.

<sup>16</sup> TADISI 1737, *Altare del Crocifisso* e ASCr, IPAB, Orfanotrofio maschile e femminile, Parte antica, b.1: Inventario 2 dicembre ed Inventario 17 dicembre 1789. Il dipinto venne in seguito levato, sostituito con statue e spostato negli ambienti del convento, da dove fu nuovamente asportato per apparire «nella stanza del padre don Domenico Pini» in San Giovanni Nuovo nel dicembre 1789.

<sup>17</sup> MERULA 1627, p. 319. Si ricordi che, nel 1624, è eretta la Santa Casa a fianco della chiesa di Sant'Abbondio. Ringrazio Simona Paglioli per le informazioni sulla devozione lauretana in città.

<sup>18</sup> Oltre al più noto Francesco, attivo nel '500 in San Pietro al Po, nel XVII secolo si ricordano i due fratelli Francesco e Vincenzo, forse gli ultimi discendenti del ramo familiare trasferitosi a Cremona (PISATI 2023, pp. 87-105, con bibliografia precedente). Sulla *Deposizione con san Carlo Borromeo* firmata da Francesco con Vincenzo II, datata 1633 e oggi in Santa Maria Assunta a Sabbioneta, si veda BOCCHI 2003, pp. 27-33: 31 e, ancor prima, LUCHINI 1892, pp. 39-40.

<sup>19</sup> Tadisi ricorda i compensi per l'ancona lignea, tra novembre e dicembre 1621, a «m.r Vincenzo intagliatore». Sulla presenza di altri membri della famiglia Pesenti nella chiesa si veda il contributo di Coppini.

La presenza dell'artista nell'edificio è peraltro confermata dal Bresciani, che gli ascrive «altre sue opere fatte con buon' arte, massime il martirio di detta santa, assai stimate», dichiarando quindi la sua attività come pittore di un (perduto) *Martirio di santa Lucia*, ma anche come autore di altri imprecisati lavori; inoltre, a sottolineare il legame del Natali con i Somaschi, vi è la firma apposta come testimone in un contratto relativo al collegio di Santa Lucia nel 1637, epoca in cui era già stato nominato architetto ed ingegnere della Cattedrale di Cremona, ricoprendo un ruolo in qualche modo simile a quello qui ipotizzato.<sup>20</sup> La sua attività nel cantiere spiegherebbe poi il coinvolgimento del figlio Giovanni Battista, retribuito con un acconto di 40 lire per la «pittura» di una delle pale a coronamento del nuovo altare dedicato alla beata Panacea, attorno alla metà del secolo.<sup>21</sup>

Grazie alla diffusione del culto per la giovane valsesiana, introdotto dal curato Giovan Benedetto Cappellani, che rimase in carica dal 1647 fino alla morte, nel 1679, si rese infatti necessario modificare nuovamente il primo altare della navata destra (già del Battista) con «due quadri bislungi in altezza, e l'altro bislungo in larghezza, uno dipinto da Gio. Batta Natale, e gli altri da Carlo Picenardi, che stanno a fianco della cappella, rappresentanti la Beata»; tali dipinti vennero eseguiti poco dopo il 1654, quando fu tolta la precedente pala dedicata al Miani, e fu coinvolto il Picenardi,



Carlo Picenardi, *I Funerali della Beata Panacea*

<sup>20</sup> BRESCIANI 1666 (ediz. critica 1976, p. 51), c. 231; per l'atto del 1637 cfr. LAZZARI, PETRACCO 2007, p.137 e PETRACCO in questo stesso volume, mentre sul ruolo nel duomo come stuccatore, pittore e sovrintendente si veda MACCABELLI 1981, pp. 23-34.

<sup>21</sup> AGCRS, CL, Crem. 0086: «Al sig. Giovanni Battista Natale/ A conto del quadro/ in tela A (?) 4 <sup>3/1</sup> dati al sig. Carlo Moro lire 8 soldi 2/ Nel telaro lire 8/ e più a conto della pittura detto lire 40». Ringrazio padre Maurizio Brioli per la segnalazione dell'atto di pagamento e Valeria Leoni per la corretta trascrizione. Nel 1658 Natali comparve come padrino di battesimo nella chiesa, MACCABELLI 2015, pp.160-161.

un artista che attende ancora oggi una solida ricostruzione biografica e professionale.<sup>22</sup>

Dei due quadri ascritti dal Tadisi e raffiguranti la beata è stato possibile rintracciare quello «bislungo in larghezza», da identificare con la tela attualmente in controcacciata raffigurante i *Funerali della beata Panacea*. L'iconografia riprende la diffusa tradizione agiografica, secondo cui la giovane pastorella Panacea (1368-1383) - uccisa dalla matrigna, a sua volta suicidatasi dopo l'omicidio - venne posta su un carro trainato da due vitelle condotte da un angelo, e vagò per diversi luoghi del novarese prima di giungere al cimitero di Ghemme il primo maggio 1383, dove venne sepolta accanto alla madre.<sup>23</sup>

La scena in esame rappresenta la parte conclusiva della vicenda, e mostra il corpo esanime della ragazza, steso su un carro coperto da un drappo rosso, con il capo appoggiato ad un ricco cuscino, e il fuso che l'ha mortalmente ferita, ormai spezzato, poggiato vicino al braccio e, in parte, infilzato nel collo; Panacea è scalza e le mani, raccolte in preghiera, trattengono un rosario. Dalla ferita sgorga un rivolo di sangue, mentre il volto pallido è circondato dai capelli raccolti in una corona di fiori in tutto simili a quelli recati dagli angioletti svolazzanti in alto e forieri della palma del martirio. L'abito della beata, qui indossato anche dalla giovane donna di spalle in primo piano, richiama l'abbigliamento tipico delle donne valsesiane: di colore blu, con lunga gonna pieghettata e camicia bianca dallo scollo quadrato che fuoriesce dal corpetto, mentre i capelli sono acconciati con spilli e nastri che ne connotano lo *status* sociale; lo scialle chiaro, in filo di canapa, rimanda alla lavorazione di questa pianta che, insieme a seta e lino, era un prodotto tipico della zona in cui si trova Ghemme, il paese della Valsesia dove è ambientata la vicenda.

Si tratta di una scena corale in cui i vari personaggi sono ben identificabili: il padre, disperato e in lacrime, affianca il carro insieme ad alcuni conoscenti che accompagnano il feretro in una triste processione, accompagnati da altre persone richiamate dalle campane misteriosamente suonanti al passaggio del corteo funebre.<sup>24</sup> Sulla sinistra, vi sono le figure dei religiosi raccolti in preghiera: innanzi a tutti si trova il vescovo di Novara Oldrado Maineri, connotato dal raffinato piviale fermato da una preziosa spilla, sotto il quale spuntano la stola e la cotta dai bordi riccamente ricamati; oltre alla mitria sul capo, la figura è identificata dal pastorale pòrto dal giovane chierico in primo piano, a sua volta ben definito dall'abbigliamento accuratamente dipinto. Nella scena appaiono anche alcuni padri Somaschi, tra cui piacerebbe riconoscere il curato Cappellani, committente dell'opera, e forse lo stesso Picenardi a fianco del Maineri.<sup>25</sup>

Pur se bisognoso di un accurato restauro il dipinto in Santa Lucia è da ascrivere al Picenardi anche per le affinità stilistiche con il *Sant'Omobono che adora l'Eucarestia e confuta gli eretici*, quadro

<sup>22</sup> BELLINGERI 2001, p. 52 cita alcune opere dell'artista.

<sup>23</sup> Per una disamina della vicenda di Panacea si veda [www.comune.ghemme.novara.it](http://www.comune.ghemme.novara.it). La scelta di onorare Panacea nella chiesa dedicata a Lucia si motiva con il fatto che le due giovani condivisero un destino comune: ragazze dalle grandi qualità morali ed orfane, furono vittime di atti violenti ed uccise con un colpo al collo, in tenera età. Segnalo che, nella chiesa «interiore» di San Giovanni Nuovo, secondo un Inventario del 26 aprile 1786, si trovava un quadro con cornice nera rappresentante «S.ta Panacea», quasi certamente proveniente da Santa Lucia.

<sup>24</sup> Il prelado era stato chiamato a constatare l'evento miracoloso di cui era stato protagonista il corpo di Panacea: rimasto saldamente ancorato al suolo, nonostante gli sforzi, non fu sollevato dal parroco di Quarona, don Rocco.

<sup>25</sup> Circa la sorte degli altri dipinti legati a Panacea segnalo che Tadisi riferisce che «concorrevano i popoli in gran numero da tutta la diocesi. Il concorso è dipinto in un quadro grande, che rappresenta la città di Cremona, appeso in refettorio sopra la porta».

firmato «Carolus Picena. Faciebat 16...», dove una caduta di colore lascia incerta la lettura delle due cifre finali. Sono simili, infatti, sia il *ductus* piuttosto rigido espresso nei raffinati panneggi o nei volti dei personaggi, sia la fisionomia di angioletti e figure maschili: in particolare, il volto di sant'Omobono ricorda quello del vescovo Maineri nella definizione della capigliatura e della barba.<sup>26</sup> Un ulteriore raffronto si può proporre anche con il grande dipinto del *Martirio di santa Felicità e dei suoi sette figli*, firmato e datato 1658 e posto nel transetto destro di San Pietro al Po, rispetto al quale tuttavia va considerata l'ampia superficie di lavoro che richiese certamente una padronanza pittorica maggiore, a scapito della minuta attenzione ai singoli particolari.

Il Picenardi fu attivo anche presso l'altare dell'Angelo custode dove dipinse un quadretto (pagato 8 lire, nel settembre del 1616) e «un quadro [...] da presentarsi alli SS. della città», saldato nel 1619; inoltre è citato in qualità di intermediario dell'intagliatore, e come pittore della nicchia e della figura dell'Angelo su uno stendardo.<sup>27</sup>

Stando alle parole del Bresciani, che lo include tra gli artisti viventi, il Picenardi realizzò per Santa Lucia anche «un quadrone con sopra la Visione di Giacob della scala con gli Angeli che ascendono e discendono sopra esso con il Padre Eterno nella sommità della scala», ossia una *Visione di Giobbe* che - per l'iconografia propedeutica alla meditazione e allusiva alla continua ricerca della fiducia in Dio - potrebbe aver trovato posto in uno degli ambienti del collegio per favorire la spiritualità dei religiosi. Tale opera, per la Bandera, sarebbe da identificare con il dipinto attualmente in San Sebastiano che in effetti ripropone questa iconografia, ma lascia qualche dubbio circa l'appartenenza al Picenardi, a cui andrebbe invece riferita una tela di modeste dimensioni (cm 140 x 75) nella chiesa di Castelnuovo del Zappa con il medesimo soggetto.<sup>28</sup>

### **La pala del Massarotti per l'altare maggiore e il ruolo di padre Gavazzi**

Nel Settecento la chiesa fu oggetto di ulteriori modifiche, in buona parte dovute alla generosità ed alla volontà di padre Giovan Francesco Gavazzi, il quale fu parroco dal 1679 fino alla morte, nel dicembre del 1722.<sup>29</sup>

Si tratta di una personalità molto interessante che, oltre ad essere dotata di una vasta cultura personale - espressa anche nell'arricchimento della biblioteca somasca di Santa Lucia con numerosi testi di spiritualità -, si distinse per aver legato di fatto tutta la propria esistenza ai Somaschi cremonesi: nel 1651 entrò nell'orfanotrofio gestito dalla congregazione, nella quale fu poi ammesso nel 1675; fu direttore spirituale e procuratore della Compagnia della Beata Vergine dell'Aiuto eretta nella chiesa, ricoprì il ruolo di preposto nel 1696-1699 e nel 1714-1717 e, come detto, fu parroco per oltre quarant'anni. Fece inoltre eseguire a proprie spese molti oggetti liturgici (piviali, pianete, pissidi, calici), investendo risorse personali in opere d'arte che abbellirono la chiesa.

<sup>26</sup> L'opera si trova nella chiesa di Sant'Omobono, cfr. TASSINI 2001, pp. 251-254.

<sup>27</sup> Nel 1626 si aggiungono 40 ducatonì al «sig. Picenardi» per lavori all'altare dell'Angelo custode e, poco prima, 28 lire «a mr. Carlo pittore per la sola fattura di 4 colonne poste alla cappella dell'Angelo».

<sup>28</sup> BRESCIANI 1666, cc. 235-236 (edizione 1976, p. 54) e BANDERA 1990, p. 296. A causa della collocazione, mi è stato possibile vedere l'opera in San Sebastiano in modo poco accurato, ma sembrerebbe trattarsi di un dipinto successivo che, purtroppo, non è ricordato dalle Visite pastorali e dai testi storici. L'altra opera mi è stata segnalata dall'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, che ringrazio, ed è inedita.

<sup>29</sup> ARISI 1706, III, p. 145. Padrisomaschi.com. Biografia 0589.

Dal punto di vista storico-artistico, Gavazzi dotò di un paliotto marmoreo l'altare della Visitazione e si adoperò per sostituire i quadretti attorno alla pala della *Pietà* con «due quadri bislunghi, in altezza, appesi a li pilastri laterali, rappresentanti passione»; inoltre, nel 1710, «fece fare i due grandi quadri bislunghi, rappresentanti uno la Famiglia Sacra, l'altro i liberati dalla B.V. del Naufragio, che stavano appesi ai pilastri laterali dell'altare della B.V. di Loreto [poi dell'Aiuto]», successivamente collocati nel refettorio.

La zona in cui intervenne maggiormente fu, però, quella presbiterale dove nel 1713 fece eseguire a sue spese la scaletta per l'altare maggiore, le «spallette», la «cima-sa delle portiere alla romana» ed una serie di lavoretti che in tutto gli costarono 87 filippi; inoltre, chiamò lo scultore Giovanni Arrighi per eseguire l'ancona, iniziata nel 1713 e conclusa nel 1717.

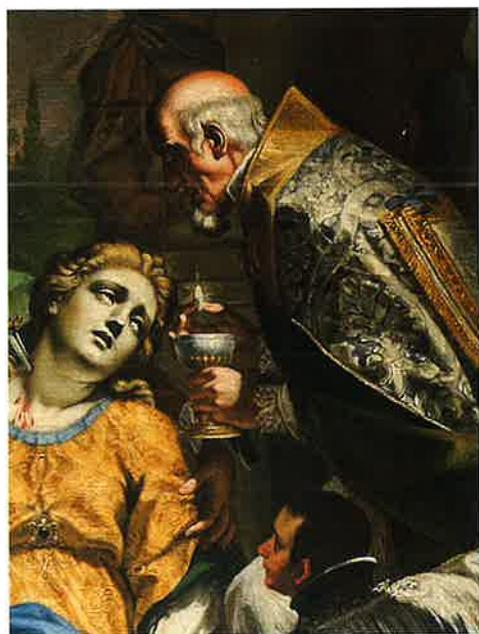
Dell'autore della maestosa ancona lignea non si hanno ulteriori notizie, ma può essere caratteriz-

zato come artista di buon livello e, quasi certamente, legato da parentela al più noto Alessandro Arrighi (1635 o 1643-1711), allievo di Pescaroli e influenzato da Bertesi; infatti, i grandi fogliami dorati che circondano la pala del Massarotti, gli angioletti leziosi e l'imponenza della 'macchina scenica' della cornice rimandano ad alcune soluzioni espresse dalla fucina bertesiana nell'altare maggiore di San Marcellino o in quello della *Madonna Addolorata* nel Battistero, che suscitano grande interesse fra gli artisti dell'epoca.<sup>30</sup> Giovanni Arrighi, inoltre, potrebbe aver introdotto nel complesso di Santa Lucia Antonio Arrighi (forse il figlio?), allievo di Carlo Natali e protagonista dell'adeguamento barocco dell'edificio attorno alla metà del secolo, per il quale si rimanda al saggio di Floriana Petracco.



Angelo Innocente Massarotti, *L'ultima comunione di Santa Lucia*

<sup>30</sup> Giacomo Bertesi 2010, tavv. 24 e 25. Tadisi accenna a due disegni per l'ancona, che non vennero realizzati.



Angelo Innocente Massarotti  
*Santa Lucia*, particolare

Angelo Innocente Massarotti  
*Padre Giovanni Francesco Gavazzi*, particolare

La creazione scultorea, ancora oggi, racchiude l'*Ultima comunione di santa Lucia*, dipinta da Angelo Innocente Massarotti (1654-1723) tra il 1715 e il 1716, stante una nota spese dove si registrano il compenso del pittore e quello dei lavoranti incaricati di trasportare i materiali necessari e di trasferire la pala conclusa all'interno della chiesa.<sup>31</sup> Si tratta di una delle ultime prove dell'artista nella città natale, dove fece ritorno dopo aver collezionato significative esperienze a Roma e in altri prestigiosi contesti italiani, e dove lasciò, tra le altre, importanti testimonianze nelle chiese di San Sigismondo, Sant'Agostino e Sant'Imerio.<sup>32</sup> Ricordata da tutti gli storiografi locali con parole di apprezzamento, la tela restituisce gli ultimi momenti di vita della giovane siracusana vissuta nel III secolo d.C., durante le terribili persecuzioni di Diocleziano nei confronti dei cristiani.

Nel dipinto viene rappresentato un episodio iconograficamente inconsueto della vicenda di Lucia, ragazza di nobile famiglia, richiesta in sposa da un giovane del luogo che - rifiutato - si vendicò denunciandola come cristiana; condotta davanti al prefetto Pascasio, Lucia affermò fieramente la propria fede e, dopo numerose torture, venne colpita a morte da un pugnale conficcato nel collo. Il soggetto dipinto non è narrato nella *Passio* della santa, ma consente l'attualizzazione dell'evento storico poiché il religioso che porge la particola a Lucia è il curato Gavazzi, qui ritratto di profilo, con un piviale riccamente ornato, mentre tiene la pisside da cui preleva l'ostia che diventa il vero fulcro dell'opera, grazie al sapiente uso della luce da

<sup>31</sup> Nella sezione *Spesa per le tapeziarie per il choro*, si segnala che al Massarotti vengono pagati 60 scudi, lire 720 e si registrano 12 £ versate «al legnamaro per el tellaro» e 10 £ per i «facchini che [lo] trasportano al pittore. LAZZARI, MANFREDI 2000-2001, doc. 5, p. 713.

<sup>32</sup> SERAFINI 2008, pp. 745-748. Il Massarotti, dopo un'iniziale formazione presso il Bonisoli, entrò nell'Accademia romana di San Luca, seguendo gli insegnamenti di Carlo Cesi, venendo a contatto con Giuseppe Ghezzi e Carlo Maratta e legandosi all'Accademia dei Virtuosi del Pantheon.

parte del Massarotti. Quello di Gavazzi è un ritratto estremamente realistico che l'artista eseguì dopo un'attenta osservazione: i capelli bianchi radi, la barba appena accennata, il naso pronunciato, le rughe che solcano l'incarnato ci restituiscono l'immagine di un uomo anziano, noto per l'incrollabile fede e la generosità nei confronti delle necessità della chiesa, tanto che non sbaglieremmo ad identificare nel piviale e nella pisside raffigurati due degli oggetti offerti dal prelato a Santa Lucia. In effetti, osservando da vicino questi elementi, notiamo una grande preziosità materica e una straordinaria lavorazione artigianale dei tessuti, resa precisamente dal Massarotti che li vide direttamente e che usò la stessa cura nel definire l'abito della santa, in broccato dorato con bordi blu, ed una spilla pregiata a trattenere la veste con il manto azzurro che scivola sulla gonna rossa. Lucia, sostenuta dall'amata madre Eutichia, rivolge gli occhi languidi al corpo di Cristo e lascia vedere chiaramente il pugnale conficcato nel collo, da cui fuoriesce un fiotto di sangue.

Lo sfondo descrive un'architettura classica che lascia spazio a squarci naturalistici in cui sembra di poter riconoscere, in lontananza, la città di Cremona con il Torrazzo. L'ambientazione, volutamente richiamante l'antica Roma, accoglie diversi soldati, alcuni dei quali - sulla sinistra - conducono il prefetto Pascasio davanti al Senato che lo condannò a morte per le pene inflitte a Lucia e per la cattiva amministrazione della zona affidatagli.

Di grande interesse è il gruppo degli angeli che, dall'alto, giunge recando la corona e la palma del martirio, e che si conferma presenza costante nelle opere del Massarotti (si veda ad esempio la pala con *Santa Teresa* in Sant'Imerio), come pure le tre donne sulla sinistra, nelle quali il pittore dà prova di grande sensibilità artistica tratteggiandone i delicati lineamenti con effetti chiaroscurali. Se, in generale, il dipinto tradisce qualche imprecisione soprattutto nelle figure in secondo piano, forse dovute alla mano di un collaboratore, va tuttavia rilevata la qualità pittorica dei singoli personaggi, estremamente attuali e realistici. L'uso della luce, 'amplificata' dalla torcia accesa sorretta dal chierico in primo piano, la precisa esecuzione dei particolari e dei volti di Lucia e delle compagne sulla sinistra, mostrano un'opera di valore che coniuga la cultura romana con le puntuali esigenze religiose dei Somaschi.

È interessante, infine, notare che alla commissione del quadro contribuì Carlo Maria Lodi, un nobile cremonese che nel 1710 divenne per quattro anni procuratore generale dei Somaschi e, nel 1714, fu eletto preposto generale della congregazione; egli, insieme a Gavazzi ed «altri secolari devoti tra i quali [...] il sig. Conte Giuseppe Brumani», partecipò alle spese per l'ancona e il dipinto, restituendoci così un'idea di condivisione comunitaria degli ideali e delle necessità della chiesa.<sup>33</sup>

### **L'esaltazione della congregazione: Girolamo Miani e i ritratti dei Padri somaschi**

Parallelamente alla decorazione degli altari di cui si è detto, nel complesso di Santa Lucia comparvero diverse testimonianze legate ai membri della congregazione somasca e al fondatore Girolamo Miani (1486-1537).

All'inizio del Seicento, come ricordato, venne realizzato un nuovo altare dedicato al Battista nella navata destra, sul quale si trovava un dipinto raffigurante *San Girolamo Miani*, posto nell'aprile

<sup>33</sup> Nel corso del Settecento venne realizzato anche il nuovo altare in sostituzione del precedente in laterizio, con mensole di legno e pietra, molto decorato e ricordato dal Litta; ancora nel 1795, tuttavia, Padre Rottigni (1746-1821) inoltrò al vescovo una richiesta affinché venisse consacrato il nuovo e attuale. Cfr. ASDC, *Archivio parrocchiale SS. Pietro e Giorgio, Vicaria Santa Lucia/2*, cartella "Lavori eseguiti nel 1795", atto del notaio Maffi Giovan Antonio Maria, 9 dicembre 1795.



Giovanni Antonio Cucchi, *San Girolamo Miani davanti alla Vergine* (primo altare navata destra)

(1508-1516). Durante un'operazione di guerra infatti, Girolamo fu imprigionato e in quel frangente maturò la propria conversione, dedicandosi laicamente all'assistenza dei più bisognosi e dei malati; soccorrendoli, contrasse la peste che lo condusse alla morte, a Somasca, nel 1537.

Il dipinto fu eseguito dal pittore piemontese Giovanni Antonio Cucchi (1690-1771) e venne pagato da padre Francesco Maria Manara ben 35 zecchini. Esso mostra il santo in ginocchio su una nuvola, mentre adora la Vergine, che, poco più in alto, gli indica una poltrona sorretta da due angioletti, simboleggiante il suo posto in Paradiso. Nella parte inferiore, si notano i ceppi allusivi alla prigionia e, a sinistra, un angelo che ostenta la chiave necessaria alla liberazione; altre grandi figure angeliche compaiono in basso a destra, per sorreggere il piede di san Girolamo, a fianco della Vergine e vicino alla nuvola su cui giace la Madonna, creando un andamento circolare nella composizione, completata da piccoli putti che si affacciano in altri punti dell'opera. Si percepisce

del 1624. Nel 1654, però, in ottemperanza ai decreti di Urbano VIII inerenti le procedure delle cause dei santi, esso dovette essere rimosso poiché la congregazione fu obbligata a togliere tutto ciò che raffigurasse il Miani con aureole o segni di santità, visto che la venerazione non era ancora stata approvata ufficialmente.<sup>34</sup> Riposto negli ambienti del collegio, «il quadro vecchio del nostro Fondatore» ricomparve nel Settecento, quando venne ancorato sulla volta del nuovo oratorio fatto erigere dal Tadisi, a proprie spese, nello spazio prima occupato dalla libreria.

Tuttavia, se di quest'opera oggi si sono perse le tracce, è invece ancora possibile ammirare, sul primo altare della navata destra, la grande pala con *San Girolamo Miani davanti alla Vergine*. Si tratta di una tela piuttosto ampia, raffigurante l'apparizione della Madonna a Girolamo Miani, il valoroso militare veneziano che l'aveva invocata chiedendo la liberazione dalla prigionia in cui era incorso difendendo la propria città dagli attacchi della Lega di Cambrai

<sup>34</sup> Sul Miani [www.santiebeati.it](http://www.santiebeati.it).

un'attenta riflessione del pittore nel disporre le figure su piani diversi, dividendo diagonalmente lo spazio divino, terreno e quello in cui si trova san Girolamo, in procinto di raggiungere l'uno e lasciare l'altro. L'elegante figura del Miani con il caratteristico abito nero e la corona del Rosario che pende dalla cintura, spalanca le braccia e volge lo sguardo sereno al cielo, accompagnato dalla devota partecipazione di due somaschini (gli orfanelli vestiti come san Girolamo), una donna ed un bambino.<sup>35</sup>

Si tratta di un'opera interessante, accademica e di buona qualità, caratterizzata da colori sfumati e ricca dal punto di vista compositivo, in cui il Cucchi dimostra di padroneggiare lo spazio e di saper coniugare la resa artistica con le esigenze della committenza somasca. Essa fu collocata sull'altare in Santa Lucia nel 1748 e venne quasi certamente realizzata per celebrare la beatificazione del Miani avvenuta l'anno precedente e qui evocata dalla presenza dell'aureola sul capo, che anticipa la futura canonizzazione e sancisce l'agognata beatificazione. Descrivendo il dipinto, padre Tadisi segnala che proprio nel 1748 si erano spesi oltre 35 zecchini per lavori di scultura, muratura e falegnameria a questo altare, mentre 350 lire erano servite per la doratura di cornice, cimasa, cartello e fogliami destinati ad impreziosire la pala ed i sei quadretti con i *Miracoli di san Gerolamo* un tempo presenti, ma ora perduti.<sup>36</sup>

Al 1747 risale anche un'incisione dello stesso Cucchi raffigurante *San Girolamo*, la quale condivide con il nostro dipinto la medesima posizione del volto e degli occhi del santo, con la bocca semiaperta e l'abito scuro, tanto da poter essere considerata una sorta di 'bozzetto' sia per la tela cremonese



Giovanni Antonio Cucchi, Pietro Perfetti  
Incisione con *San Girolamo Miani*

<sup>35</sup> «Questo nuovo quadro del Beato fu dipinto a Milano dal Sig. Gian Antonio Cucchi per ordine del M. R. P. Francesco Manara, a cui costò 35 zecchini». Sul quadro del Cucchi e l'iconografia del Miani si veda TENTORIO 1960, pp. 147-148 e, più recentemente, LODA 2018.

<sup>36</sup> AGCRS, Cremona - S. Lucia, Crem. 151 c, *altare di S. Girolamo* segnala anche la spesa di 25 lire per «il quadro nuovo di S. Gio. Battista dipinto dal sig. Giuseppe Benini», figlio di Sigismondo e già attivo nella chiesa. L'opera, nella parte superiore tradisce la presenza di un'ancona arcuata in prossimità degli angoli, che risultano non dipinti.

sia per un'analogia opera milanese;<sup>37</sup> nello stesso periodo infatti Cucchi realizzò un'*Apparizione della Vergine a San Martino e Girolamo Emiliani* per l'orfanotrofo di San Martino (successivamente trasferita nella chiesa somasca di San Pietro in Gessate), eseguita in occasione dei festeggiamenti per la beatificazione del Miani da parte di Benedetto XIV. La tela milanese esprime interessanti tangenze con quella in Santa Lucia, soprattutto per quanto riguarda la figura del santo, lasciando intuire che il Cucchi abbia interpretato il desiderio di diverse case somasche lombarde di glorificare la figura del fondatore attraverso opere d'arte che lo ritraessero e che, mediante le espressioni gioiose degli astanti, mostrassero il clima festoso che aveva accompagnato l'avvenuta beatificazione.<sup>38</sup>



Vincenzo Borroni (?), *San Girolamo Miani davanti alla Vergine* (Fondazione Città di Cremona)

noto padre Giovan Angelo, di cui è nota un'opera autografa nella chiesa mantovana di Sant'Egidio, più tarda e non pienamente avvicinata alla tela cremonese, la quale penso sia stata commissionata affinché in tutte le case somasche vi fosse un segno della beatificazione del fondatore.

<sup>37</sup> AGCRS, H-43-229. L'ideatore del disegno è «Ioan: Ant: Cucchius» e l'incisore «Pet: Perfetti» (Pietro Perfetti, 1725-1770). Anche quest'incisione propone l'aureola sul capo del santo ed è completata da un cartiglio recante la scritta «S. HIERONYMUS AEMILIANUS Orphanor. Pater et Congreg. Cleric. Regul. De Somascha Fundator». Zambarelli, che la pubblica nel 1938, pensa che sia un'incisione tratta dall'opera del Cucchi per la chiesa milanese, che invece probabilmente ne deriva. ZAMBARELLI 1938, pp. 35-36.

<sup>38</sup> Olio su tela. Per una disamina sul Cucchi cfr. GILARDI 2022-2023, pp. 125-130, BIANCHI 2011, pp. 11-28.

L'opera fu spostata al tempo delle soppressioni in San Giovanni Nuovo, dove un inventario del dicembre 1789 la ricorda nella camera vicina alla sagrestia, forse proveniente da Santa Lucia in cui, da qualche tempo, erano giunti i Somaschi della chiesa di San Geroldo, sopraffatti da difficoltà economiche e ridotti numericamente.<sup>39</sup>

Al fondatore dell'Ordine è dedicato anche un interessante dipinto con *San Girolamo Miani in preghiera davanti al Crocifisso*, giunto nel Museo Civico cremonese nel 1904, proveniente da San Giovanni Nuovo e, fino al 1786, attestato in San Geroldo.<sup>40</sup>

Esso è stato inspiegabilmente ignorato da visite pastorali, inventari e fonti lasciando spazio all'ipotesi che si tratti di un dipinto gelosamente custodito in ambienti riservati ed eseguito per un committente privato, forse il discusso padre Lorenzo Mainoldi che, con autorevolezza, rappresentò i Somaschi nelle delicate fasi del passaggio a San Giovanni Nuovo.<sup>41</sup>

La tela si connota per l'alta qualità pittorica, esperita sia nella resa dei volti degli angioletti che in basso tengono i ceppi allusivi alla prigionia del santo, sia nella figura del Miani raccolto in preghiera, con il volto anziano e commosso di fronte alla straordinarietà dell'esperienza vissuta, tanto da indurci ad una partecipazione affettiva. Il santo, con il caratteristico abito nero, è inginocchiato davanti alla croce sorretta da



Giacomo Guerrini  
*San Girolamo Miani in preghiera davanti al Crocifisso*

un leggiadro angelo, avvolto in uno sfarzoso drappo rosso che copre la sottostante veste bianca impreziosita sulle cosce da due spille gioiello. Egli attira l'attenzione anche per la posa del corpo, teso in un'ardita rotazione, ed osserva il Miani negli occhi, quasi 'parlandogli' ed invitandolo alla visione di Cristo; il Crocifisso si impone al centro della composizione grazie alla luce che ne scol-

<sup>39</sup> ASCr, IPAB, Orfanotrofio maschile e femminile, parte antica, b. I, Inventario 2 dicembre 1789: «quadro in tela dipinto con cornice a vernice rappresentante S. Girolamo Emiliani con la B.ma Vergine Maria». Il capo del santo non è ornato dall'aureola, come invece nell'originale. MORANDI 2001, pp. 259-260.

<sup>40</sup> CAMELLI 1931, pp. 231 e 233. Il dipinto è ricordato nella sala XI del Museo, con l'attribuzione al Guerrini.

<sup>41</sup> AGCRS, Cremona, Biografia 731. Sulle vicende di San Geroldo si rimanda a VOLPARI 1972-1973.



pisce la figura, modellata da pochi tocchi di colore, quasi monocromatici.

L'attribuzione a Giacomo Guerrini (1721-1793) avanzata dalla Colace è condivisibile anche alla luce dei puntuali riferimenti all'arte veneta e al suo luminismo che hanno, nel tempo, avvicinato quest'opera alla mano di Polazzo o Balestra;<sup>42</sup> entrambi questi artisti, pur certamente noti al cremonese, erano già deceduti al tempo dell'esecuzione del dipinto, collocabile attorno all'anno di canonizzazione del santo (1767) stante il confronto con opere coeve del Guerrini.<sup>43</sup> Il pittore, attivo in molti cantieri ecclesiastici cremonesi, si connotava all'epoca come un artista esperto e aggiornato su modelli esterni al contesto cittadino e a lui i Somaschi potrebbero aver commissionato anche alcuni dei *Ritratti* che possiamo immaginare appesi negli ambienti del collegio, accanto ai dipinti via via tolti dalla chiesa e sistemati anche negli alloggi di religiosi come padre Crivelli o Carlo Maria Visconti. L'informatissimo Tadisi, a questo proposito, aggiunge che attorno al 1738 padre Maffezzoli sistemò il corridoio a fianco della chiesa e vi fece appendere i quadri con i ritratti dei padri Comenduli, Lodi, Angelo e Agostino Spinola, mentre quello di padre Alfonso Manna «fu fatto dopo la sua morte a spesa del suo spoglio», e un «quadro antico e senza nome» venne identificato con padre Novelli.<sup>44</sup>

I *Ritratti dei Padri somaschi* furono eseguiti da autori che restano, al momento, ignoti ma da rintracciare nel panorama locale tra Sei e Settecento; essi costituiscono un'interessante rassegna delle personalità della congregazione e narrano del grande affetto che circondava gli effigiati.<sup>45</sup> Si sa, infatti, che le cornici e i ritratti «de' due Cardinali (Patzman e Crescenzi, ndr.), de' PP. Carpani, Gambarana, Stazzani, e Pezzali, e del Chierico Franchetti» (oggi purtroppo in parte dispersi), si devono alla generosità del sagrestano Giuseppe Massaglia.

Il *Ritratto di Pietro Patzman* (1570-1637) vede l'effigiato con abito cardinalizio, mozzetta e cappello rossi ed una preziosa cotta in pizzo, a contrassegnare la brillante carriera ecclesiastica del somasco. Di nobile famiglia ungherese, personalità di altissimo livello formatasi a Roma presso Bellarmino, Patzman fu teologo e missionario e la sua presenza nella quadreria cremonese lascia intendere che, pur non avendo avuto contatti con Santa Lucia, fosse una figura di grande rilevanza per la congregazione.<sup>46</sup> Egli è raffigurato di fronte, con uno sguardo attento e rivolto al riguardante, secondo una modalità piuttosto consueta nei ritratti rinascimentali, lasciando intuire un'esecuzione più precoce di questo dipinto rispetto ad altri.

L'altro cardinale presente nella quadreria somasca è Alessandro Crescenzi, vescovo integerrimo di Bitonto, impegnato nella lotta contro gli eretici e convinto propugnatore delle idee controriformiste. Dopo essere stato nominato camerlengo da Clemente X, ottenne dallo stesso pontefice

---

<sup>42</sup> COLACE 2011, pp. 192-199; 196 ed EADEM 2001, pp. 260-263, con precedenti ipotesi attributive.

<sup>43</sup> Balestra muore nel 1740 e Polazzo nel 1753. Dalle ricerche è emerso che non sempre l'aureola indica la canonizzazione, poiché talvolta compare anche dopo la beatificazione; tuttavia, in questo caso, il dato stilistico e il silenzio sul dipinto da parte di padre Tadisi (che aggiorna il *Centone* almeno fino al 1760), fanno propendere per una datazione al settimo decennio del XVIII secolo.

<sup>44</sup> LAZZARI, PETRACCO 2007, p. 146. Credo che questa sommaria identificazione faccia supporre che, solo nel Settecento, siano state aggiunte le scritte in calce ai dipinti, con nome e note biografiche degli effigiati.

<sup>45</sup> Non è certa la provenienza da Santa Lucia di tutti i ritratti in esame, ma - in assenza di indicazioni contrarie - si è ritenuto pertinente un cenno. Attualmente essi si trovano presso la Fondazione Città di Cremona, tranne il *Ritratto di Girolamo Novelli* (Museo Civico). Circa le misure e le iscrizioni si veda BELLINGERI 2001, pp. 314-317.

<sup>46</sup> <http://crsschedario.altervista.org/pietropatzman>.



Ritratto di Padre Angelo Marco Gambarana



Ritratto di Padre Marco Pezzali

il titolo di cardinale di Santa Prisca (1675); religioso colto e preparato, qui è raffigurato come un uomo minuto, con barba corta e nera e uno sguardo vivace, ma severo. Indossa il cappello cardinalizio e la mozzetta, tiene tra le mani un piccolo breviario e sembra colto di sorpresa durante una meditazione (sul tavolo, nonostante il pessimo stato conservativo dell'opera, sembra delinearsi un Crocifisso).

Nella stessa posizione è tratteggiato anche *Pantaleo Panvinio*, uno dei padri cremonesi presenti nella quadreria e legato direttamente a Santa Lucia, qui seduto su un imponente scranno di velluto rosso e colto nell'atto di scrivere su un poderoso libro dopo aver intinto la penna nel calamaio. Il Panvinio, formatosi a Roma e Genova, fu preposto di Santa Lucia dal 1601 al 1604, proprio negli anni in cui fu realizzata la pala del Malosso; egli si distinse soprattutto in ambito locale per la sua esperienza come filosofo, teologo e letterato all'inizio del XVII secolo, ma venne accusato di comportamenti eretici e dovette difendersi davanti al Sant'Uffizio, elemento che, evidentemente, non scalfì la stima goduta dei confratelli che lo fecero ritrarre.<sup>47</sup>

Il *Ritratto di Alfonso Manna*, effigiato *en pendant* con il Lodi, restituisce la figura di un illustre

<sup>47</sup> <http://crsschedario.altervista.org/pantaleopanvinio>. Le fonti raccontano che evitasse di salire su una barca poiché un astrologo gli aveva predetto «che sarebbe morto in acqua»; in effetti fu inghiottito dalle acque dello Scrivia, mentre tentava di guardarlo durante un temporale, nel 1612. Sulle figure di Panvinio, De Lugo, Manna e Lodi si veda anche il contributo di Miriam Turrini.



Ritratto di Padre Leone Carpani

somasco appartenente ad una delle famiglie più in vista di Cremona, il quale si adoperò in più occasioni per preservare la chiesa di Santa Lucia - dove morì nel 1789 - dalle difficoltà dovute ad attacchi ed assalti. Il dipinto, che appare in cattivo stato di conservazione, mostra un semplice ritratto molto realistico, in cui Manna è raffigurato con cappello e abito neri mentre trattiene tra le mani un libro, porta la mano destra al petto e ci osserva con uno sguardo piuttosto severo.

Fra i Somaschi cremonesi figura *Carlo Maria Lodi*, segretario del Manna, già citato a proposito della pala del Massarotti e ricordato come uomo di grande cultura e capacità diplomatica, instancabile propugnatore della dottrina e dello studio, fino alla morte, il 29 febbraio 1740. Citato con ammirazione dall'Arise nella *Cremona literata* (III, 1741, p. 37), non lasciò nessun testo scritto, ma fu molto apprezzato per la sua erudizione. Il pittore lo ritrae seduto su una grande sedia davanti ad un tavolino su cui si intravede un calamaio; in mano tiene un foglio

di carta ed un fazzoletto, mentre lo sfondo è occupato quasi interamente da una pesante tenda di velluto. L'immagine che ci viene restituita, al netto di qualche errore esecutivo, è quella di un uomo pacato e sereno, che sicuramente fu molto apprezzato nella comunità somasca locale che allietava anche come pittore, dilettandosi in «quadri di carta» successivamente riutilizzati per arredare l'oratorio voluto dal Tadisi a metà Settecento.<sup>48</sup>

All'apparenza incomprensibile è l'atteggiamento di *padre Girolamo Novelli* che è proposto con gli occhi chiusi, elemento allusivo alla visione di san Girolamo Miani di cui fu protagonista e per la quale venne chiamato a testimoniare in una delle cause di beatificazione del fondatore dei Somaschi. Di origine cremonese, morì settantenne a Milano nel 1623, come ricorda l'iscrizione in calce alla tela, che riporta anche la notizia della visione. Uomo colto ed autore di numerosi testi letterari ed agiografici, trascorse quasi tutta la sua esistenza lontano da Cremona insegnando retorica, filosofia e teologia presso il seminario patriarcale di Venezia. Nel dipinto viene effigiato con indosso l'abito e il copricapo tipici dei Somaschi, mentre si porta la mano destra al petto e stringe, con la sinistra, un piccolo libro; al suo fianco un tavolino coperto con tovaglia ospita un crocifisso, in cui spicca la

<sup>48</sup> <http://crsschedario.altervista.org/carlomarialodi>.

figura eburnea di Cristo con il cartiglio INRI, in alto, ed un piccolo teschio in prossimità dei piedi.<sup>49</sup> Molto interessante è il *Ritratto di Angelo Spinola* che appare leggermente ingrandito con listelli e in buono stato di conservazione, tanto da consentire un'ottimale lettura ed intuire l'intervento di un pittore non cremonese o almeno formato su altre esperienze artistiche. L'effigiato appare con il tipico abito nero, i capelli e la barba bianchi e definiti con ciocche pastose, lo sguardo penetrante, l'incarnato del volto e delle mani ben lumeggiato a conferire grande realismo; ci osserva e addita la pianta di un edificio ecclesiastico identificabile con la chiesa annessa al collegio di San Giorgio a Novi, eretto nel 1649 dai Somaschi e di cui lui stesso fu rettore dopo aver contribuito al suo ampliamento grazie alle cospicue risorse familiari.<sup>50</sup>

*Padre Giuseppe Maria de Lugo* è il protagonista di un grande ritratto. Il somasco cremonese, grande cultore delle arti deceduto nel 1789, è seduto di tre quarti in quello che potrebbe essere il suo studio; lo sfondo infatti si caratterizza per la presenza di una libreria illuminata dalla luce, in cui compaiono numerosi volumi di svariati autori, come Virgilio con l'*Eneide* o Dante Alighieri. La grande tenda in velluto che occupa la zona superiore lascia vedere la sedia rossa su cui giace il religioso, che ci esorta ad osservare ciò che sta leggendo, ossia il capitolo VII di un misterioso libro posto su un tavolino, insieme al calamaio e ad una piccola pianta. Il ritratto appare molto realistico e per nulla idealizzato, e restituisce l'immagine di un uomo profondamente colto ed erudito, motivo per cui - nell'iscrizione - viene definito «bonarum artium cultor eximius».

Vi è poi un piccolo nucleo di tre ritratti che raffigurano alcuni padri somaschi legati anche al collegio dei Santi Vitale e Geroldo e, come detto, realizzati grazie alla generosità del sagrestano Messaglia da un artista evocante il Guerrini soprattutto nell'espressione dei volti e nell'uso della luce che esalta la durezza dei tratti ossuti dei protagonisti.

Il *Ritratto di Angelo Marco Gambarana* restituisce un uomo anziano che abbraccia un crocifisso chiudendo gli occhi, portandosi una mano al petto ed esprimendo emozione e trasporto. Noto per la grande sobrietà, modestia e cultura, fu autore di una *Vita di Girolamo Miani*, che conobbe personalmente. Seguendo l'esempio del fondatore si prodigò per l'erezione di orfanotrofi e strutture dedicate ai poveri, ricoprendo nel frattempo prestigiosi ruoli all'interno della congregazione ed ottenendo da Pio V l'assegnazione della casa dei Santi Vitale e Geroldo ai Somaschi cremonesi, grazie anche all'intervento del vescovo Sfondrati e di *Marco Pezzali*.<sup>51</sup>

Proprio al Pezzali, amico del Gambarana, è dedicato un altro ritratto. Da laico prese a cuore la situazione degli orfani che vedeva aggirarsi per Cremona e successivamente entrò nella congregazione somasca, diventandone priore generale; qui è effigiato ormai anziano, in atteggiamento devoto, mentre prega rivolto verso una luce divina, la stessa che sorprende *Leone Carpani* che, con una mano sul petto, sembra quasi esserne sopraffatto e costretto ad appoggiarsi ad un tavolo su cui si trovano libro, mitra e pastorale. Amico di Gambarana e ammirato dal Borromeo, il milanese

<sup>49</sup> ARISI 1741, pp. 98-99, FOGLIA 2007, p. 173 il quale annota che le palpebre sono dipinte successivamente.

<sup>50</sup> Lo Spinola, nobiluomo genovese dei marchesi di Arquata, fu eletto preposito generale dei Somaschi per due volte, tra 1699 e 1703 e ancora nel triennio 1708-1711; concorse all'edificazione della chiesa di Novi, nella quale venne sepolto nel 1718, all'età di 88 anni. <https://novinostra.acosenergia.it/i-somaschi-a-novi>.

<sup>51</sup> Fu preposito generale tra 1563-1566 e 1569-1571. <http://crsschedario.altervista.org/angelo-marcogambarana>. Nel 1564 Pezzali venne individuato dallo Sfondrati per diffondere la Società della Dottrina Cristiana a Cremona. <http://crsschedario.altervista.org/marcopezzali>.

Carpani fu sepolto a Somasca, dopo aver contribuito all'educazione dei giovani disagiati e alla diffusione della dottrina cristiana.<sup>52</sup>

Infine, i documenti ci informano anche di altri elementi decorativi negli ambienti del collegio: dalle tavolette in tela sul soffitto dell'appartamento di Gavazzi, agli antini dipinti alle finestre dello spazio destinato a padre Lucca (1741-1744) fino ai fregi attorno alle finestre del corridoio; lo stesso Tadisi, modificando il proprio appartamento, lo arredò con «tutt'i quadri, fra quali sono apprezzabili le Architetture del Sig.r Giuseppe Natali», noto quadraturista.

Purtroppo le grandi personalità celebrate nei ritratti cremonesi poterono ben poco contro la triste sorte che toccò ai Somaschi e al complesso di Santa Lucia tra Sette e Ottocento.

Nel 1715 il conte Giuseppe Maria Brumani, proprietario di una casa nell'area su cui oggi sorge palazzo Silva Persichelli, annesse alle sue pertinenze alcuni locali del collegio dei Padri somaschi già spogliato degli arredi e in rovina poiché «occupato da Regi Ministri e Prefetti per servirsene da quartiere militare delle truppe ausiliarie francesi e spagnole»; il nobile lo restituì ai religiosi, che glielo avrebbero presto ceduto con atto di perpetua enfiteusi. Il 5 novembre del 1781 l'immobile venne poi acquistato da Giovan Battista Silva, il cui padre Giuseppe Nicolò aveva un'importante pinacoteca in cui forse confluirono anche opere provenienti da Santa Lucia.<sup>53</sup>

Qualche anno prima (1775), in ottemperanza al decreto di soppressione dei piccoli conventi emesso da Maria Teresa d'Austria, era avvenuta l'unione con i confratelli di San Geroldo, con i quali il collegio in Santa Lucia si apprestava a vivere l'ultima stagione, fino alla definitiva soppressione della congregazione nel 1798.<sup>54</sup>

Durante il dominio napoleonico i Padri persero la direzione dell'orfanotrofio e i giovani ospiti furono arruolati nel *Battaglione della speranza*, facendo così decadere gli ideali di carità e fratellanza che avevano caratterizzato la storia somasca.<sup>55</sup> In questo contesto anche gli arredi del complesso furono dispersi, ad eccezione delle poche opere che confluirono in San Giovanni Nuovo e di cui si è data notizia.<sup>56</sup>

Nel 1803 i locali del collegio furono occupati dagli uffici del «Sub. Economato de' B.R. dell'Alto Po» e Sante Legnani stilò una *Nota dei quadri* asportati dai luoghi religiosi della città, lasciandoci intuire che, ormai, il collegio somasco fosse utilizzato come magazzino.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> <http://crsschedario.altervista.org/leonecarpani>.

<sup>53</sup> Sul palazzo Silva Persichelli si veda AZZOLINI 2001, pp. 20-31 e più recentemente CARLETTI 2008, con bibliografia precedente. Sulla pinacoteca del Silva cfr. SANTORO 1966 e ASCr, Notarile, Simoni Francesco Maria, f. 7834, 13 dicembre 1803.

<sup>54</sup> Nel 1788 si pensò di trasferire i padri a San Pietro al Po, ma la proposta incontrò difficoltà. ASMi, Fondo di Religione, Amministrazione, cart. 1784, atto 26 luglio 1788. Secondo il CORSI 1832, la chiesa di San Geroldo fu sussidiaria di San Giorgio fino al 1808, quando anche questa parrocchia fu soppressa.

<sup>55</sup> VOLPARI 1972-1973 ricorda che, a seguito della vittoria di Napoleone del 18 maggio 1796, venne attuata la disposizione che imponeva agli orfani di arruolarsi.

<sup>56</sup> GRANDI 1856, p. 299 e FOGLIA 1998, pp. 215-248.

<sup>57</sup> ASMi, Fondo di Religione, Amministrazione, 213/1.



Felice Giuseppe Vertua, *Veduta dell'abside di Santa Lucia* (collezione privata)

### **La chiesa ottocentesca nelle *Vedute* di Vertua e Ghezzi**

Il XIX secolo si caratterizzò per la sostanziale assenza di committenze di opere d'arte per la chiesa che, anzi, risultò a più riprese snaturata ed occupata da truppe di passaggio impegnate nelle guerre di indipendenza risorgimentali.<sup>58</sup>

Tuttavia la chiesa continuò a suscitare un certo interesse, testimoniato dalle *Vedute dell'abside di Santa Lucia* che alcuni pittori cremonesi eseguirono nella seconda metà del secolo.

Felice Giuseppe Vertua (1820-1862) realizzò un *Veduta dell'abside della chiesa di Santa Lucia* rappresentante la piazza retrostante la chiesa nel giorno di santa Lucia, con i tetti imbiancati dalla

<sup>58</sup> Il 6 maggio 1866 la chiesa venne chiusa e fu riaperta quattro mesi più tardi, cfr. CLEMENTI sec. XIX, s.p.

neve e ampie nuvole scure che sembrano allontanare la minaccia del maltempo e si aprono ad uno sprazzo di cielo sereno in una mattinata festiva. Osservando attentamente, si notano alcuni particolari oggi scomparsi, tra cui l'edicola votiva con un affresco raffigurante la *Natività* e l'ingnocchiatoio sottostante, ed alcuni curiosi personaggi come il chierico che entra dalla porta di accesso dell'ex convento somasco, oppure la donna che osserva dalla finestra in alto a destra la folla o, ancora, i panni stesi sul davanzale. Appare interessante notare le mutazioni urbanistiche avvenute nella zona, tra cui si evidenzia la presenza sullo sfondo del «Pubblico Macello di carni mastre», edificato da Luigi Voghera e Stefano Tarozzi tra il 1816 e 1818 e demolito durante il Ventennio; ricordato dalla guidistica coeva e collocato sopra la Cremonella per consentire lo scolo dei materiali di scarto, questo edificio era caratterizzato da un teschio di bue scolpito sull'arco d'ingresso, ben visibile nel dipinto.

Presso palazzo Silva Persichelli c'è un venditore che ha posato a terra le ceste ed osserva due spalatori di neve, colti dal pittore in un momento di pausa; compaiono alcuni mendicanti, uno con stampane e cappello teso, e una donna con il figlioletto in braccio; bambini e dame di ogni età e condizione sociale, e tante figurine accalcate presso l'ingresso laterale della chiesa o ferme sulla piazzetta a conversare, che immaginiamo attente ad osservare la merce esposta sui banchi colorati di stoffe e cibo, a commentare il rito appena concluso o il freddo invernale. Un po' defilato sopraggiunge da destra un cavallo bianco che traina una piccola carrozza.<sup>59</sup>

Una donna raccolta in preghiera sosta davanti all'immagine della *Natività* illuminata da una lampada che scompare nelle vedute successive, come la teletta riportante sulla cornice la scritta «Veduta della chiesa di Santa Lucia in Cremona presa dal vero dal pittore Vertua Giuseppe 1858».

Essa è così simile alla precedente da presentare alcuni personaggi ricorrenti (il



Felice Giuseppe Vertua  
*Veduta dell'abside di Santa Lucia, particolare*

<sup>59</sup> Esprimo un sincero ringraziamento ai proprietari delle opere di collezione privata per aver consentito la riproduzione delle stesse. Sulle vicende biografiche del Vertua si veda la puntuale ricostruzione di POLTRONIERI 2023, che pubblica entrambe le *Vedute* alle figg. 28, 28a, 29, 29a, e che qui ringrazio per la cortese collaborazione a questo studio. Sulle opere si rimanda anche a CIBOLINI 2002, pp. 82-83 e POLTRONIERI 2021, pp. 74-77.

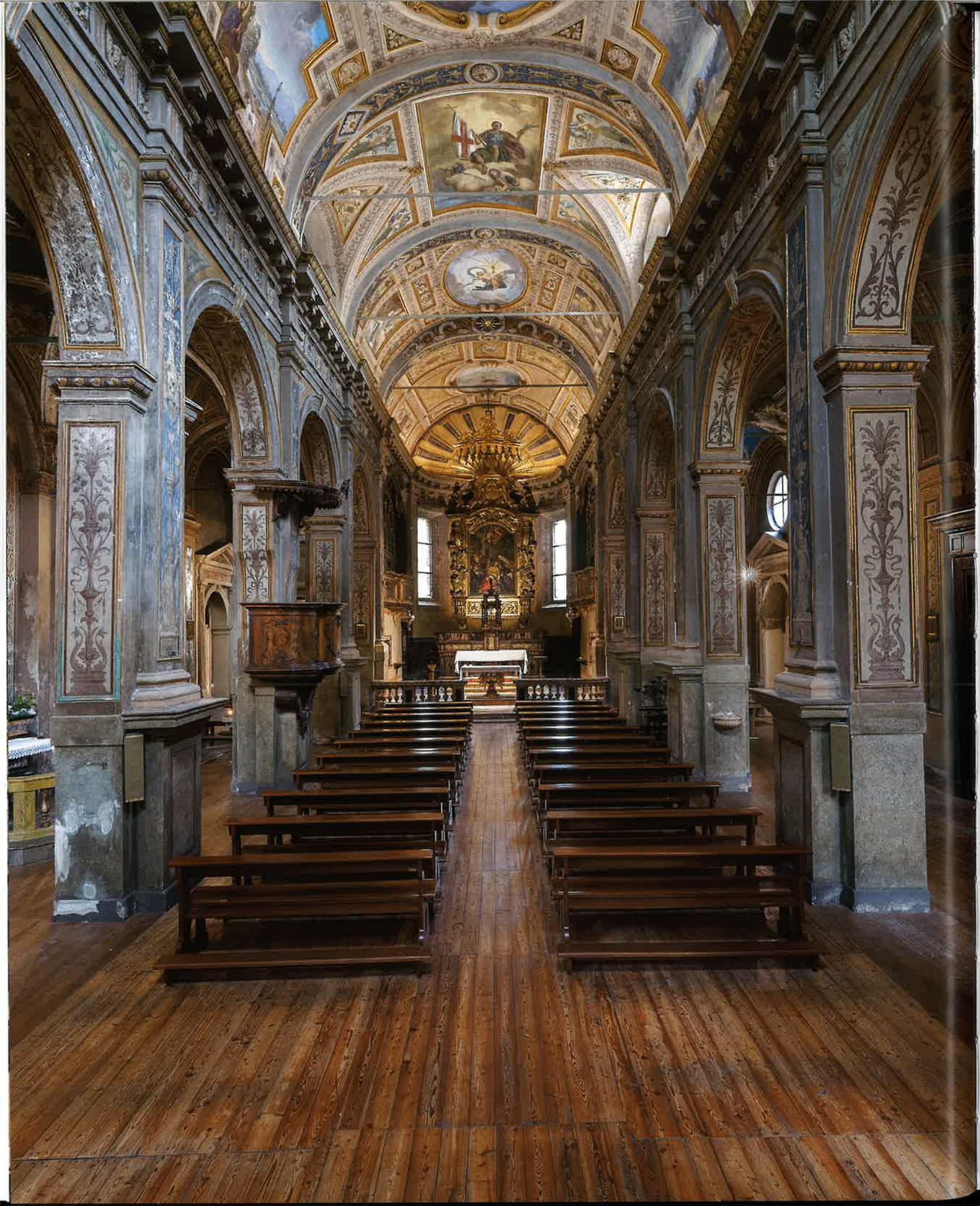


sacerdote, la donna affacciata, persino il cagnolino) e, in primo piano, un piccolo scorcio di palazzo Manna - in cui peraltro Vertua visse per qualche tempo - caratterizzato da un balconcino con ringhiera in ferro battuto e un comignolo da cui esce un filo di fumo; sulla destra compare palazzo Silva Persichelli e, in disparte, uno storpio stancamente seduto a terra che si contrappone alla vitalità della piazza, affollata di venditori di caldarroste o di bancarelle con doni in bella mostra. Se l'edificio dipinto tradisce qua e là qualche segno del tempo e mostra piccole varianti rispetto alla situazione dipinta in precedenza, la nostra attenzione è rivolta ai vari personaggi che animano la piazza, tra cui l'uomo con mantello e cilindro che incede rapido dopo aver assistito alla messa in chiesa, dalla quale si è allontanato precedendo i fedeli che ancora si accalcano presso gli ingressi; sulla destra un musicista si trascina sulle spalle la pesante custodia del suo strumento, con cui forse ha accompagnato la messa.

Un'inedita *Veduta dell'abside della chiesa di Santa Lucia*, firmata e datata 1872 da Pietro Ghezzi, rappresenta il medesimo edificio religioso in una bella giornata di sole, ma non nella ricorrenza di santa Lucia: non compaiono infatti la folla festosa e i banchi colorati dei venditori, ma si notano soltanto una carrozza, due devote davanti all'immagine sacra e alcuni passanti che incedono sulla nuova pavimentazione della zona, narrando quindi la quotidianità dello spazio dipinto. Nonostante gli elementi descrittivi siano meno numerosi - seppur decisamente curiosi e in qualche caso irriverenti - possiamo identificare due particolari che attirano l'attenzione: l'individuo di spalle, in primo piano, che osserva attentamente la chiesa al riparo dell'ombra di palazzo Manna, solo evocato ma non dipinto, e il bue che inconsapevolmente mansueto viene ritratto davanti al Macello. Oltre al valore intrinseco, quest'opera mostra alcune minime differenze con le *Vedute* di Vertua, restituendo in ogni caso l'idea di un'immagine più volte replicata in quanto evidentemente richiesta dal pubblico dell'epoca che, allora come oggi, ha sempre mostrato grande affetto per la chiesa di Santa Lucia.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Del Ghezzi si hanno scarse notizie biografiche; allievo di Omobono Longhi, non raggiunse mai la fama del maestro ed espresse uno stile misurato e formale, riproducendo alcuni monumenti cittadini come *l'Interno di palazzo Affaitati* e l'interessante *Palazzo Treccchi dai portici di palazzo Cittanova*, sul cui telaio compare una firma (a mio avviso apocrifa) e la data 1859. Si veda TONINELLI 2002, p. 87 e IDEM 2008, pp. 60-62.



# LA PITTURA TRA XIX E XX SECOLO

## La decorazione a fresco in Santa Lucia

Chi, senza conoscere bene un territorio e senza l'aiuto di una guida esperta, si avventurasse nella giungla, sarebbe un temerario avventuriero o un imprudente esploratore.

Pregato insistentemente e ripetutamente di delineare, seppure in modo sommario, il panorama della costruzione e decorazione degli edifici di culto nella diocesi cremonese tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, consapevolmente, mi sono identificato in quell'irresponsabile, temerario esploratore.

La guida locale, anni fa, l'ho trovata nei verbali (1906-1945) della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra. Scarne, frammentarie annotazioni che, tuttavia, seguirò passo passo cercando di delineare un primo e parziale censimento dell'opera di quei decoratori, pittori, architetti e scultori ancora poco studiati dalla storiografia locale.

La Commissione Diocesana aveva iniziato da un anno, nel 1905, il suo lavoro, quando il nuovo secolo, il Novecento, si era da poco aperto con la riproposta dei variopinti bagliori del ballo *Excelsior*. La trionfale prima di quello spettacolo, per la verità, era avvenuta nel 1881 alla Scala di Milano. L'iniziale, strepitoso successo si ripeté ovunque, fino allo scoppio della prima guerra mondiale (1914). Nello spettacolo si inneggiava all'ottimistica fede nel progresso scientifico che si credeva inarrestabile e capace di risolvere ogni problema umano, e alla lotta fra l'oscurantismo e la civiltà. Il tutto si risolveva con la vittoria finale di quest'ultima. Il festoso ballo era l'esplicazione visiva di quel clima di smaniosa euforia, intesa a rinnovare ogni realtà per rigettare nell'ombra quanto appartenesse al passato. Dalle prime pagine di quelle succinte note di verbali, infatti, si legge un frenetico rincorrersi di richieste alla neonata Commissione, allo scopo di ottenere l'approvazione di progetti «per la decorazione della chiesa».

Un tale clima di irrefrenabile entusiasmo, di speranzoso ottimismo trascinava parroci, pittori e decoratori ad abbellire le bianche pareti, magari a sovrapporre alle preesistenti decorazioni quelle nuove. Le opere, per lo più, sono ancora visibili mentre scomparsa, se non dimenticata, è la memoria dei diligenti pittori e decoratori che, nei loro lavori, hanno fatto rivivere gli stili neorinascimentali o barocchetti, solo lievemente sfiorati dall'ancor troppo recente ventata neoclassica.

Se una frettolosa conoscenza dell'ottocentesca produzione a carattere religioso, più che sacro, an-

cora condiziona il giudizio su questo momento dell'arte locale, un più ostinato silenzio sul variegato repertorio decorativo che accompagna la parte figurativa, rende quasi impossibile una precisa valutazione critica.

### Il Novecento e l'euforia dello stile liberty

A Parigi, nel 1900, si era aperta l'Esposizione universale nella quale trionfava, travolgente e delirante, il cosiddetto stile *liberty*. Questa euforica felicità universale, a ben guardare, era solo apparente, perché l'incalzante progresso tecnico non era legato necessariamente al progresso dell'umanità; anzi, ora come allora, rischiava di meccanizzare l'uomo uccidendone la spiritualità, rendendolo un piccolissimo ingranaggio d'una enorme macchina stritolatrice.

A questo proposito, Henri Bergson scriveva della necessità di cercare 'un supplemento d'anima'. Era questa una delle aspirazioni di quella corrente culturale che, dapprima e soprattutto in Francia, si manifestò con il nome di Decadentismo. Per evadere dal grigiore della realtà quotidiana, fu necessario rifugiarsi in un mondo fatto di intimità e di raffinatezza, fatto di immaginazioni e di sogni, un mondo libero e fantastico come la musica.



Volta della navata maggiore, particolare con motivi decorativi

In tale clima decadente, in tutta Europa, nacque e si diffuse l'*Art Nouveau*. L'artigianato artistico rivlutato, con puritana ispirazione, da William Morris (1834-1896) contro il nascente industrialismo, aveva ripreso il sopravvento nei confronti della cosiddetta 'arte pura' che, per essere troppo pura, sembrava diventata sterile con l'esercitazione e la riproposizione di antichi stili, dal romanico al gotico, specialmente nell'architettura, nella decorazione dal rinascimentale al barocco, con contaminazioni attinte da antiche civiltà mediterranee interpretate in chiave *liberty*, cioè tendenti al 'floreale'.<sup>1</sup>

Sulla fine dell'Ottocento, dopo la ventata neoclassica, presto dissoltasi sotto le turbinose correnti romantiche, era salita in onore l'arte applicata' in reazione all'industria che minacciava di uccidere

<sup>1</sup> PEVSNER 1984.

l'artigianato. Ecco perché le riviste francesi *Art et Décoration*, *Revue des Arts Décoratives* e *L'Art Nouveau* si occupavano prevalentemente di decorazione ed il *Gran Prix* nell'Esposizione del 1900, andò alla ceramica fiorentina disegnata da Galileo Chini e realizzata dagli artigiani di quella città.<sup>2</sup> Due anni dopo l'Esposizione parigina, nel 1902 a Torino, si sarebbe tenuta l'Esposizione internazionale delle arti decorative moderne che, già nel titolo, indicava la tendenza a valorizzare il carattere decorativo e l'intento ornamentale. L'Esposizione torinese segnò l'ingresso ufficiale, in Italia, dello stile denominato *liberty*, per quanto il termine 'floreale' rendesse bene l'idea di motivi decorativi dominati dalla flessuosità e dalla gracilità più capricciosa.

Nel campo dell'architettura, perdurando i variegati motivi dell'Eclettismo, per facile contaminazione, i caratteri del gotico trasmutarono nel più recente gusto *liberty*. Similmente, nel campo della decorazione pittorica, non si acquietò il gusto per la contaminazione tra motivi floreali ed elementi rinascimentali, tra fantasie orientaleggianti e ridondanti stilemi barocchi.

Tutto diventava delirio di forme stupefacenti che potremmo definire la 'malattia decorativa italiana', che non sfigurava al confronto con gli esempi di seduzione provenienti da Parigi, Monaco e Vienna.

L'avvolgente e seducente atmosfera della *Belle Époque* trovò nelle Esposizioni nazionali, internazionali, universali il vitalissimo e fecondo clima primaverile che fece esplodere la variopinta fioritura dello stile detto, per questo, 'floreale'.

Le grandi e clamorose Esposizioni di Londra (1898), Parigi (1900), San Pietroburgo (1901) Torino (1902) furono feconda terra di questo 'sboccio floreale'.

Per la cultura italiana, da secoli ineludibile riferimento per la civiltà artistica europea, non erano pensabili i soli motivi floreali senza la figura umana, soprattutto quella femminile con le sue movenze flessuose e seducenti, rimarcate da pose languide, gesti stanchi, corpi esili, veli fluenti. Neppure la semplice decorazione non figurativa destinata alle chiese risultò completamente immune da questa coinvolgente atmosfera che stemperava il Verismo ottocentesco, troppo fremente nelle sue asprezze, in trasognate fluenze ondegianti tra un naturalismo e simbolismo vagamente lirico-mistico.

Per tali ragioni, riuscirà quasi impossibile trovare nelle pale d'altare e nei cicli lungo le navate una schietta e genuina ispirazione che riveli il fascino del mistero e la profondità del dogma.

L'arte religiosa, tra Otto e Novecento, quindi, si ispirò a modelli iconografici del passato ed abbandonò la sua originale funzione didattico-divulgativa trascurando così, nella diffusione della verità della fede, l'aspetto più genuino della sua natura.

### **Le premesse per una nuova iconografia**

La dottrina tradizionale della Chiesa sulle immagini e sulla loro 'funzione', fatte salve le storiche evoluzioni del gusto artistico, sostanzialmente, non si era allontanata dalla convinzione che esse fossero utili per insegnare le verità della fede, per ravvivare la memoria della storia sacra, per alimentare la pietà, in quanto tenevano vivo quel sentimento religioso che la predicazione smuoveva solo in modo temporaneo.

Qualche storico ha sottolineato che, all'interno del mondo cattolico, dalla seconda metà del Set-

<sup>2</sup> <https://www.galileochini.it/>



Volta della navata maggiore, particolare con motivi decorativi

tecento, si fosse sviluppata una vera e propria 'guerra delle immagini', soprattutto per la diffusione di raffigurazioni del Sacro Cuore, a seguito delle visioni della visitandina Margherita Maria Alacoque (1647-1690), le quali trovarono conferma nel riconoscimento liturgico del culto, introdotto - solo per alcune zone della cristianità - nel 1765 da Clemente XIII.<sup>3</sup> L'episodio va ricordato non come causa o inizio della citata 'guerra delle immagini', ma come esemplificazione di un fatto che ha offerto il destro alla ripresa di una più antica discussione individuabile nell'applicazione del decreto triden-

tino sulle immagini e sul ruolo che esse svolgevano nella Chiesa.

Si contrapponevano due opinioni, con diverse sfumature di motivazioni. Da una parte, si sosteneva che le immagini dovessero servire solamente all'intensificazione e alla diffusione della pietà, dall'altra, dovessero trasmettere principalmente e correttamente i contenuti dottrinali.<sup>4</sup>

Tale esemplificazione, a mio avviso, rimane emblematica di un clima, se non proprio di aperta, accesa polemica, per lo meno di una crescente, ostile indifferenza verso la società cristiana, scatenatasi all'indomani della tempesta rivoluzionaria anticlericale che contribuì, progressivamente, alla dissoluzione della stessa società cristiana e, soprattutto, delle sue radici.

Negli anni seguenti la Rivoluzione francese e per tutto il secolo XIX, a seguito e/o in concomitanza della dottrina positivista, dei cambiamenti socio-economici quali: lo sviluppo scientifico, la rivoluzione industriale, l'invenzione della macchina fotografica, la concentrazione del lavoro nelle officine, la crescita del capitale da parte della borghesia imprenditoriale, lo sfruttamento della classe operaia, la presa di coscienza della propria importanza, da parte del proletariato, come forza-lavoro, l'incalzante susseguirsi e sovrapporsi di diversi movimenti artistici, si formò quel processo inarrestabile che ebbe a sfociare nella profonda frattura tra fede e arte.

L'artista si trovò così davanti ad un bivio: indagare la realtà che lo spingerà verso il Realismo, il Naturalismo ed il Verismo, oppure ripiegarsi e rinchiudersi in se stesso esaltando, oltre misura, la propria personalità, trovando rifugio nel Simbolismo più visionario, oppure esasperando la propria emotività fino all'anticonformismo più anarchico.

La figura stessa del committente fu travolta dall'onda impetuosa di questi rapidi e radicali cambiamenti.

<sup>3</sup> Rosa 1999.

<sup>4</sup> A questo proposito neppure approfondiamo la teoria di Ludovico Antonio Muratori circa la 'regolata devozione' ed i suoi sviluppi che si protrassero fin verso la metà dell'Ottocento in mai sopite polemiche.

Il 'distinto' borghese, figlio della Rivoluzione francese, volendo distinguersi dalla plebe e dall'aristocrazia, per un certo carattere di indipendenza e discrezione, si professava liberale in politica, individualista e ben pensante ed, in quanto libero pensatore, poteva conservare sentimenti religiosi, ma di una religiosità personale, quasi segreta, chiusa nella propria coscienza di galantuomo, senza clamorose manifestazioni tradotte in poche ma precise norme morali.

Il ceto borghese, sulle soglie del Novecento, era diventato non più il committente, ma il consumatore dell'arte monopolizzata dall'industria e dal commercio. La ricordata frattura tra fede e arte passò anche attraverso questa strettoia.

Per l'arte religiosa, valutata nella sua accezione più ampia, la conseguenza fu che il committente, quale suggeritore di un programma iconografico di intere decorazioni o di semplici pale d'altare, restò il sacerdote in cura d'anime.

I grandiosi cicli trecenteschi avevano visto quali diretti committenti i frati che del popolo minuto erano stati i protettori ed educatori attraverso la *Biblia pauperum*. I secoli successivi videro eruditi ecclesiastici, raffinati prelati e nobili che suggerivano temi iconografici per un pubblico che sapeva leggere, che conosceva i testi scritti della Rivelazione e dei filosofi, che animatamente prendeva parte alle diatribe teologiche. Remoti erano i tempi della 'Bibbia dei poveri', assolutamente improponibile tra Ottocento e Novecento.

Esula dai limiti proposti alla ricerca tracciare la storia ecclesiastica dalla metà del Settecento fin oltre la metà del Novecento, ma puntualizzare alcuni di quegli aspetti circa la preparazione, la cultura laica, la pietà, l'attività pastorale dei sacerdoti, penso siano aspetti illuminanti non estranei alla ricerca.

Esula dai limiti proposti alla ricerca tracciare la storia ecclesiastica dalla metà del Settecento fin oltre la metà del Novecento, ma puntualizzare alcuni di quegli aspetti circa la preparazione, la cultura laica, la pietà, l'attività pastorale dei sacerdoti, penso siano aspetti illuminanti non estranei alla ricerca.

### **La figura del committente tra passato e presente**

Credo sia indispensabile sottolineare i riferimenti all'ambiente, alle condizioni economiche, alle situazioni politiche ed istituzionali entro le quali il sacerdote in cura d'anime fu chiamato ad operare, avvertendo però che la periodizzazione di questa storia religiosa non potrà essere mai così netta come può esserlo per altre storie politiche ed istituzionali, e che delineare la 'biografia' di questi ecclesiastici rimarrà sempre un'impresa incompleta, a causa dell'inafferrabilità del 'vissuto religioso'.

In precedenza, si è fatto riferimento all'Esposizione di Torino, nel 1902.

Nello stesso anno, in occasione del venticinquesimo del pontificato, Leone XIII (1878-1903), nella *Lettera apostolica ai vescovi* confermava il vigore delle sue convinzioni con una severa requisitoria contro l'orgoglio dei secoli moderni'.



Volta della navata maggiore, particolare con motivi decorativi

La preoccupazione del pontefice, di fronte alla società moderna, a differenza del suo predecessore Pio IX (1846-1878), che si era chiuso in una cupa atmosfera di rifiuto e di condanna, era tesa verso un titanico sforzo di riavvicinamento al mondo moderno nella convinzione che la Chiesa, per forza di cose, dovesse disporsi ad un parziale adeguamento per condurre i popoli alla Parola di Cristo ed alla conversione.

In questo quadro vanno letti i tentativi leoniani di apertura verso le chiese separate, la ricerca scientifica soprattutto in campo biblico, la stessa politica dei partiti e, pertanto, verso la 'questione sociale'.

La scelta della Chiesa di prendere in considerazione la situazione del 'quarto stato' e, inoltre, la propensione per un certo atteggiamento misericordioso, se non di solidarietà, verso la sorte dei lavoratori, si spiega tanto con il timore della crescita del Socialismo, quanto con la prospettiva di costituire un movimento sociale cattolico che fosse in grado di rispondere alle aggressioni dello Stato laico e liberale.



Volta della navata maggiore,  
particolare con motivi decorativi

L'azione pastorale di molti sacerdoti in cura d'anime si adeguò allo spirito di tali direttive con svariate forme di assistenzialismo. Lo sviluppo industriale e commerciale, l'inurbamento, la creazione dei centri di amministrazione pubblica comportarono la vorticosa trasformazione delle città. Di conseguenza, la struttura parrocchiale cittadina fu modificata profondamente, tanto da rendere superato e impraticabile il controllo dell'intera popolazione parrocchiale, attraverso la visita di casa in casa per la compilazione, ad esempio, degli stati d'anime e dell'elenco di quanti erano tenuti al precetto pasquale.

Da un tipo di pastorale basata fondamentalmente sul controllo e sui moniti dei danni sociali oltre che spirituali, il clero fu costretto, per forza di cose, ad adottare una più morbida strategia basata sulla persuasione e sull'istruzione. Sul finire del secolo XIX, quando soprattutto nelle città si fece più acuto e violento l'anticlericalismo, il sacerdote in cura d'anime trasformò la visita a domicilio per farsi conoscere e conoscere i nuovi abitanti del quartiere, per lo più provenienti da altre regioni, nella pasquale benedizione delle case.

Nelle città, toccate dalla crescente laicizzazione, il senso di Dio, la figura di Gesù Cristo, la santa Vergine, la vita eterna sopravvissero quali unici capisaldi della fede cristiana e dell'attaccamento alla Chiesa. Su queste fragili basi, sempre nelle città, il clero, sulla fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, dovette rimodellare la propria attività pastorale arricchendola di nuove iniziative. L'assistenzialismo fu una di queste. Venuta meno la struttura corporativa delle arti e dei mestieri, tramontate molte delle confraternite, il sacerdote coinvolse i fedeli organizzandoli in associazioni maschili e femminili, affidando loro il catechismo, l'assistenza ai bisognosi, la diffusione della 'buona stampa'.

La gran parte del clero, nonostante tutto questo, rimase chiusa in un'ottica quasi esclusivamente

religiosa nei confronti del sofferto travaglio dell'unità nazionale e delle altre istanze sociali, per loro natura, realtà complesse e in continua evoluzione, così che la formazione impartita nei seminari risultò insufficiente e modesta. Tale fragilità fu percepita dai vescovi che, nei loro congressi (1848, 1849, 1850, 1870) sottoposero a severo esame i testi di teologia e di morale sostituendoli con altri ispirati al neotomismo riproposto da Leone XIII.

A partire dal 1875, contro l'indirizzo politico dominante che intendeva ricacciare e murare il prete nelle sagrestie, da parte dei Congressi Cattolici si caldeggiò l'idea, perché venisse proiettata all'interno della compagine cattolica, che il sacerdote in cura d'anime diventasse il 'prete del movimento', vale a dire quello che si prendeva a cuore la questione sociale sulla scia dell'enciclica *Rerum Novarum* (1891) di Leone XIII.

Nei seminari, non in tutti per la verità, si sentì l'esigenza di introdurre lezioni di sociologia cristiana che, con il ricordato rinnovamento dei testi di teologia e morale, resero la formazione seminaristica più metodica e rigida, ma poco aperta al vorticoso susseguirsi delle correnti artistiche.

L'urbanistica cittadina, come si è detto, si andò rapidamente trasformando e, allo stesso modo, anche le case parrocchiali si adeguarono accogliendo nei propri locali le più svariate attività ed associazioni: le donne e le 'patronesse' della San Vincenzo, società filodrammatiche, filarmoniche e sportive, circoli di gioventù cattolica maschile e femminile, società operaie, gruppi di anziani.

Le bibliotechine circolanti dei sacerdoti diventarono più varie: romanzi, libretti teatrali, opere di Toniolo, del cardinal Capecelatro, del vescovo Bonomelli. La stessa biblioteca personale del sacerdote - rispetto a quella dell'ecclesiastico del tardo Settecento - , fin verso la metà del

secolo successivo, si rifornì di libri di apologetica, storia ecclesiastica, agiografia, manuali devozionali sull'osservanza della domenica, sulla comunione frequente, sul culto al cuore di Gesù, a Maria Santissima per il mese di maggio, a san Giuseppe per quello di marzo, alle anime del Purgatorio a cui si aggiunsero opere divulgative della storia sacra, di morale pratica condensata nelle opere di sant'Alfonso Maria de' Liguori. In parole più semplici, la biblioteca del sacerdote rifletteva la tendenza a circoscrivere l'intera sua cultura nell'ambito del sacro. Non compaiono, per quanto ne so, libri o riviste su questioni storico-artistiche, men che meno su quelle estetiche.

Si ha l'impressione, guardando questo periodo nella sua globalità, che anche nei sacerdoti che leggevano o scrivevano saggi o articoli sulla *Rassegna nazionale* (1879-1915), prevalesse lo sforzo di diffondere la convinzione che il sacro si esaurisse nella spiritualità e nella preghiera. Era l'ambito che la borghesia liberale al potere, anche se indifferente ed irridente, tollerava nel convincimento che il progresso dilagante, alla fine, avrebbe dissolto questo sorpassato tipo di religiosità.

Se da un lato, in maniera sempre più vasta, aumentava l'abbandono della pratica religiosa, la di-



Volta della navata maggiore,  
*Angeli con bilancia, spada e fascio littorio*

saffezione nei confronti della Chiesa e l'aggressività anticlericale, dall'altro - negli ultimi decenni dell'Ottocento - germinava il movimento liturgico favorito da voci avvertite e lungimiranti che temevano un ulteriore indebolimento della vitalità cristiana, a causa del crescere selvaggio delle devozioni particolari.<sup>5</sup>

Insomma, l'Ottocento - anche sotto questo aspetto - può essere considerato come un secolo di transizione e di preparazione ai fermenti novecenteschi.

Delineata così, a grandi linee, la figura del sacerdote in cura d'anime, la sua funzione di committente nei confronti di decoratori, pittori, scultori risultava impari all'impresa e, quando pensava di ricalcare l'antico ruolo di suggeritore di temi iconografici, questo tentativo non andava oltre la riproposizione di stereotipate immaginette devozionali.

### **La situazione cremonese durante gli episcopati di Bonomelli e Cazzani**

Inquadrato il periodo storico e artistico, quale riferimento alle svariate opere di «decorazione della chiesa, rinnovamento della facciata, costruzione della nuova parrocchiale, erezione di un nuovo altare, acquisto di una statua del Sacro Cuore da collocarsi entro una nuova, lignea ancona o in un'apposita cappella», delineata, nella sua formazione, la figura del sacerdote quale committente o ispiratore degli interventi citati, propongo, così come emergono dai verbali della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra, alcuni casi esemplificativi, scegliendoli tra i più significativi e ribadendo, ancora una volta, che tale frenetico lavoro è da collocarsi tra le due guerre.

Solo attorno agli anni Venti del XX secolo si trovano due brevissime note riguardanti la chiesa cittadina di Santa Lucia, come si dirà.

Il quarantennale episcopato di Geremia Bonomelli (1871-1914) si avviava verso la conclusione quando, come si è detto, nel 1905, venne istituita in diocesi la Commissione Diocesana - un anno prima che a Roma si organizzasse la Pontificia Commissione per l'Arte Sacra -, dopo aver inserito nella *ratio studiorum* dei seminaristi anche lo studio della storia dell'arte. L'insegnante designato per il seminario di Cremona fu don Angelo Tinelli (1870-1925), membro della Commissione Diocesana fin dal 1907.

Agli inizi del nuovo organismo di Curia, presidente e segretario fu la poliedrica e controversa figura del sacerdote-artista Illemo Camelli (1876-1939).<sup>6</sup>

Sul finire del mese di marzo del 1906, il parroco di Salvirola dei Vassalli, don Giovanni Bergonzi (1861-1928) sottopose un progetto di decorazione della chiesa eseguito dal «prof. Francesco Rossi di Milano, in stile del '500, secondo la modesta architettura della chiesa, da eseguirsi per lire 1500».<sup>7</sup>

Il giudizio della Commissione è tranciante: «La riproduzione del grande ostensorio è cosa un poco meschina. La ripetizione dell'ostensorio sopra ogni singola campata poi è sconveniente. Si prega di sostituire altri simboli dell'Eucarestia, attenendosi ai più antichi e usati dalla Chiesa».

Se la preoccupazione del sacerdote di infervorare i fedeli verso la presenza reale di Cristo nell'Eu-

---

<sup>5</sup> A questo proposito si sfogli il "Manuale di Filotea" stampato per la prima volta a Milano nel 1831 e ristampato a Bergamo negli anni tra le due guerre. È un vasto zibaldone di preghiere e di letture devote per le occasioni più svariate della vita, della giornata, della settimana, dell'anno ecclesiastico e civile.

<sup>6</sup> BONOMETTI 1994.

<sup>7</sup> Quasi a mezza strada tra Soncino e Castelleone sorge questa piccola chiesa di campagna. Un modesto edificio sacro se le misure della volta da decorare corrispondono a verità: metri 8 x 30.

carestia poteva dirsi appagata, altrettanto non si poteva dire delle esigenze estetiche. Camelli, scrupolosamente attento verso queste ultime, senza trascurare il ruolo didattico-divulgativo delle prime, sentenziava che la prospettata decorazione fosse «cosa meschina e sconveniente». A titolo esemplificativo, ho riproposto, quasi alla lettera, la pratica segnata al numero 5, per mostrare da un lato il tono e la preoccupazione dell'organo diocesano di tutela e di promozione delle opere d'arte e, dall'altro, il modesto livello culturale del sacerdote committente.

La maggioranza dei parroci impegnati, tra le due guerre, nella cura pastorale erano sacerdoti che risentivano dell'educazione seminaristica ricevuta agli inizi dell'Ottocento e faticavano non poco stare al passo con il rapido mutare degli eventi.

Erano stati ordinati dal grande, lungimirante vescovo Bonomelli, ma non sempre ne seguirono l'esempio. Solo una discreta parte di questo clero si confrontò, successivamente, con la diversa, ma non meno forte personalità dell'arcivescovo Giovanni Cazzani (1914-1952), subendone il fascino. Ilmo Camelli, diverse volte, non si trovò a suo agio con il presule, come non sempre fu ossequiente alle vedute pastorali del grande vescovo pavese che, per quasi quaranta anni, resse la diocesi. Pertanto, l'azione di salvaguardia e di promozione del sacerdote-artista non rifulse allo stesso modo, e non può compararsi al periodo in cui l'impetuoso presule bresciano l'aveva accolto, benevolmente, tra le fila del clero cremonese.

Nel 1905, il primo di giugno, Geremia Bonomelli celebrava la sua messa d'oro. Nello stesso anno, il socialista Camelli maturava la sua decisione. Qualche mese prima, il 14 maggio, a Pisa, nella sala del teatro "Giuseppe Verdi", il poeta Giovanni Pascoli teneva un mirabile discorso, che venne pubblicato prontamente dall'editore Zanichelli. Abbandonata la fede socialista, predicata con passione da Leonida Bissolati, Camelli abbracciava la fede cattolica, non meno rivoluzionaria, facendosi sacerdote.

Questa ragione, sebbene non sia l'unica, né la più importante, forse spiega il motivo per il quale Bonomelli lasciò nelle mani del sacerdote-artista il problematico, complesso mondo dell'arte sacra. Con la citata pratica di Salvirola dei Vassalli si assiste ad un progressivo incalzare di domande che riporterò nella loro successione cronologica, analizzando quelle che meglio illuminano la ricerca.

### **La Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e Ilmo Camelli**

Sulle prime, gli interventi decorativi riguardarono edifici sacri di piccole comunità rurali: Fiesco (1906, 1911), Regona (1907), San Daniele Po (1908), Scandolara Ravara e Solarolo Monasterolo (1909), Dosimo (1910), Pescarolo (1911), Brancere (1913), Cappella de' Picenardi (1914), Migliaro (1915), Levata (1915), Pieve d'Olmi (1915).

I decoratori che, di volta in volta, si alternarono, quasi fosse un passa parola, furono Eugenio Stella, Silvio Verdelli, Angelo Formentini,<sup>8</sup> Umberto Ruini, Rocco Scotti, Guarneri. Allo sparuto drappello si aggregarono da Milano Francesco Rossi e Mario Albertella, pittore e scenografo.

---

<sup>8</sup> Angelo Formentini, nato il 25 settembre 1864 a Bosco Valtravaglia, sposa Marcellina Parietti il 20 gennaio 1895. Risulta residente a Cremona, dal 24 ottobre 1889, in via Amati, 9, via Beltrami, 19, via Bella Chioppella, 9. È cancellato dall'Anagrafe cittadina il 20 novembre 1931 per essersi trasferito a Castiglione Olona. Le informazioni sugli artisti citati in questa e nelle note successive sono tratte dall'archivio personale dell'autore e, in parte, da ASCr, Comune di Cremona, Impianti anagrafici (1812-1864, 1865-1900, 1901-1920, 1921-1953) e Istituto "Ala Ponzzone Cimino" b. 24, 29, 30.



Camelli, a nome della Commissione, approva «il più semplice, perché più armonico» per Fiesco; suggerisce «alcune modificazioni nelle tinte e nel disegno della volta per correggere difetti architettonici» per San Daniele Po; chiede di cambiare «in azzurro il colore verdastro della volta» evitando «ogni accenno a figura» per Brancere; si astiene da ogni giudizio di valutazione perché il progetto «è eseguito a semplice matita», per Cappella de' Picenardi; richiede che le medaglie «siano affidate a parte ad artista capace» per Levata; non approva nessun progetto dei tre presentati rispettivamente da Gnocchi, Rossi, Guarneri per la chiesetta detta dei Mortini «perché insufficienti» e per «estrema imperizia artistica»; lamenta, per Sommo con Porto (1915), «che il lavoro di decorazione e di riordino è fatto senza alcun criterio d'arte», ingiunge «di presentare nuovo progetto più conforme alle norme dell'arte e dello stile della chiesa» per San Matteo alle Chiaviche (1916); accetta la decorazione «in stile Rinascimento» per Scandola Ravara e Solarolo Monasterolo; disapprova fermamente, a sopralluogo eseguito, nella parrocchiale suburbana di San Bernardo (1914) «la mancanza di unità di stile, deficienza di disegno nelle medaglie in presbiterio, cornicione povero, lesene non intonacate, fiori fuori posto, riquadrature a carattere di sala, esecuzione troppo sommaria e sprezzante [...] deplorando che non sia presentato progetto completo con le dovute garanzie». Non è menzionato il nome del decoratore.

La chiesa parrocchiale di Castelleone, considerata la sua notevole rilevanza storico-arti-

IN ALTO

Volta della navata maggiore, *Angeli con cuore luminoso*

IN BASSO

Volta della navata maggiore, *Angeli con calice ed ostia*

stica, nel 1913 vede Camelli impegnato a trattare con Ludovico Pogliaghi (1857-1950).

Il rifiuto dell'eclettico artista spinge il sacerdote pittore a chiedere a Rocco Scotti stimato e benemerito restauratore della cattedrale cremonese, un progetto di massima che non viene però approvato.

Il professor Mario Albertella di Milano, non interpellato, propone un suo progetto, liquidato prontamente con il pretesto che «esistono già impegni»; infine, nel 1914, viene proposto al parroco don Virgilio Dordoni (1878-1903) di affidare il nuovo incarico al professor Umberto Ruini.<sup>9</sup> Nel sopralluogo del 15 ottobre 1915 «la decorazione della chiesa viene trovata ottima sotto ogni aspetto».

La puntigliosa presenza, i capillari interventi di Camelli, da parte di non pochi parroci furono subitì; pertanto, di nascosto, continuarono a fare e disfare, a loro piacimento, quasi che la chiesa e le opere d'arte fossero loro proprietà.

Il 7 febbraio 1911, sul *Bollettino Diocesano*, su richiesta dello stesso Camelli si pubblicò un avvertimento ai parroci perché «non si inizino lavori di decorazione e di costruzione senza prima aver presentato i relativi progetti alla Commissione»

Su questo punto, l'intransigenza del responsabile della Commissione divenne proverbiale ed i suoi giudizi taglienti.

Nei primi mesi del 1920, don Primo Rinaldi (1884-1963) vicario di Arzago, aveva fatto pulire un quadro che risultò essere «del Morazzone». Forse non pienamente consapevole del valore dell'artista, il parroco chiedeva «istruzioni per trattare la vendita». Prontamente, viene rimarcata la «scarsità delle notizie fornite e ribadita la contrarietà alle trattative di vendita». Il tono vibrato della notifica lo si può intuire dalla risposta che il pittore e restauratore Beniamino di Caravaggio spedi alla Commissione, negando «di essersi occupato della vendita».

Durante il sopralluogo compiuto nel maggio del 1920 alla chiesa di Santa Maria Annunciata di Viadana, che «il parroco vorrebbe decorare», don Camelli scopre che «una pianeta in tessuto d'oro e d'argento del '700 venne ritagliata dal curato in tanti pezzettini pazzescamente».

Nei giorni, all'indomani dell'«inutile strage», si parlava molto di superstiti, della necessità di ricostruire e di risanare le ferite. I reduci della guerra si sentivano i superstiti della grande ecatombe di uomini e di ideali, e volevano con tutte le loro forze rifondare la società ed i principi dell'arte stessa; «Noi invociamo la restaurazione di un codice artistico, religioso e sociale» - scriveva Alberto Savinio - il fratello surrealista del metafisico Giorgio De Chirico.

Invocare una restaurazione dopo aver proclamato, in precedenza, per tanti anni, altrettante rivoluzioni, di certo, aveva il fascino intrigante della novità.

La prima guerra mondiale non doveva essere stata combattuta invano.

L'espressione dolorosa di Benedetto XV (1914-1922), che aveva parlato di «inutile strage», veniva respinta proprio per pietà dei caduti, dei mutilati e dei prigionieri che ritornavano chiedendo a cosa fossero serviti i loro terribili stenti. Nella volontà di ricostruire e rimarginare le ferite c'era un

---

<sup>9</sup> Umberto Ruini (1869-?) è nato a Modena e risulta residente a Cremona in via Gonzaga, 24, per un certo periodo. Il consiglio direttivo della scuola «Ala Ponzone Cimino», nel 1912, bandisce il concorso per la cattedra di professore di Ornato (prot. 383) che ottiene. Nel 1914, per ragioni di famiglia, Ruini rassegna le dimissioni (prot. 227) e viene sostituito provvisoriamente dal pittore Carlo Vittori. Tra i partecipanti al concorso va segnalato Mario Albertella (7 maggio 1883) che, tra 1923 e 1926, ha uno scambio epistolare con Illemo Camelli. Ruini è cancellato dall'anagrafe il 5 giugno 1917 per essersi trasferito a Modena. Negli anni 1921 e 1954 non compare tra i residenti a Cremona.



fondo di generosità, che sarebbe ingiustizia e ingenerosità non riconoscere.

Il secondo volume dei verbali della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra si apre alla data 1920 e le pratiche si fanno più numerose e pressanti rispetto a quelle del precedente volume (1906-1916).

L'eloquenza patriottica non era riuscita a ricoprire interamente il lato desolante di una guerra che peggiorò sensibilmente l'igiene del mondo, e rivelò nei popoli sia dei vincitori che dei vinti, rigurgiti mai sopiti di egoismo e crudeltà.

Il fermento del rinnovato clima si riscontra nella pratica segnata n. 673 del 5 luglio 1920, quando il vescovo Giovanni Cazzani «manda le circolari da distribuirsi agli artisti cremonesi per concorsi indetti dall'«Opera del Soccorso» per le chiese rovinate dalla guerra».

Subito all'indomani, la Commissione, nella persona di Illemo Camelli, spedisce «le circolari di cui sopra a Rastelli,<sup>10</sup> Monti, Michieli,<sup>11</sup> Baltieri, Ferraroni, Venturini,<sup>12</sup> Ruini, Gennari».

Non solo al fronte c'erano ferite da sanare, ma anche nella stessa città di Cremona; non meno dolorose, c'erano ferite non completamente rimarginate.

Alludo a quattro chiese cittadine ubicate in prossimità di alcune caserme. Il colonnello dott. Nello Tarchiani «appositamente incaricato dal Ministero [...] accompagnato dal Bonelli di Roma», il 23 settembre 1920, compie «un sopralluogo nelle chiese requisite dai militari: S. Vincenzo, S. Omobono, S. Lucia, S. Girolamo perché si affretti la liquidazione dei danni».

È la prima delle due volte in cui si fa menzione della chiesetta intitolata alla martire siracusana. La seconda volta, in data 30 Settembre 1922, a sopralluogo avvenuto, «per decorazione di altare», quasi di malavoglia, Camelli approva «che si continui la decorazione della chiesa, per quanto non felice».

Accennavo, all'intensificarsi sempre più incalzante delle pratiche che non riguardavano solo chiese di piccoli paesi, ma interessavano paesi e chiese parrocchiali di superiore rilevanza storico-artistica, ma anche i motivi della richiesta si fanno più articolati e diversificati.

Nel 1920, a Fengo, il parroco «vuole collocare una nicchia di M. Bambina sotto la finestra»; a Camminata si desidera «acquistare una *Via Crucis* in altorilievo»; a San Daniele Po il decoratore Silvio Verdelli, a nome del parroco, «presenta un progetto di facciata d'organo», affermando che l'esecuzione sarebbe del prof. Baltieri:<sup>13</sup> a Soncino, per la chiesa sussidiaria di San Giacomo, si chiede il «rifacimento del pavimento», dopo «previo avviso alla Soprintendenza». A Pomponesco si intende «vendere le tappezzerie di cui si invia campione, non prima di aver chiesto licenza alla

<sup>10</sup> CASERO 2010, pp. 154-157.

<sup>11</sup> Guglielmo Michieli (1855-1944). Nato a Padova, risulta residente in via Palestro, 8 a Cremona, dove muore e dove svolge la sua attività di scultore e professore. È nominato per la prima volta il 18 settembre 1887 quale insegnante di modellazione presso la scuola «Ala Ponzzone Cimino». Il decreto di nomina risale al 1 settembre 1917.

<sup>12</sup> Tancredi Venturini (1857-1934) nasce a Brescello e muore a Lugano. A Cremona, dove abita in via Guindani, 6, svolge la sua attività di architetto e di professore e, con altri artisti, il 18 settembre 1887 viene incaricato dell'insegnamento di architettura presso la scuola «Ala Ponzzone Cimino». Il decreto di nomina risale al 1 settembre 1917. Nella sua qualità di architetto, molte volte, è citato nei verbali della Commissione Diocesana di Arte Sacra.

<sup>13</sup> Fortunato Orlando Baltieri (1874-1953, nasce e muore a Cremona, dove risiede in via Volturmo, 37. L'8 ottobre 1901 viene incaricato dell'insegnamento di ebanisteria e scultura in legno presso la scuola «Ala Ponzzone Cimino» dove, per circa un trentennio, è apprezzato insegnante. Il decreto di nomina risale al 1 settembre 1917. Tiene bottega prima, in largo Paolo Sarpi, poi in via Felice Geromini, fino al 1940, anno in cui pone fine alla sua attività. Nella sua qualità di ebanista e scultore è citato diverse volte nei verbali della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra.

Soprintendenza di Verona»; per Drizzona, si avvisa il parroco che a Robecco d'Oglio «è vendibile un altare adatto alla sua chiesa»; a San Michele Sette Pozzi la chiesa parrocchiale «è pericolante e necessitano riparazioni e riforme». A Cremona i frati cappuccini sono intenzionati a voler far «decorare la loro chiesa dal decoratore Eugenio Stella»,<sup>14</sup> a Gombito, il parroco sollecita la Commissione perché «si sbrighino le pratiche per assumere il pittore Locatelli di Bergamo per decorare la sua chiesa». A breve giro di posta, la risposta tronca ogni velleità: «si assumono informazioni a Bergamo sul pittore Locatelli che da quanto egli ha presentato non si può desumere alcuna garanzia sulla sua capacità di fare, tanto più che unisce una lettera sgrammaticata che denota una assenza completa di studio e di coltura».

A Cella Dati, «il decoratore Verdelli non vuole procedere nella decorazione», se prima la Commissione «non abbia giudicato sul già fatto»; per la Cattedrale, si avverte il vicario Minotti, che intendeva commissionare ad «una signorina dilettante la esecuzione di uno stendardo lungo sette metri con la Glorificazione di S. Giovanna d'Arco, che il manufatto in nessun modo potrà essere esposto», anche perché mons. Angelo Bonaiti (1860-1921), arciprete del duomo, garantisce «che non si farà mai nulla che non sia approvato dal Capitolo e dal Vescovo»; a Fontanella il parroco don Francesco Tadolti (1865-1937) sottopone «varie fotografie di statue del Sacro Cuore» per ricevere consigli affinché «si acquisti la migliore»; a Casalbuttano, l'arciprete mons. Carlo Gamba (1853-1933), richiede il parere sul «monumento come ricordo dei caduti in guerra» che lo scultore Riccardo Monti realizzerà «per applicarlo alla torre del paese», ossia il campanile della parrocchiale; al parroco di San Bernardo, don Carlo Piola (1870-1941), che «vorrebbe vendere un manto di Madonna» si ribadisce che la Commissione «in massima è contraria e che bisogna domandare il permesso alla Soprintendenza»; per Scandolara Ripa d'Oglio si approva «uno schizzo d'altare del pittore Rovetta purché non si eseguisca in cemento»; al segretario mons. Giuseppe Calandra, per conto dell'arcivescovo di Pisa Pietro Maffi, «circa la vendita di secondo l'avviso visto sul Bollettino di Curia per la vendita del pulpito di San Michele», si risponde dando le spiegazioni chieste; non si approvano «i disegni degli altari da collocarsi nella cappella del cimitero» realizzati dallo scultore Ferraroni e si avverte don Vittorio Formaggia (1889-1965) che i disegni «non sono accettabili perché stilisticamente errati; inoltre, li dovrebbe eseguire l'arch. Pirovano, arch. della Cappella, e che dovrà in ogni modo presentarli alla Commissione la quale si metterà d'accordo con quella municipale»; a Salvirola dei Vassalli il parroco «chiede di poter levare da altare un quadro del Capra per collocarvi una statua di cartone»; all'arciprete di Caravaggio che «vorrebbe levare, dalla cappella del Sacramento, l'ancona per sostituirla con un altro quadro del S. Cuore» categoricamente si risponde che «non sono possibili modificazioni alla cappella affrescata dal Campi, mentre si presta ad una trasformazione la prima cappella di fianco al presbiterio, a sinistra, alla quale si può dare luce con un cupolina a lucernario»; al parroco di Gombito, don Ubaldo Grossi (1874-1965) per la seconda volta, sottopone un progetto di decorazione della sua chiesa eseguito dal pittore Albertella di Milano<sup>15</sup> «con duplice concetto: uno di completo rifacimento, l'altro di restauro delle decorazio-

<sup>14</sup> Eugenio Stella (1861-1940). Nato a Caravaggio, si sposa con Margherita Carminati il 2-1-1889; risiede in corso Campi, 19, in via San Tomaso, 10 e in via Bombeccari, 9 (questa via, così denominata dal 1788, cambiò nome in via Damiano Chiesa nel 1931). Dal matrimonio nasce la figlia Rachele (30-12-1892), censita nel 1931 come professoressa di disegno. Il padre lavora, tra 1920 e 1935, in molte chiese della diocesi cremonese.

<sup>15</sup> Si veda la nota 9.

ni esistenti». Si approva il secondo, purché non venga cancellata la decorazione antica, del 1700.

Un fatto nuovo, rispetto ai verbali del primo volume, va segnalato.

Sia l'attività della Commissione che quella personale di Camelli vengono come focalizzate da una decina di interventi di particolare importanza, tanto da assorbire quasi completamente le sollecitudini dell'ufficio di curia. Alludo agli scavi che si compiono nel cortiletto del torrazzo, che richiedono una più stretta collaborazione «con il prof. Patroni, Sovrintendente per l'archeologia, sia per dargli minuta relazione degli scavi allo scopo di mettere in luce il mosaico romano, sia per richiedere pareri sulle varie fasi degli scavi». Il prof. Patroni dell'Università di Pavia, scrive a don Camelli «che non ha nessuna osservazione da fare su quanto venne fatto per le ricerche del mosaico»; di rimando, don Camelli chiede al Soprintendente «come deve consolidare il mosaico». Il prof. Patroni, trattandosi di cose tecniche, rimanda il problema e le relative soluzioni all'ing. Gussalli. Le pratiche si moltiplicano e, come in un vortice, si intrecciano, assorbendo molto più tempo. Da questo scambio epistolare trapela la sempre più ineludibile collaborazione tra l'organo statale di tutela e quello diocesano. Il 25 novembre del 1920 l'ing. Gussalli «visita in Duomo per constatare un rigonfiamento nell'affresco del Boccaccino - La Visitazione». A febbraio dell'anno successivo, sopralluogo con il restauratore cremasco Papetti e l'ing. Dovara «per il progetto di pulitura degli affreschi e della tramatura dei sollevamenti».

A Camelli stavano molto a cuore le precarie condizioni della chiesa delle Sante Margherita e Pelagia e degli affreschi di Giulio Campi. Passate le feste natalizie, l'11 gennaio 1920, spedisce una lettera all'ing. Gussalli «per avvertirlo che, a fine mese, sarà convocato il Comitato per i restauri di S. Margherita e che occorre sapere a che punto sono i lavori di montatura degli affreschi staccati», durante il periodo della Grande Guerra, dal restauratore milanese Annoni.

Ai primi di febbraio, «non avendo ricevuto risposta alle ultime lettere, Camelli si reca a Milano dall'ing. Gussalli e da Annoni» e constata che i restauri «pare riescano bene».

Avanti e indietro da Milano, sopralluoghi, corrispondenza con la Soprintendenza, con i parroci, per forza di cose, Camelli deve concentrare le sue premurose attenzioni sulle questioni di maggior interesse. Il 29 marzo, assieme a don Angelo Tinelli, si reca ancora a Milano e, nella visita allo studio di Annoni, trovano che gli affreschi sono «sempre al medesimo punto, e presentano guasti di distacco non indifferenti».

In questo frenetico accavallarsi di impegni, alla sera del 29 giugno, «con l'ultima di Treviglio», arrivano a Cremona l'ing. Gussalli e il comm. Brunelli, ispettore ministeriale, per diversi sopralluoghi da eseguirsi nelle chiese di San Michele, nella cappella Meli, in Duomo, in San Sigismondo, in Santa Margherita, in San Pietro. Eseguiti i sopralluoghi, seguono gli interrogatori, verbalizzati e controfirmati, «di Camelli, Varischi, Tinelli, comm. Signori, Vaiani e cav. Bonetti».

Intenzionalmente mi sono dilungato su questi episodi, per mostrare come l'attività di tutela della Commissione e quella personale di don Camelli venissero assorbite, lasciando sempre meno tempo al disbrigo di quelle pratiche di ordinaria amministrazione.

Tra queste ultime non poteva annoverarsi l'erezione del monumento funebre al vescovo Geremia Bonomelli. Per la realizzazione fu chiamato a plasmare nel bronzo, con finezza di modellato e con austera compostezza, la venerata figura del grande pastore lo scultore Domenico Trentacoste (1859-1933). Nel 1922 l'impresa poteva dirsi compiuta, ma per tutto l'anno precedente, quasi un monotono ritornello, ritorna la nota: 'Monumento di Bonomelli'.

Solo per completezza di informazione, annoto che numerose sono le pratiche riguardo ai restauri

in atto nella parrocchiale di San Michele Vetere e della sua sussidiaria dedicata alla Santissima Trinità, con «gli affreschi trovati sulle antiche pareti scoperte»; alla distrutta chiesa di San Francesco a Casalmaggiore per la quale «il Genio militare chiede ancora un sopralluogo della Soprintenden-



Volta della navata maggiore, *San Giorgio martire*

za», mentre la fabbriceria dell'abbaziale di Casalmaggiore incarica don Camelli di rappresentarla presso l'ufficio del Genio militare per la liquidazione dei danni subiti.

La questione avviata dal parroco di Pomponesco don Emilio Corbani (1872 -1931) «per il progetto di una nuova facciata» eseguito dal capomastro Demicheli e firmato dall'ing. Cabrini, per la sua parrocchiale coinvolge le Soprintendenze di Mantova e Verona, l'ing. Locatelli, quale ispettore, la Commissione Diocesana e il commissario prefettizio, richiede diversi sopralluoghi, per concludere

la vicenda con il seguente giudizio del prof. Pacchioni: «che la chiesa non ha interesse artistico e che, quindi, non può intervenire con voto contro i lavori progettati».

Due chiesette di campagna, Quistro e San Michele Sette Pozzi, danno l'idea di come don Camelli non facesse differenze quando erano in gioco i valori ed i principi dell'arte.

Il 20 gennaio 1920 viene effettuato un sopralluogo alla parrocchiale di Quistro «per l'esame della compiuta decorazione della chiesa» che don Angelo Miralto Ferrari (1874-1936) aveva affidato al prof. Umberto Ruini e al decoratore Silvio Verdelli. La Commissione «constata che non venne eseguito il progetto presentato ed approvato essendo diversa l'intonazione, riuscita monotona, Disapprova il fondo rosso al fregio e alla gola della trabeazione; le pareti del presbiterio lasciate a tinta generale piana. Trova bruttissimi e da cancellarsi i fondi delle cappelle eseguite in aggiunta al progetto. Trova bruttissimi e da distruggersi i quattro Evangelisti dipinti da Verdelli sulla volta, e la medaglia di San Lorenzo eseguiti all'infuori del progetto e malgrado la proibizione di far dipingere figure a chi è inetto. Consiglia di rimettere in fondo al coro il quadro antico, opportunamente pulito, contornato d'ancona. Ritene che le cinquemila lire pagate al decoratore siano anche troppe e non convenga dare le £ 600 per le opere aggiunte».

Ai primi di maggio del 1920, il parroco di San Michele Sette Pozzi, don Gesuino Ceruti (1878-1953) presenta «il progetto dell'ing. Caporali per la costruzione della nuova chiesa parrocchiale. Il progetto è di due tipi diversi: uno barocco ed uno pseudo lombardo».

Le soluzioni architettoniche del Novecento, di fronte a tali progetti, appaiono totalmente ignorate.

#### **La decorazione nella chiesa di Santa Lucia**

La semplice, elegante facciata di Giuseppe Dattaro (1540-1619), detto il Pizzafuoco, e non di Francesco come in passato si è scritto,<sup>16</sup> immette nella lunga e stretta navata centrale della chiesa di Santa Lucia. Alla navata principale, sui lati, si affiancano due navatelle: quella di destra entrando ospita la sagrestia nella parte terminale, quella di sinistra si conclude con un'absidiola che presenta notevoli resti di antichi affreschi.

La volta a botte, impostata sul cornicione lungo la navata centrale, risulta abbellita con quella decorazione che costituisce l'oggetto della ricerca e che oggi è possibile ammirare a seguito degli ultimi restauri che hanno interessato quest'area.<sup>17</sup>

Sopra l'altare maggiore si distende un grande ovale di candide nuvole attorno al *Mistico Agnello* accucciato su un libro sigillato. Segue un secondo ovale in cui svolazzano due *Angeli che reggono il calice e l'ostia consacrata* da cui si diparte una luminosa raggiera. Ai lati, si trovano due riquadri dipinti, con scritte allusive all'Eucarestia

Di seguito, al centro, campeggia la figura di *S. Giorgio reggente la palma del martirio e lo stendardo*, che - assieme al primo degli Apostoli - è titolare della parrocchiale di cui la chiesa di Santa Lucia è sussidiaria.

Segue un terzo, grande ovale con due *Angeli*: il primo con la spada e la bilancia e il secondo con il fascio littorio.

<sup>16</sup> Per le vicende relative ai Dattaro si vedano: BONOMETTI 2000, pp. 82-83, SALA 2021, pp. 55-70 e LANDI 2024, pp. 181-196.

<sup>17</sup> Iniziati nel 2018, i restauri della volta sono stati condotti da Luigi Rizzi e Federica Cattadori.



Volta della navata maggiore, *Evangelista San Marco con il leone*

finestre che si aprono su entrambi i lati, due *episodi della vita di San Rocco*: nel primo il santo compare ferito e seduto, in preghiera, accompagnato dal fedele cane che gli porge un pezzo di pane, nel secondo è in procinto di raggiungere una chiesetta che si scorge in lontananza.

La decorazione della parte superiore della controfacciata, presenta due *Figure angeliche* musicanti, che reggono rispettivamente un trombone e una mandola (o mandolino).<sup>18</sup>

La decorazione delle navatelle è, invece, rimasta incompleta. Quella di sinistra, partendo dalla controfacciata, vede tre cappelle dedicate alla beata Panacea, a santa Lucia, alla Vergine, mentre quella di destra mostra la cappella dedicata a san Girolamo Miani, fondatore della congregazione somasca, e quella in corrispondenza dell'altare del Crocifisso. Le altre volte delle navatelle sono dipinte con motivi decorativi.

L'ostinato silenzio delle fonti archivistiche e documentarie non spiega la decorazione incompiuta e, per quanto riguarda gli autori, erroneamente parla di Giuseppe Tomè (1887-1958), vagamente del pittore Lucchi, entusiasticamente del decoratore e restauratore Carlo Bellini (1925-2019).

L'iniziale decorazione della volta, per l'omogeneità stilistica ed iconografica, eccettuati i due *episodi della vita di San Rocco*, dovrebbe corrispondere al decennio in cui - dal 1897 - don Alessandro Battaglia (1861-1932) era vicario della parrocchiale con l'incarico di provvedere alla sussidiaria, prima di diventare parroco di Misano nel 1907.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Sull'identificazione degli strumenti suonati dai due angeli si veda FIORENTINI, CODAZZI 2022.

<sup>19</sup> Sulla figura e sull'operato di don Battaglia, quando il testo era ormai alle stampe, Silvia Cibolini (che ringrazio) mi ha segnalato alcuni documenti conservati nell'Archivio Diocesano, che confermano la mia ipotesi. Se ne terrà conto in un ulteriore approfondimento.

Leggendo quelle poche 'briciole di storia' pubblicate sul *Bollettino parrocchiale* nel dicembre 1967, sebbene scarsamente documentate, tuttavia si potrebbe avanzare l'ipotesi che la decorazione delle quattro cappelle sia stata realizzata in due momenti diversi. Il primo attorno agli anni Venti, l'altro nell'immediato dopoguerra.<sup>20</sup>

L'anonimo articolista, per la verità, ignora il sopralluogo della Commissione Diocesana da parte di don Illemo Camelli, compiuto il 30 settembre 1922; ignora anche che, in una vacchetta intitolata *Amministrazione della chiesa di San Pietro 1914*, conservata nell'archivio della parrocchiale, sono annotati per il triennio 1923-1925 alcuni pagamenti al pittore Lucchi, per un importo complessivo di lire 1053.<sup>21</sup>

Fatte queste premesse, trascrivo l'articolo per intero:

«Quanto alla decorazione delle due cappelle di S. Gerolamo e della beata Panacea (si tratta dell'altare dedicato all'Angelo custode, ndr.), il decoratore si è attenuto agli schemi delle cappelle decorate all'inizio del secolo, mettendo nel soffitto dei pannelli con dei simboli.

Per san Girolamo (Miani) ecco i simboli e le parole che sono tratte sempre dalla Sacra Scrittura o dalla liturgia.

1. Attrezzature militari, a ricordare il servizio tra le milizie. *Induite arma lucis.*
2. Ceppi e catene illuminati da un raggio di luce, a ricordare il periodo della prigionia. *Dirupisti vincula mea.*
3. Visione della laguna veneta con una gondola che passa e su un missionario (san Girolamo) a ricordare il suo apostolato sulla laguna. *Docebat de navicula turbas. Lo dice il Vangelo riguardo a Gesù.*
4. Una mano stretta dalla corona regge un giglio sorgente da spine: a ricordare la missione che più lo impegnò e che trascrisse ai suoi: *Orphano tu eris adiutor.*
5. Il Cristo che porta la croce: è lo stemma della Congregazione dei Somaschi. *Onus meum leve.*»



Volta della navata maggiore, *Evangelista San Matteo con l'angelo*

<sup>20</sup> Bollettino Parrocchiale 1967, conservato in un faldone presso l'ASDCr, Archivio di San Pietro, Santa Lucia /2.

<sup>21</sup> APSPT, *Amministrazione della chiesa di San Pietro*, 1914.

Al presente, questa decorazione, sebbene non sia in perfetto stato di conservazione, è ancora visibile.

«Per la cappella della Beata Panacea:

Gigli a ricordare la sua purezza. Mundo corde et casto corpore.

Rosario, cibo e spine: a ricordare come si conserva la virtù. In oratione et ieiunio.

Testine di pecore: a ricordare la sua semplicità. In simplicitate cordis

Il fuso tra le palme: a ricordare il martirio e la sua arma. In sexu fragili victoria martirii.»

Nessun cenno viene riservato alle cappelle di santa Lucia e della Vergine.

Oltre a questa dettagliata descrizione, l'anonimo articolista dà alcune notizie che non aggiungono chiarezza alla questione in quanto «l'attuale decorazione» risalirebbe «solo ai primi anni di questo secolo», sarebbe «opera del pittore Tomè» e sarebbe stata «interrotta» tanto che «le ultime due arcate delle navatine laterali erano grezze».

Se la questione così proposta rispondesse a verità, la decorazione dell'intera volta, delle piccole vele delle cappelle dedicate a san Gerolamo Miani ed alla beata Panacea risulterebbe compiuta nei primi anni del secolo dal pittore Giuseppe Tomè e non dal Lucchi che invece, come si è detto, nel triennio 1923-1925 riceve pagamenti per un importo complessivo di lire 1053.

Le cappelle non decorate sarebbero, quindi, quelle dedicate a santa Lucia e alla Vergine.

Ma su un piccolo registro conservato nell'archivio parrocchiale, già citato in precedenza, si annota: «1922 dicembre: spesa per le cappelle di N. Signora e di S. Lucia; 1926 maggio: trasporto della statua di N. Signora lire 10».

Costruire delle congetture su questa nota di spesa sarebbe un rischioso azzardo. Altro è mettere in evidenza il tentativo di trasmettere un messaggio moraleggiante con una simbologia fin troppo banale, come avviene nella cappella di san Girolamo Miani e della beata Panacea; altro è rimarcare la totale carenza di contenuti nella decorazione delle cappelle di santa Lucia e della Vergine. Due angeli recano il cartiglio «Ave Lucia Martyr» e «Ave Lucia Virgo»; nell'altra, oltre alla ripetizione degli angeli, vengono raffigurati gigli ed il monogramma mariano con le lettere M e A intrecciate. Una decorazione così modesta dal punto di vista iconografico e da quello artistico persuade a lasciare in penombra queste opere.

L'anonimo articolista accennando al restauro della decorazione, precisa una circostanza che potrebbe rivelarsi utile per un approfondimento della ricerca.

«Le infiltrazioni d'acqua anche nelle prime cappelle decorate vi avevano fatte vaste macchie e fatto cadere cordonature e cornici a stucco. Pensammo di far restaurare. E vi provide il nostro decoratore Carlo Bellini, che ha al suo attivo bei lavori in diverse chiese della Diocesi».<sup>22</sup>

Se al Bellini, oltre al restauro delle cappelle ammalorate dalle infiltrazioni d'acqua venne richiesto - come penso - di decorare le cappelle di santa Lucia e della Vergine, sulla falsariga di quelle della beata Panacea e di san Girolamo Miani, si potrebbe spiegare come il risultato finale non superi di molto la riproduzione di banalissime immaginette devozionali.

Pertanto, ravvisare quale sia stato il filo logico che ha dato vita all'intero programma iconografico della decorazione delle cappelle è impresa quasi impossibile. Risulta più plausibile pensare che il committente, senza chiedere il benestare della Commissione Diocesana, abbia incaricato arbitra-

<sup>22</sup> Sulla figura di Carlo Bellini (1925-2019) si veda la nota 20.

riamente il decoratore di riparare i danni delle infiltrazioni piovane e di ispirarsi nell'esecuzione a qualche simbolo precedentemente restaurato.

L'intervento di Giuseppe Ermete Edoardo Tomè (1887-1958) nella decorazione della chiesa non risulta, né stilisticamente, né per la documentazione presente, sostenibile e proponibile.<sup>23</sup>

Egli, giovanissimo, sentì la passione per l'arte ed a 25 anni, nel 1912, esordì con la sua esposizione alla Permanente di Milano. Di quel roseo inizio, presso una collezione privata, rimane un'opera intitolata *Primo maggio* che, nel catalogo pubblicato in occasione dell'unica mostra postuma, si diceva premiato all'Accademia di Brera.<sup>24</sup> Nel 1914, a Cremona, tenne la sua prima personale il cui

catalogo è ricostruibile, quasi per intero, raccogliendo una serie di tavolette sulle quali, con la ben marcata calligrafia, l'artista segnò in azzurro la firma e la data.

Tra la mostra milanese e quella cittadina va collocato lo stretto sodalizio e la duratura amicizia con Carlo Vittori (1881-1943), più anziano di lui di sei anni. Seguì la drammatica ed esaltante esperienza della prima guerra mondiale, alla quale partecipò come ardito nella 'Brigata Cantanzaro'. Dal fronte tornò carico di impressioni dolorose, entusiasta per gli ampi e nevosi panorami del Carso, scrupolosamente annotati nel suo taccuino improvvidamente smembrato in tanti fogli. Non si tira avanti una famiglia, magramente, dipingendo solo scene di guerra.

Il 30 aprile del 1927 si registra un'annotazione di Camelli che scrive al parroco di Castelponzone: «esaminato in luogo il saggio ritocco decorazione antica sua chiesa fatto dal pittore Tomè di Cremona, per tecnica e stilistica, è conforme alle esigenze dei ripristini decorativi, può continuare, salvo, miglior garanzia, il collaudo». Inoltre, nel 1928, Giuseppe Tomè accettava di buon grado la



Volta della navata maggiore, *Evangelista San Luca con il bue*

<sup>23</sup> Tomè nacque il 3 maggio 1887 a Cremona, nella casa posta in via Regina al n. 3 da Alessandro Tomè e da Ermelinda Molinari.

<sup>24</sup> Nello stesso anno della mostra milanese, il 21 ottobre, a Cremona sposò Ultima Maria Tomè che gli amici conosceranno come la signora Ida, di professione sarta.

prima commissione per alcune medaglie, da eseguirsi in affresco, nella chiesa di Bonemerse, seguite da altre nello stesso anno per la chiesa di Casanova del Morbasco.

I sopra ricordati riferimenti cronologici non collimano con i pagamenti al pittore Lucchi (1923 e 1925). Se anche non fosse stato citato il nome di quest'ultimo e non ben identificato pittore, dopo Bonemerse e Casanova del Morbasco, per Tomè vennero due anni impegnativi (1931-1932), spesi per affrescare per intero la chiesa di Santa Maria Annunciata di Viadana, incalzati dai lavori nella parrocchiale di Robecco d'Oglio (1934-1935) e dall'affresco - ora perduto - per la facciata della chiesa di Pieve Terzagni (1935). Nel 1938 affresca una decina di riquadri nella cappella della casa di riposo di Vescovato, una medaglia con il *Ritorno del Figliol prodigo* nella parrocchiale di Soresina e, tra 1939 e 1940, tutta la chiesa di Grontardo. Negli stessi anni restaura gli affreschi neoclassici del Manfredini eseguiti nel Foppone, affresca la chiesa di Castelfranco d'Oglio e, tra il 1943 e 1945, completa l'affrescatura di Robecco.<sup>25</sup>

Non solo tutti questi interventi di Tomè risultano documentati nei verbali della Commissione Diocesana, ma va altresì ricordato che il pittore era solito firmare e datare la sua produzione ad affresco.

Il silenzio degli archivi, nonostante le ricerche, è rimasto impenetrabile per il pittore Lucchi che, come si è detto, riceve pagamenti registrati in un compendio amministrativo, conservato nell'archivio parrocchiale di San Pietro: «1923. Al pittore Lucchi 50 lire, 1924. Al pittore per la chiesa £ 1000 (muratore 16, falegname 8), 1925. Al pittore £ 3».<sup>26</sup>

Giunti a questo punto della ricerca, rimane un interrogativo.

Questi pittori-decoratori avrebbero potuto dipingere le chiese del contado, quelle delle parrocchie cittadine e le chiese dei santuari con stili decorativi meno tradizionali?

Senza scomodare illustri trattati della storia dell'arte, credo che sia nota la frase: «storicità significa riportare l'arte al suo tempo, che non è solamente lo stile artistico di quel tempo: è l'epoca intera nella sua fisionomia e nei suoi elementi determinanti, siano essi fattori politici o ideali, quelli economici come quelli religiosi e sociali».

Sono convinto, infatti, che non si può capire l'arte del Trecento ignorando i grandi movimenti religiosi di quel secolo; l'arte del Quattrocento senza conoscere la società mercantile dell'epoca; l'arte del Cinquecento e del Seicento senza tener conto delle grandi monarchie, e l'arte dell'Ottocento senza valutare gli interessi e gli ideali della società borghese.

Si è accennato alla frattura, mai sanata, tra fede e arte e, per questa ragione, si è delineata la figura dell'ecclesiastico grande committente, la sua preparazione circa i problemi dell'arte; si sono giudicate, forse anche troppo severamente, le decorazioni di quei pittori che, all'inizio del Novecento e

<sup>25</sup> Sugli interventi nella chiesa di Robecco si veda BONOMETTI 1985.

<sup>26</sup> Un articolo del quotidiano *L'Azione* parla della chiesa di Santa Maria Nascente al Migliaro, costituita come parrocchia, con decreto vescovile, il 10 luglio 1923 e confermata dal R. D. del 3 gennaio 1924. Fu affidata inizialmente in custodia a don Domenico Rozza (1882-1965), vicario di Castelverde e nello stesso anno risulta parroco don Annibale Cristini (1880-1965). Un manoscritto (1929) riporta la notizia che l'interno della chiesetta, a spese della confraternita del Santissimo Sacramento, fu decorato da Silvio Verdelli.

Di tutta questa operazione non si fa menzione nei verbali della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra, a conferma che i parroci, non tutti, agivano, senza eccessive preoccupazioni, liberamente. La decorazione non dovette risultare un capolavoro se, il 20 febbraio 1933, venne sottoposto alla Commissione il progetto «Seghizzi-Secchi per la decorazione della piccola cappella di Maria Bambina nella chiesa parrocchiale del Migliaro».

fino almeno al secondo dopoguerra, hanno continuato ad abbellire le navate, le cappelle, le volte di svariati edifici sacri.

Faccio riferimento all'ambito locale. È risaputo che richiedere all'arte un contenuto morale, una funzione sociale, se non addirittura un servizio educativo, fa adirare e sdegnare gli esteti, i fautori dell'arte pura, autonoma, che è essa stessa moralità, spiritualità, religione.

Però, mi sia permesso insistere: quale tipologia di architettura sacra avevano di fronte questi pittori-decoratori ai quali veniva richiesto dal committente l'impiego di un repertorio decorativo ben conosciuto ed apprezzato?

Non intendo aprire un discorso sull'architettura religiosa nella diocesi cremonese tra Otto e Novecento, ma un dato di fatto è sotto gli occhi di tutti.

L'architettura delle chiese erette tra i secoli XV-XVII è venuta via via trasformandosi, per la più



Volta della navata maggiore, *San Rocco*

parte, sul finire dell'epoca settecentesca, con la messa in opera di stucchi, cornicioni, con la realizzazione di affreschi, per venire ulteriormente semplificata - per non dire castigata - nel secolo XIX. In risposta ad una richiesta della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra «viene spedito un elenco delle principali opere compiute in diocesi dal 1922 al 1934. Chiese nuove o in corso: 8, riforme di chiese: 50, campanili nuovi o sopralzati: 14, decorazioni complete: 60, vetrate complete: 7».

Le 'riforme' hanno interessato l'allargamento della primitiva planimetria con l'aggiunta delle navate laterali; l'allungamento di quella centrale, che richiedeva - di conseguenza - il rifacimento della facciata. All'interno, per ragioni di simmetria, le cappelle laterali furono modificate così da ottenere altezze e spazi quasi identici; quest'ultimo intervento, sempre più ripetutamente, ha richiesto il rifacimento del prospetto degli altari e di una nuova dedicazione o alla Vergine o al Sacro Cuore.

Gli architetti, tra Otto e Novecento, seguirono a progettare indistintamente ora una villa, ora una chiesa, ora un palazzo, ora un tempio, scegliendosi via via i modelli nelle diverse epoche storiche, secondo un eclettismo che parve coltissimo, ma che fu la denuncia più chiara che ogni necessità architettonica era venuta meno.

Le chiese, in omaggio alla creduta superiorità religiosa nata dall'età post-tridentina, continuarono ad adottare tipologie che riproponevano modelli tradizionali. Per ravvivare tale linearità vennero impiegati i decori cinquecenteschi o barocchi, quelli meno ridondanti, di riquadrate pareti con sobrie cornici, di campiture mosse da volute, fogliami, cartigli flessuosi come giunchi, attorno a simboli attinti dal repertorio iconografico ormai consolidato. La vastità e fastosità delle architetture seicentesche e settecentesche vennero slargate con finte prospettive, caricate di fregi e stucchi, come esige il quadraturismo più ortodosso.

Era un'architettura concepita su misura di un fedele che amava ritirarsi nella penombra delle cappelle, animata da voli d'angeli e da santi in estatica preghiera, ma non per una presenza, se non proprio divina, almeno sacrale.

Tutto questo bagaglio figurativo, ridimensionato, spogliato dei suoi più ridondanti eccessi, è sopravvissuto durante l'Ottocento per esaurirsi in tanta decorazione della prima metà del secolo successivo, perché si pensava fosse un legame con la trionfalistica visione di una chiesa ancora sovrana. In certo qual modo, la decorazione barocchetta (nei verbali della Commissione si trova anche la dicitura 'barocchetto francese'), erede del più esuberante quadro turismo - raggelata dal neoclassico rigore ornamentale - fornì ai pittori-decoratori tra Otto e Novecento un bagaglio di schemi e tipologie che, con esiti ora dignitosi ora dozzinali e stancamente ripetitivi, hanno ricoperto le bianche pareti del presbiterio, delle navate, delle cappelle, delle navatelle.

Il committente, impegnato nella cura d'anime, riteneva che tale supporto figurativo fosse utile, se non indispensabile, a tenere viva la tradizionale fede, aggredita dai virulenti attacchi dell'anticlericalismo più irriverente e dissacrante. Gli artisti, per forza di cose, si adeguarono a tali esigenze e, senza solleticare eccessivamente la fantasia, riproposero un repertorio di schemi decorativi che appagarono un'idea di decorosa eleganza, richiesta da consenzienti committenti.

La ricerca, giunta a questo punto, si arena nelle secche dell'arida storiografia locale, anche perché è andato quasi totalmente disperso il lavoro preparatorio di schizzi, disegni, cartoni al naturale richiesti per ottenere il benessere del progetto decorativo.

### **Aperture per un approfondimento**

All'inizio della ricerca si è accennato a William Morris ed al movimento da lui promosso, nel 1888, con il nome di *Arts and Crafts*, 'Arti e mestieri'.

L'artista si limitò, da principio, alla decorazione delle stoffe, alla produzione di carte da parati, di oggetti d'uso, alla costruzione di mobili snelli e fragili che giunsero ad un negozio parigino all'insegna dell'*Art Nouveau*.

Gli schemi stilistici e morrissiani ispirarono le strutture architettoniche della prima casa in stile *liberty* costruita a Bruxelles da Victor Horta (1861-1947) nel 1893.

Si è anche accennato all'Esposizione torinese del 1902. Il padiglione italiano di quella manifestazione era stato disegnato, con babilonica confusione, dall'architetto cremonese Raimondo D'Aronco (1857-1932), che si era fatto la mano a Costantinopoli nell'Esposizione ottomana del 1894. Le *Arts and Crafts*, nate dalla puritana ispirazione del Morris, in Italia sopravvissero nel senso de-

corativo, frondoso, capriccioso dove il mestiere sopraffaceva l'arte e la libertà di fantasia diventava il recupero di elementi gotici, di disegni rinascimentali o barocchi uniti a fantasie orientaleggianti che non risparmiarono architetti, scultori, pittori, decoratori, artigiani del legno, del ferro, della maiolica, del vetro.

Sembrava che il nuovo stile tornasse al suo carattere artigianale e decorativo di 'arte applicata' volta al commercio, che era la manifestazione più richiesta dalla vita e dal gusto novecentesco.

Le tradizionali 'Arti maggiori' non si erano mai così ben accordate come nel *liberty*, dove la mano dell'artigiano veniva guidata da inventori di decorazioni, nelle quali disegno, rilievo e colore miravano ad effetti di estrosa fantasia.

In tale clima, sulla fine dell'Ottocento e il principio del Novecento, a Cremona, per volontà del marchese Giovanni Sigismondo Ala conte di Ponzone, nel testamento del 1836, ripreso dal successivo del 1842, si sarebbe dovuta istituire un'Accademia di scultura che, un'ottusa valutazione dell'Amministrazione Comunale fece slittare in una scuola di *Arti ornamentali e meccaniche* nel 1884. L'anno successivo, per Decreto Regio, si istituirono e si approvarono i corsi di una *Scuola di Arti e Mestieri* "Ala Ponzone".

Nel 1925 la marchesa Paolina Ala Ponzone, moglie del conte Cimino di Valenzano, morendo, lasciava tutto il suo patrimonio poiché i figli dei combattenti potessero imparare un dignitoso mestiere sotto la guida degli artisti come Arturo Ferraroni (1875-1931)<sup>27</sup>, Guglielmo Michieli (1855-1944), Carlo Vittori (1881-1943), Fortunato Orlando Baltieri (1876-1953), Umberto Ruini (1869-?), Tancredi Venturini (1857-1934). La scuola "Ala Ponzone Cimino" divenne polo di attrazione per giovani desiderosi di frequentare i corsi di decorazione, di pittura, ebanisteria, intaglio, scultura.<sup>28</sup>

Ma questa è un'altra ricerca.

---

<sup>27</sup> Arturo Ferraroni (1875-1931), nasce e muore a Cremona, dove frequenta la Scuola di Arti e Mestieri "Ala Ponzone Cimino", nei corsi di scultura e modellazione, per poi trasferirsi a Brescia, Monza e Bergamo come operaio marmista per perfezionarsi nella tecnica. Dopo un decennio trascorso a Venezia, Spalato, Pove del Grappa, nel 1914 torna a Cremona aprendo il suo laboratorio in piazza Sant'Angelo. Partecipa alla sesta Esposizione internazionale di Venezia (1905) e alla prima Esposizione di Arte Moderna a Cremona (primavera 1910), allestita nel palazzo Stanga Trecco, dove viene premiato con la medaglia d'oro.

Nel registro in APSPt, Amministrazione della chiesa, 1914, all'anno 1925 è registrato un pagamento «Al signor Ferraroni per trasporto e messa in opera del tronetto, pulitura dell'altare maggiore. Lire 143,5». Sulla rivista «Cremona», 3 (1931), 6, pp. 371-380, Illemo Camelli scrisse un articolo commemorativo sull'artista.

<sup>28</sup> Sull'Istituto "Ala Ponzone Cimino" si vedano CERETTI 2006-2007 e COPPINI 2024, pp. 279-292.



# LE STATUE LIGNEE

## Esempi di storia, arte, devozione

Piccolo gioiello nascosto di antica origine ma ricco di testimonianze storiche e di fede, la chiesa di Santa Lucia, già sede dei Padri somaschi, conserva al suo interno alcuni esempi di statuaria lignea policroma particolarmente interessanti per conoscere, nelle sue molteplici sfumature, il panorama variegato degli intagliatori che operarono a Cremona al servizio della devozione nei secoli XVII e XVIII, e ancora fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, quando la vetusta immagine della *Madonna di Loreto* venne sostituita, come si dirà in seguito, con quella della *Beata Vergine del Sacro Cuore di Gesù*, perché corrispondente a nuove forme di culto.

Una caratteristica che si osserva entrando nella chiesa dalla porta principale, dopo aver salito i gradini che partono dal sagrato ad acciottolato, è il prevalere della statuaria, per le immagini degli altari, rispetto alle pale dipinte, tanto che verrebbe da pensare ad un'attenzione particolare da parte dei Chierici Regolari di Somasca verso l'intaglio ligneo, in nome di una certa volontà di ordine e unitarietà nell'arredo, anche per motivi liturgici. Difatti il loro arrivo nella chiesa (1583) segna l'introduzione di forme devozionali alternative a quelle della tradizione locale, forme che trovano nelle statue lignee, proprio per la loro capacità di trasmettere al fedele un messaggio più diretto e domestico rispetto alla raffigurazione dipinta, un formidabile mezzo di propaganda della loro azione religiosa, rispondendo al contempo alle esigenze delle nuove confraternite e dei parrocchiani, disponibili a mettere in campo offerte ed elargizioni per abbellire la propria chiesa.

Collocati in ancone scolpite e dipinte, alcune dorate e particolarmente sontuose, altre di più semplice e classico disegno, i simulacri dell'*Angelo custode*, di *Santa Lucia*, della *Madonna col Bambino*, quello vestito della *Beata Panacea* e il gruppo del *Calvario*, per la loro materialità tattile e la gestualità diretta, si prestavano bene, allora come oggi, a suscitare forti sentimenti di *pietas*, declinando con un linguaggio riconoscibile da tutti il messaggio che intendevano trasmettere, finalizzato a dare conforto nella vita quotidiana. D'altro canto, queste opere ci permettono anche di entrare nel vivo della 'officina' della chiesa, ovvero nelle vicende che stanno dietro alla sua ridefinizione architettonica e decorativa iniziata nei primi anni del Seicento per volontà dell'Ordine, nelle quali è possibile leggere la storia religiosa e artistica di un'intera comunità, tra pietà personale e pratica devota.

I Somaschi erano stati introdotti a Cremona dal vescovo Niccolò Sfondrati nel 1558 per la loro vigorosa azione nel campo della cura e dell'educazione dell'infanzia derelitta e abbandonata, allora totalmente priva di voce e di diritti, più o meno negli stessi anni in cui giunsero in città anche i Cappuccini, i Barnabiti e i Teatini.<sup>1</sup> Inizialmente collocati negli angusti locali della chiesa dei Santi Vitale e Geroldo, si trasferirono in Santa Lucia nel 1583, dove cominciarono a esercitare la cura d'anime a seguito della rinuncia della prepositura, a loro favore, da parte dell'ultimo parroco, don Cristoforo Brumani.<sup>2</sup> All'inizio del Seicento i Padri decisero di costruire un proprio collegio (1604) e contestualmente di riformare la chiesa con l'aggiunta di altri altari per dare un posto di riguardo alle devozioni di cui erano speciali propugnatori, come quella angelica e per la Beata Panacea, oltre che a potenziare il culto della Madonna Lauretana, condividendo in tal modo con altri ordini religiosi una specie di *laus perennis* alla comune madre e regina.<sup>3</sup>

È lo storiografo secentesco Giuseppe Bresciani a ricordare più volte nel suo *Diario*<sup>4</sup> la particolare devozione per l'Angelo custode che si respirava nella chiesa somasca e le solenni cerimonie officiate per invocare la fine delle luttuose calamità che colpirono la popolazione cremonese durante la fase centrale del secolo XVII: prima la carestia e la terribile peste del 1630, quella descritta dal Manzoni, poi l'assedio di Cremona nel 1647-1648, con tutti gli eventi che ne conseguirono. In queste occasioni la città fu posta ripetutamente sotto la protezione dell'Angelo e il suo altare divenne il luogo prescelto dove svolgere funzioni liturgiche corali, accompagnate da processioni e momenti musicali eseguiti da pifferai e musicisti cantori, che richiamavano una grande moltitudine di fedeli accorsi per implorare l'aiuto divino «in questi tempi turbolenti di guerra e peste».<sup>5</sup> Nel frattempo, venne istituita una confraternita dedicata all'Angelo custode, esattamente un anno dopo la costruzione dell'altare nel 1616, la cui finalità era quella di invocarlo con riti penitenziali e assidue preghiere. Anche Pellegrino Merula nel *Santuario di Cremona*, edito nel 1627, menziona l'altare con la statua dell'*Angelo custode* e la relativa confraternita, ricordando che «ogni anno si fa la sua processione» e che «l'altare è privilegiato per le anime del Purgatorio».<sup>6</sup> Una cappella particolare, dunque, la prima che s'incontra nella navata laterale sinistra, la cui importanza si palesa ancora oggi nella profusione a larga mano dell'oro per la decorazione dell'ancona in legno di pioppo, ornata da cherubini in cartapesta, festoni di frutta e foglie a rilievo, tralci vegetali e nastri leggiadri terminanti con fiocchi. Al suo interno si apre una nicchia policromata rivestita di nuvolette, che fa da involucro al gruppo scultoreo centrale. Questo, a sua volta, è ricoperto da una raffinata doratura stesa sulle parti anatomiche e sulle vesti finemente arabesche ad imitazione delle stoffe e dei

<sup>1</sup> MARCOCCHI 1998, pp.179-180.

<sup>2</sup> TADISI 1737, *Fondazione*, sezione prima. Come informa il Tadisi, Cristoforo Brumani, appartenente a una nobile famiglia della vicinia di Santa Lucia, rassegnò la prepositura «nelle mani del Sommo Pontefice Gregorio XIII, il quale l'assegnò agli PP. Somaschi con sua Bolla, data sotto il 24 giugno 1583. Il sud. sig. don Cristoforo Brumani fu poi canonico penitenziere».

<sup>3</sup> PETRACCO 2005, p. 237; DE VECCHI 1907, pp. 119-121.

<sup>4</sup> BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, pp. 120, 157, 159, 174.

<sup>5</sup> BRESCIANI 1665-1666 (trascrizione e note a cura di E. ZANESI) 2019, p. 157.

<sup>6</sup> MERULA 1627, pp. 318-319.





Incisione dell'*Angelo custode*  
(da Nicodemi 1921)



Incisione dell'*Arcangelo Raffaele che*  
*accompagna Tobia* (da Merula 1627)

2000, pp. 205-206; BONINO 2018, pp. 57-75. Il tema della protezione sotteso a questo soggetto figurativo trova precisi riferimenti nel racconto biblico dell'arcangelo Raffaele che accompagna Tobia nel suo viaggio verso la terra dei Medi, tanto che le due versioni iconografiche finiranno spesso per coincidere.

<sup>9</sup> Per un confronto iconografico si rimanda all'incisione riportata da MERULA 1627, p. 292 e all'incisione dell'Angelo custode in NICODEMI 1921, p. 32.

<sup>10</sup> CABRINI, COMINETTI 2012, p. XXV.

<sup>11</sup> BERRA 1997, pp. 94-95; GUAZZONI 1996, pp. 286-294. L'opera del Procaccini, dopo la soppressione del monastero ed essere transitata per la chiesa di Sant'Ilario, alla fine dell'Ottocento venne esposta definitivamente nel Museo Civico "Ala Ponzzone".

broccati del tempo.<sup>7</sup> Realizzato anch'esso nel 1616, raffigura l'Angelo in cammino, il compagno inseparabile e amorevole a cui Dio assegna ciascuna creatura, che con il dito alzato indica la strada verso il cielo a un fanciullo, rappresentato con le mani incrociate sul petto.<sup>8</sup>

Le due sculture sono 'stanti' ma relazionate fra loro, in quanto l'autore punta su un registro espressivo che suggerisce una sensibile condivisione di affetti. Questo modello compositivo incontra una singolare fortuna a partire dall'inizio del Seicento, tanto che si ritrova in incisioni e disegni dell'epoca, ampiamenti circolanti e spesso utilizzati come illustrazioni per manoscritti e libri a stampa di carattere devozionale ed erudito.<sup>9</sup> Composte e aggraziate, di indubbio effetto decorativo, entrambe le immagini rimandano ai canoni dell'arte devozionale postriformata, con un linguaggio che trova riscontro in città e nel territorio della diocesi. Ne sono un esempio l'*Angelo custode* dell'ex oratorio della confraternita omonima a Soresina e le varie statue di *Angeli* reggitorcia, presenti in gran numero nelle chiese di campagna durante il XVII secolo;<sup>10</sup> oppure il raffinatissimo *Angelo custode* di Giulio Cesare Procaccini, scolpito per le Agostiniane del monastero di Santa Monica a Cremona (1622 circa) e replicato nella bella copia della parrocchiale di Annico.<sup>11</sup>

Stando a quanto riferisce il padre somasco Ignazio Tadisi, che fu un attento lettore, a metà del Settecento, dei registri conservati presso il collegio, la realizzazione *in toto* dell'altare, compresa tra il 1616 e il 1626, fu il punto

<sup>7</sup> Nell'archivio parrocchiale di San Pietro al Po si conserva la relazione del restauro dell'altare ligneo dell'Angelo custode, curato dal Centro di Formazione Professionale di Cremona: *Altare ligneo dell'Angelo Custode, Chiesa di S. Lucia, Cremona. Intervento di restauro. Corso di restauro policromie*, a. f. 2001-2002.

<sup>8</sup> Per la funzione protettiva dell'Angelo custode si veda: GOZZOLINO

di arrivo di un lavoro d'*équipe* concepito come un complesso unitario e corale, che coinvolse varie maestranze operanti in quegli anni nel cantiere della chiesa. Così al 16 settembre 1616 l'economista dell'Ordine annotava, tra gli altri, il pagamento di 157 lire allo scultore «per aver intagliato l'Angelo Custode», al doratore di 168 lire per la stesura in oro della statua, mentre al pittore fu dato un acconto di 31 lire per la decorazione della nicchia.<sup>12</sup> Il nome dello scultore rimane ad oggi ancora nell'ombra, comunque è probabilmente il medesimo che si occupò in seguito di arricchire l'altare con l'aggiunta di nuove strutture ad intaglio. È possibile, invece, identificare il «doratore» con Lucio Pesenti,<sup>13</sup> che ritorna nei compensi dell'aprile 1626 per la decorazione a foglia d'oro delle quattro colonne intagliate che fungono da montanti dell'ancona, e il «pittore» con Carlo Picenardi, al quale fu affidato sia l'incarico del completamento cromatico dell'apparato architettonico, sia il progetto grafico delle colonne sopra citate. Anzi il Picenardi sembrerebbe fare anche da intermediario tra i committenti e i vari operatori che presero parte al rinnovamento dell'altare. Passati i secoli, solo nel corso della prima metà del Novecento si provvide a ridonare l'antico splendore dell'oro zecchino all'ancona e alla statua, in occasione dei lavori di completamento della decorazione delle ultime arcate delle navate laterali ad opera del restauratore cremonese Carlo Bellini, interventi che vennero sostenuti economicamente dalla liberalità di alcuni parrocciani.

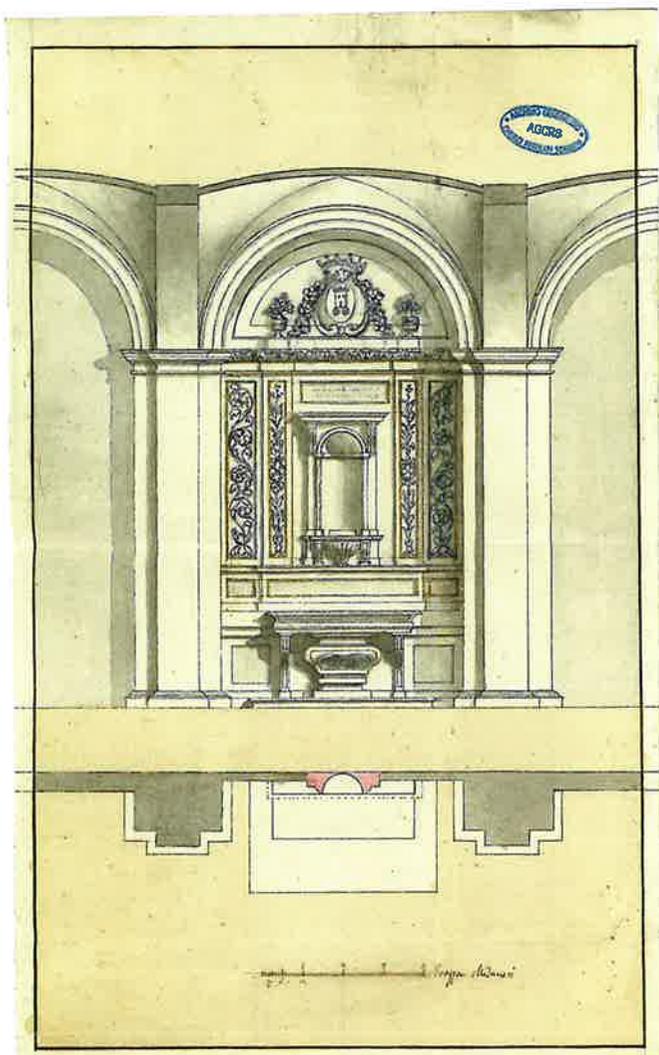
Di grande interesse è anche la statua lignea policroma di *Santa Lucia*, posta sopra l'altare della terza campata laterale sinistra in una

<sup>12</sup> TADISI 1737, *Altare dell'Angelo custode*. A testimoniare l'importanza dell'altare dell'Angelo custode nella chiesa di Santa Lucia e la volontà dei Somaschi di promuovere una robusta diffusione del culto, vengono in aiuto altre note di spesa citate dal Tadisi, riferite sia alla stampa di opuscoli e di libretti dei benefici spirituali della confraternita, sia alla commissione di brani musicali per le solenni celebrazioni che si tenevano in occasione della sua festa.

<sup>13</sup> Appartenente alla numerosa genealogia dei Pesenti, è documentato per lavori anche nella chiesa di San Francesco. BELLINGERI 2001, p. 65, nota 148.



Statua lignea di *Santa Lucia*



Disegno acquerellato relativo all'altare di Santa Lucia (1790 ca.), poi non eseguito (AGCRS)

il progetto in seguito non fu realizzato, forse per mancanza di mezzi, più probabilmente per l'avvenuta soppressione dell'Ordine.<sup>15</sup>

Piena di grazia, la vergine e martire è rappresentata in atto di guardare il cielo, la mano destra regge il piattino con gli occhi, quella sinistra la palma del martirio.

Dal punto di vista costruttivo, la statua è finemente scolpita in alcune porzioni di legno dolce, poi riunite secondo le tecniche usate dell'assemblaggio e dell'incastro, rese necessarie dai limiti imposti dalla lavorazione stessa del legno nella ricerca del movimento e della fluidità dei gesti, portando all'uso di pezzi intagliati separatamente e successivamente montati insieme. Sul retro, inoltre, si

nicchia protetta da vetri, a sua volta inserita in una cornice semplice e lineare di matrice lombarda. Ma al tempo della Visita pastorale Litta, nel secondo decennio del Settecento, l'ancona doveva apparire diversa, decisamente più sontuosa e articolata, essendo costituita da una struttura architettonica lignea ad intaglio impreziosita con dorature, e da un secondo ornamento in laterizio dipinto sostenuto da due colonne.<sup>14</sup> Nell'ultimo scorcio del secolo, sotto il parroco don Pietro Rottigni (1746-1821) i Padri pensarono, però, in questa estrema fase di rinnovamento della propria chiesa, di sostituire la precedente ancona barocca con un nuovo arredo più consono al gusto neoclassico. A questo contesto può essere riferito un disegno acquarellato del 1790, di un certo interesse sia per l'equilibrata partitura dell'impianto dell'altare, con mensa a sarcofago, sia per i dettagli ornamentali a delicati *ramage* e ghirlande di fiori, resi con morbidezza di tratto sui corpi laterali e attorno alla cimasa in cui campeggia uno stemma.

Da quanto si è potuto constatare,

<sup>14</sup> ASDCr, Visita Litta, vol. 147, 9 febbraio 1724, p.4.

<sup>15</sup> AGCRS, Cremona-S. Lucia, Crem.194, *Progetto per la costruzione dell'altare di S. Lucia. 1790 c.*

è potuto constatare, in prossimità della schiena, una chiusura comunque modellata anche se non rifinita a livello di decoro pittorico. È il segno che il tronco, utilizzato per la realizzazione del corpo, venne in parte svuotato per assicurare la stabilità del manufatto, secondo una prassi in genere applicata per sculture di una certa dimensione e in particolare per la costruzione dei Crocifissi. Tali elementi e la presenza di due anelli metallici all'altezza delle spalle sembrano anche confermare che la statua fosse destinata a rimanere appesa alla parete, racchiusa in una nicchia all'interno dell'altare conventuale, e non a un uso processionale.

Di un certo pregio è anche la peculiare scelta cromatica che caratterizza l'abito vermiglio decorato con un motivo a rigatino, probabilmente risalente alla stesura originaria. Tale modello di cromia prevedeva l'applicazione di una stesura di «oro graffito» sulla superficie di base poi ricoperta da una laccatura colorata, in base alla gamma prescelta, che nella fase finale veniva rimossa con pettini speciali per mettere in evidenza la sottostante foglia metallica. Seguiva infine la verniciatura dell'intera superficie con miscele di oli siccativi, balsami e resine in funzione protettiva.<sup>16</sup> Ma ad attrarre l'occhio del fedele è soprattutto la rifinitura pittorica dello scialle che avvolge la santa annodandosi graziosa-

---

<sup>16</sup> Devo gli interessanti dettagli tecnici alla cortesia del restauratore Enrico Perni, che ringrazio.

Particolare della statua di *Santa Lucia*, retro

Particolare della statua di *Santa Lucia*,  
decorazione floreale dello scialle



mente sul fianco. La scenografica decorazione floreale a campanule corpose e a rilievo di vari colori è, però, da ricondurre a una successiva riverniciatura tardo settecentesca, essendo questi motivi tipici dei repertori d'ornamentistica diffusi in Europa nel corso del secolo XVIII, e riprodotti sulle sete e sui tessuti del tempo, negli stucchi e assai spesso sulle vesti dipinte delle statue.<sup>17</sup>

Il volume composto della figura e la resa delicata del volto consentono di ipotizzare l'intervento di uno scultore dai tratti personali e caratterizzanti, sia pure ancora legato a un certo arcaismo tecnico affiorante, ad esempio, nel particolare semplificato delle mani arrotondate e del piede destro reso sommariamente. Benché i documenti non diano indicazione del nome dell'artefice, si tratta di persona attiva nell'ambiente cremonese di valenti intagliatori che operarono tra lo scorcio del XVI secolo e i primi decenni del XVII: Paolo Maltempo, Giovanni Maria Germignasi, Domenico e Gabriele Capra, Cesare Ceruti, la numerosa famiglia dei Sacca, per citarne alcuni, ma che tiene in conto anche i modelli offerti dalla pittura locale. Difatti l'immagine di Lucia, per i dettagli delle pieghe della veste e la morbida acconciatura dei capelli, sembrerebbe misurarsi con i caratteri stilistici delle figure femminili ideate da Giovan Battista Trotti detto il Malosso all'interno della sua ben organizzata bottega, in particolare con quella mariana della *Vergine in gloria che intercede per Cremona guerriera con i santi Omobono e Imerio*, conservata nel Museo Civico cremonese.<sup>18</sup>

La prima notizia di un simulacro della santa è presente nella Visita pastorale del vescovo Cesare Speciano, effettuata il 14 settembre 1600, dove l'altare è descritto «decenter factum et ornatum [...] cum icona pulcherrima in cuius medio est simulacrum Divae Luciae». L'altare non è più collocato nella zona presbiteriale ancora privo di icona, come risulta nel 1586 al momento della visita Sfondrati, ma è già presente nella navata laterale sinistra, abbellito con elementi decorativi al servizio della venerazione dei fedeli.<sup>19</sup> Questa nuova sistemazione si inserisce nel rinnovamento del tempio promosso dai Somaschi agli inizi del nuovo secolo, usufruendo del lascito di don Brumani che fece decorare la cappella a proprie spese nel 1595, come segno tangibile della sua fede e dell'attaccamento alla sua chiesa, dotando la nicchia di una cornice con ornamenti d'intaglio e dorati.<sup>20</sup> In tale occasione venne realizzata la statua. Anche il Merula, già in precedenza citato, ne registra la presenza sull'altare nel 1627 e la dice oggetto «di molta devozione», aggiungendo che «ella s'invoca da tutti per lo mal de gli occhi, non perché a lei fossero cavati, come si dipinge rappresentandola, che li tenga in una coppa». In effetti il sacerdote-letterato, parroco della chiesa di San Nicolò, ha ragione nell'osservare che la versione iconografica operata dallo scultore, e suggerita dai committenti tenendo conto dei destinatari e delle loro semplici attese, non è quella desunta dalle fonti

---

<sup>17</sup> Vorrei qui ricordare che il rivestimento di sculture con preziosi effetti policromi, necessario per il completamento della resa finale dell'opera, non veniva effettuato di necessità dalla bottega dell'intagliatore ma sovente da coloritori e doratori autonomamente organizzati, secondo una prassi consueta tra gli scultori in legno. Più raramente veri e propri pittori si apprestavano a tale operazione. È il caso, a Cremona, del *Sant'Omobono che fa l'elemosina a due poveri fanciulli* di Cesare Ceruti (1611), nella chiesa di Sant'Omobono, con policromia di Bartolomeo Bersani, oppure del *Crocifisso* di Giacomo Bertesi per la Compagnia della Carità di San Vincenzo (1683), dipinto da Angelo Massarotti e sottoposto a doratura da Giovanni Bassi. Si veda BONOMETTI 1999, p.113; COPPINI 2010, p. 83.

<sup>18</sup> Opera datata 1590-1595. Si ringrazia Silvia Cibolini per avermi segnalato il possibile confronto.

<sup>19</sup> ASDCr, Visita Speciano, vol. 41, 14 settembre 1600, p.799; Sfondrati, vol. 25, 20 dicembre 1586, p. 296.

<sup>20</sup> Levento è ricordato da un'iscrizione dipinta sui fianchi interni della nicchia, che recita a mano sinistra: SACELLUM HOC DIVAE LUCIAE RECENTER DICATUM, a mano destra: CHRISTOPHORUS BRUMANUS I.V. D. CAN. S CREM. S DECORAVIT ANNO D. NI 1595.

agiografiche che vogliono la vergine uccisa con un colpo di spada in gola dopo un atroce martirio, ma l'altra, particolarmente cara alla tradizione popolare, della santa intesa come metafora della luce, sulla base del binomio Lucia-Lux, invocata per la sua funzione taururgica contro le malattie della vista. Ed è con questa interpretazione che la statua continuerà ad essere ricordata, mantenendo il duplice ruolo di riferimento visivo per la preghiera e di elemento decorativo dell'altare, nelle Visite pastorali successive: da quelle dei presuli Isimbardi<sup>21</sup> (1673), Settala<sup>22</sup> (1686) e Litta<sup>23</sup> (1724), alle ripetute Visite di Giovanni Cazzani nella prima metà del Novecento,<sup>24</sup> a testimonianza di una venerazione che si è conservata intatta nel tempo.<sup>25</sup>

Risale invece alla seconda metà dell'Ottocento l'attuale effigie lignea della *Madonna che evidenzia il cuore del figlio Gesù che tiene in braccio*, alla quale è dedicato il terzo altare della navata laterale di sinistra. Di sicura eleganza per la dolcezza garbata, l'equilibrio

<sup>21</sup> ASDCr, Visita Isimbardi, vol. 77, 14 dicembre 1673, p. 544.

<sup>22</sup> ASDCr, Visita Settala, vol. 107, 10 gennaio 1686, p. 653.

<sup>23</sup> ASDCr, Visita Litta, vol. 147, 9 febbraio 1724, p. 4.

<sup>24</sup> ASDCr, Visite Cazzani, vol. 246, 14 maggio 1918, 29 marzo 1925, 3 aprile 1930; vol. 316, 13 maggio 1937; vol. 336, 16 maggio 1943; vol. 346, 19 maggio 1951.

<sup>25</sup> Oggi l'altare di Santa Lucia risulta piuttosto spoglio, ma ancora nella seconda metà del Novecento un'immagine presente nella documentazione conservata presso l'Archivio Storico Diocesano di Cremona, riguardante la parrocchia dei Santi Pietro e Giorgio, lo ritrae sontuosamente addobbato con scenografici paramenti di velluto, vasi di fiori bianchi e quattro alti candelabri, mentre una preziosa tovaglia in pizzo ne ricopre la mensa.

Statua lignea della *Madonna che evidenzia il cuore del figlio Gesù che tiene in braccio*



compositivo e il manto ceruleo che avvolge la figura scendendo a terra con morbide pieghe, Maria protegge l'umanità appoggiando i piedi sul globo terrestre, da cui esce una mezzaluna, in atto di calpestare il serpente che sta addentando una mela, simbolo del peccato e dell'eresia. L'opera, che esprime un linguaggio già pienamente ottocentesco, si inserisce nella campagna di diffusione del culto e dell'immagine della Beata Vergine del Sacro Cuore di Gesù nata ad Issoudum in Francia nel 1854, in stretto collegamento con il culto dell'Immacolata Concezione. Riconosciuta da papa Pio IX nel 1857, la nuova devozione mariana fu approvata nel 1875, dando inizio a una larga produzione di dipinti, sculture e santini che si diffusero rapidamente in Italia e in tutta Europa, grazie alla capillare circolazione di fonti seriali di vario tipo. In quello stesso anno, venerazione e statua approdarono anche nella chiesa di Santa Lucia ad opera di don Francesco Vigna, allora vicario di San Pietro al Po, e di conseguenza venne istituita una congregazione di preghiera sotto lo stesso titolo.

La nuova devozione prese piede da subito, come racconta l'arrivo di numerosi *ex voto* dei fedeli in segno della loro riconoscenza per le grazie ricevute. L'immagine della Vergine con il Bambino di Issoudum trovò collocazione nella bella ancona lignea secentesca che riprende in simmetria la struttura architettonica e ornamentale di quella dell'Angelo custode, pur arricchendola di nuovi elementi decorativi raffiguranti la *Trinità*, che funge da cimasa, e i due angeli con grandi ali spiegate poggianti sulle volute del timpano spezzato. In una fotografia della metà del secolo scorso si nota che la nicchia centrale era ancora abbellita da quattro leggiadri angioletti in volo. Due di questi, collocati all'apice, disposti a sorreggere la corona in onore della Vergine, sono tuttora presenti. Altri due, sui fianchi, in atto di indicare al fedele la sacra immagine, vennero invece in seguito rimossi. La statua voluta da don Vigna, dunque, andò a sostituire nella grande ancona dipinta e dorata il precedente simulacro secentesco, del tipo 'da vestire', della *Madonna di Loreto*, alla quale l'altare era da secoli dedicato.<sup>26</sup>

Non è questa la sede per entrare nel merito di spostamenti di altari e cappellanie, di dediche che si sovrappongono, di compagnie che subentrano le une alle altre con l'avvento di nuove devozioni. Vorrei solamente accennare al fatto che la prima indicazione di un altare della Madonna di Loreto nella chiesa di Santa Lucia si trova nella Visita Speciano del 1600 e che la presenza di un simulacro della *Vergine Nera con il Bambino* nella sua cappella è testimoniata già verso la fine del terzo decennio del Seicento,<sup>27</sup> nonostante la causa intentata anni prima dai confratelli di Santa Croce nei confronti dei Chierici per impedire la sua realizzazione, dato che avrebbe potuto adombrare la superiorità dell'immagine conservata nel loro oratorio, della quale rivendicavano il primato.<sup>28</sup>

L'annosa vicenda, se storicamente contestualizzata, vale a restituire il clima di una realtà sociale e religiosa in cui permane aspro lo scontro tra confraternite e ordini conventuali per il predominio di devozioni, immagini e reliquie che davano prestigio e potere, anche economico, in quanto fonti continue di offerte ed elargizioni. L'opposizione dei confratelli di Santa Croce, comunque,

---

<sup>26</sup> APSPT, *San Pietro in Cremona. Cenni storici*, alla voce: *Chiesa di S. Lucia. Notizie storiche e descrizione della chiesa*, ms. s.d. ma post 1880; LUCHINI 1879, pp. 66-72.

<sup>27</sup> MERULA 1627, p. 319.

<sup>28</sup> PAGLIOLI 2014, pp. 126-127.

non ottenne l'esito sperato e i Somaschi ebbero la meglio nella contesa. Anzi, per sottolineare la portata vigorosa che la devozione lauretana aveva assunto nella chiesa di Santa Lucia, provvidero ad arricchire l'ancona con sei quadri intagliati a basso rilievo disposti intorno al sacello, tre per parte e con due *Angeli* porta ceri, mentre un'icona dipinta della *Resurrezione* fungeva da sportello per il tabernacolo. Il gruppo santo, appartenente al genere delle immagini 'da vestire' formulate sui prototipi della grande tradizione lauretana, venne inoltre dotato, grazie a donazioni e processi di autotassazione da parte dei parrocchiani, di due corone d'argento, una per la Madonna e l'altra per il Bambino, di monili e di tutto un corredo di vesti e manti liturgici in raso e broccato, di cui resta ancora una diligente testimonianza in alcuni inventari ottocenteschi.<sup>29</sup> Al suo altare nel 1620 era stata fondata una confraternita femminile, detta "delle Pellegrine", sotto il titolo di Beata Vergine dell'Aiuto, che si mantenne fino al XVIII secolo. Assai devota alla Vergine, ebbe come finalità principali quelle di far celebrare una messa con musica in ricorrenza delle sue feste e di soccorrere le consorelle in stato di povertà.<sup>30</sup>

Una decisa virata verso il gusto barocco è rappresentata, invece, dal gruppo ligneo policromo del *Calvario*, di notevole impatto visivo, racchiuso nell'ultima cappella della navata laterale di destra e composto dalla figura centrale del *Cristo agonizzante* affiancato dalle immagini della *Madonna addolorata* e di *san Giovanni Evangelista*. Si tratta di una versione iconografica frequentemente espressa nella produzione figurativa cremonese non solo in scultura ma anche nella pittura, come nel caso della *Crocifissione* del telero di Agostino Bonisoli nella chiesa di San Marcellino, opera che doveva connotare lo spazio liturgico nel tempo di Avvento con i segni di una mirata rappresentanza sacra, comunque celebrativa del messaggio gesuitico per la presenza ai piedi della croce di san Francesco Saverio in preghiera. In altre situazioni raffigurative il soggetto cristologico vede, invece, una stretta interazione tra le due arti, dove scultura e pittura si fondono giocate su registri diversi. Una conferma, tra le tante, si ritrova nella pala sull'altare della adiacente Cappella dei giustiziati nella chiesa di San Gerolamo, costituita dalla statua lignea del *Cristo morto* addossata a un fondale dipinto raffigurante il Golgota in notturno, sul quale spiccano le due figure di Maria e Giovanni Evangelista, per consuetudine situate ai lati della croce.

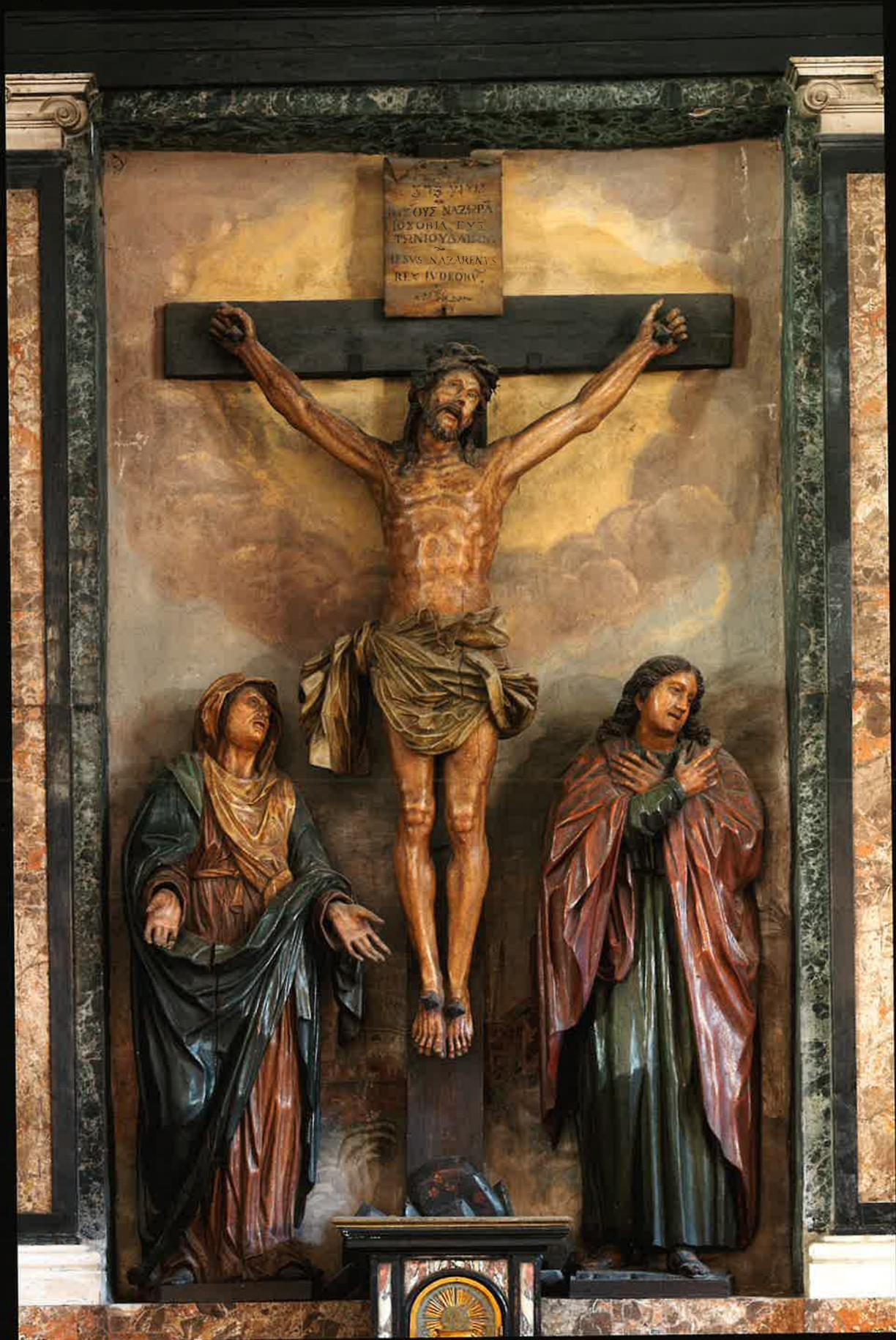
Sebbene una lunga tradizione, che sembra perdurare ancora ai giorni nostri, abbia attribuito il *Crocifisso* somasco al noto scultore Giacomo Bertesi (Soresina 1643 - Cremona 1710),<sup>31</sup> la testimonianza del Tadisi nelle sue memorie toglie ogni dubbio circa la reale paternità dell'opera e il suo committente, confermando che venne realizzato dall'intagliatore Bartolomeo Griffini al tempo di don Benedetto Cappellani, parroco della chiesa dal 1647 al 1679, per devozione e a spese della marchesa Livia Visconti Trecchi.<sup>32</sup> In effetti la statua della chiesa di Santa Lucia appare lontana,

<sup>29</sup> APSPT, *Inventario dei mobili ed arredi sacri...*, 15 settembre 1813; *Elenco degli arredi e vasi sacri...*, 28 agosto 1870.

<sup>30</sup> TADISI 1737, Altare della B.ma Vergine. Per la Compagnia delle Pellegrine si veda anche TENTORIO 1960, pp. 135-141, <http://schedariocrs.altervista.org>.

<sup>31</sup> Nella lunga stagione del Bertesi, che morì nel 1710, e in quella altrettanto lunga della sua bottega, furono realizzati svariati simulacri a volte dissimili nelle accezioni linguistiche ma unificati da un codice preciso, imposto dal celebre maestro e riconosciuto dalla committenza. Da un siffatto assetto imprenditoriale nacque quel concetto di 'scuola bertesiana' che divenne in seguito un comodo contenitore per inserire tanti manufatti lignei del Seicento e del Settecento.

<sup>32</sup> TADISI 1737, *Altare del Crocifisso*.



come *modus operandi*, dai coevi esemplari del Bertesi, caratterizzati da un linguaggio vibrante ma più morbido, delicato e scevro di asprezze anche nei momenti di maggiore intensità drammatica, costituendo pertanto un esempio interessante di riproduzione cristologica diversa e alternativa rispetto a quella bertesiana, nel vasto contesto della scultura lignea cremonese della seconda metà del Seicento. Riguardo al momento della sua esecuzione, sappiamo che il simulacro è già citato, all'interno del *Calvario*, nella relazione della visita del vescovo Pietro Isimbardi, avvenuta il 14 dicembre 1673, data che costituisce il termine *ante quem* di cui si dispone.<sup>33</sup> Le coordinate cronologiche suggerite dalla visita pastorale permettono, dunque, di rapportarlo a quell'arco di anni, compreso grosso modo tra il 1666 e il 1682, che vede lo scultore realizzare altre opere d'intaglio in chiese cremonesi, ricordate dalle fonti e di cui si sono perse le tracce: due ancone in San Domenico, una per la cappella di San Tommaso D'Aquino (1667 circa), dove lavora con Giovanni Battista Boffa, autore degli stucchi, e l'altra «stupendissima» in quella dedicata a Santa Rosa da Lima, pagata nel 1672 cento filippi; in San Francesco eseguì le colonne del baldacchino nella cappella della Concezione (1667) e due *Angeli* per l'altare della Compagnia del Cordone, legato Panzi (1682); e ancora: il modellino ligneo della città di Cremona ai piedi della statua di *Sant'Omobono*, scolpita da Cesare Ceruti nel 1611 per la chiesa del santo patrono. Anche nella chiesa di San Gerolamo eseguì, nel 1666, l'ancona per l'altare maggiore, dorata da Giacomo Spada, e quella per la cappella del santo titolare (1675). Le due cornici enfatizzate da elementi decorativi barocchi, resi da cherubini ammiccanti, fogliami e ampie volute 'a cavatappi', in seguito agli interventi settecenteschi apportati alla zona absidale e del presbiterio, vennero rimosse dalle sedi originarie per essere accommodate rispettivamente alla pala con *La decollazione del Battista* del Guerrini, sull'altare di sinistra e a quella del Monti sulla parete di fronte, dove tuttora sono poste.<sup>34</sup>

La versione scelta dal Griffini per la commissione Visconti Trecchi è quella del *Crocifisso* ligneo a quattro chiodi, colto nell'attimo che precede la morte. Quanto agli aspetti stilistici, a caratteriz-



Bartolomeo Griffini, *Gruppo ligneo del Calvario* (particolare)

<sup>33</sup> ASDC, *Visita Isimbardi*, 14 dicembre 1673, vol. 77, pp. 547-548. L'insieme andò a sostituire una precedente pala raffigurante la *Pietà*, circondata da dodici quadretti rettangolari sul tema della *Passione*, in seguito trasferiti parte in sagrestia e parte nei locali del collegio. Per tutti i dipinti e la loro storia si rimanda al saggio di Silvia Cibolini nel presente volume.

<sup>34</sup> Della vita del Griffini si hanno poche notizie, per lo più affidate al medaglione biografico che lascia il Biffi, ripreso in seguito dal Grasselli: BIFFI, edizione critica a cura di L. BANDERA GREGORI 1988, pp. 296-297; GRASSELLI 1827, p. 142; per il pagamento: DOMANESCHI 1767, p. 68; BELLINGERI 2001, p. 35, nota 49, p. 50, n. 95, p. 65, n. 148. Per le ancone in San Gerolamo mi rifaccio alla comunicazione orale fornita gentilmente da don Pietro Bonometti, per cui si veda anche BONOMETTI 2003, pp. 48-49; inoltre BANDERA GREGORI 1997, pp. 39-40.

zarlo è l'impostazione della figura in appiombato rispetto alla croce con la conseguente assenza dello scarto laterale e in avanti del fianco e delle gambe, elementi che sembrerebbero suggerire la conoscenza del classicismo barocco professato dall'Algarði, mentre il volto fortemente espressivo, stirato nello spasmo, rivela l'esigenza di una ricerca figurativa fondata sulla riproduzione naturale, tipica della scultura dipinta. Questo linguaggio di intenso dolore si ripete nell'anatomia del corpo asciutta e smagrita, quasi goticizzante, funzionale a mettere in risalto i segni del martirio e le braccia in tensione. La perfezione del modellato si abbina al gioco ampio e inquieto del perizoma che avvolge i fianchi, drappeggiato con un lembo ricadente verso destra e increspato come vera stoffa.

L'accentuata teatralità, adatta all'immediata comunicazione dell'estrema agonia del Cristo spirante, anima, con un colto linguaggio, le due statue laterali della *Madonna* e di *san Giovanni* che risultano, in confronto, più patetiche rispetto alla cifra espressiva della figura centrale, per gli sguardi dolenti e la mimica appassionata, l'una in struggente adorazione, l'altra in composta rivelazione del fatto sacro, tanto da indurre a ipotizzare l'intervento di un'altra mano nella trattazione secca e cartacea delle pieghe dei manti e per la definizione dei volti. Sono questi gli elementi che sembrano suggerire interessanti affinità con alcune cariatidi delle antiche librerie dei Gesuiti (oggi disposte nelle sale della Biblioteca Statale di Cremona) databili, dal punto di vista stilistico, nella seconda metà del Seicento e che Isabella Bottoni in un suo saggio è propensa a riportare sulla linea degli interventi figurativi cremonesi dello scultore e plasticatore intelvese Giovan Battista Barberini e della sua capace bottega.<sup>35</sup> A questo punto diventa inevitabile ancorare il *Calvario* cremonese a quei complessi plastici, molto diffusi in area lombarda a partire dalla fine del XVI e per tutto il XVII secolo, il cui scopo era di sottolineare il dramma sacro ai fedeli in modo che potessero meditare sulle sofferenze del Salvatore. Dallo spoglio delle fonti sei-settecentesche si evince che il gruppo che oggi noi vediamo faceva parte in origine di una più ampia 'macchina' barocca, per la presenza di altri personaggi complementari alla vicenda, distribuiti su diversi livelli nello spazio scenico dell'altare: ai piedi della croce la Maddalena e le altre Marie, mentre sul dossale, in luogo dei candelabri, erano disposte tre piccole statue di gesso raffiguranti rispettivamente un *agonizzante*, l'*Angelo custode* e un *sacerdote committente*, forse lo stesso Bartolomeo Cappellani oppure don Giovanni Gazzaniga, autore di un beneficio all'altare con obbligo di messa quotidiana. Per contenere l'intero complesso l'ancona lignea fu inoltre ampliata oltre i limiti perimetrali della cappella, così che venne a ricoprire anche i semi pilastri sulla parete, ai lati dell'altare. Se volessimo oggi - almeno virtualmente - ricomporlo, il *Calvario* della chiesa di Santa Lucia troverebbe un precedente illustre, se consideriamo la tematica svolta e la molteplicità delle figure, nei Sacri Monti piemontesi e lombardi e nei loro meccanismi fortemente scenici ma anche nel 'gran teatro' della *Passione* che il Barberini plasma in stucco, nel 1666, per la chiesa cremonese di Sant'Agostino.

Varcata poi la soglia del Settecento, non essendo più consona al gusto esigente dell'epoca un'orchestrazione così drammatica e incombente che «moveva piuttosto l'orrore e lo spavento che la devozione»,<sup>36</sup> l'ancona dipinta di nero fu riportata alle dimensioni di quella originaria del 1621, opera dell'intagliatore Vincenzo Pesenti e buona parte delle statue (*Maddalena, pie donne, agonizzante, angelo e committente*, giudicate «assai deformi») vennero progressivamente eliminate, mantenendo

<sup>35</sup> BOTTONI 1997, in particolare pp. 66-69 e figg. 39, 40, 44.

<sup>36</sup> TADISI 1733, *Altare del Crocifisso*.

solo il Crocifisso e le due figure astanti, che si trovano tuttora nella cornice originale.<sup>37</sup> All'interno della serie di cambiamenti che si susseguirono per buona parte del secolo è ancora l'attivissimo parroco Rottigni, che ho già ricordato a proposito dell'altare di Santa Lucia, a voler rinnovare anche l'ancona dell'altare del Crocifisso. I lavori, in questo caso, si effettuarono tra il mese di dicembre del 1795 e il maggio del 1796, quindi poco tempo prima della soppressione dell'Ordine somasco in città, quando l'antica architettura lignea venne sostituita con una più preziosa in marmo, anche se si mantenne la precedente mensa con il paliotto e la bardella esistenti. I documenti rivelano che venne realizzata, sulla base del disegno preparatorio, dal marmorino di fiducia Carlo Rossi, per il prezzo convenuto di lire 900 in moneta di Milano, da saldarsi al compimento dei lavori, come era stato definito negli accordi intercorsi con lo stesso Padre somasco.<sup>38</sup>

In un ambito del tutto diverso si entra guardando la figura coricata della beata Panacea, posta nel *martyrium* sopra la mensa dell'altare dell'Angelo custode. Ci troviamo di fronte a un tipico simulacro con braccia snodabili per facilitarne la vestizione con abiti più o meno pregiati a seconda delle festività e ricorrenze dell'anno liturgico, in cui sono definite solo le parti visibili (mani, piedi e volto) che possono essere polimateriche. Si tratta di una tipologia di immagini che rispondono alla duplice necessità devozionale di trasmettere un messaggio di ieratica solennità e di offrire, al contempo, la naturalezza di un corpo che consente al fedele di entrare in rapporto 'fisico' con il sacro, attivando forti legami di partecipazione e di intimo colloquio.

La beata Panacea, al secolo Panacea de' Muzzi, era stata una pastorella quindicenne, orfana di madre, nata a Quarona in Valsesia nel 1368 e uccisa selvaggiamente dalla matrigna con la pesante rocca del suo lavoro mentre era intenta a pregare. Secondo la tradizione il suo corpo fu sepolto, dopo un evento prodigioso, nel camposanto di Ghemme e successivamente trasferito nella contigua chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, dove ancora oggi riposano le sue venerate reliquie nello scurolo fatto appositamente costruire dopo il 1876, anno della sua beatificazione.<sup>39</sup>



Simulacro della *beata Panacea*

<sup>37</sup> Riguardo la configurazione settecentesca dell'altare si veda, oltre al TADISI, anche ASDCr, *Visita Litta*, 9 febbraio 1724, vol.147, p. 6.

<sup>38</sup> ASDCr, *Parrocchia dei Santi Pietro e Giorgio, Vicaria di S. Lucia/2. Patrimonio e note, carte sciolte.*

<sup>39</sup> <https://www.santiebeati.com>.



Fotografia dell'Altare dell'Angelo custode, anni Sessanta (ASDCr)

ria anche quella alla beata Panacea, proprio per sottolinearne l'importanza acquisita e il prestigio culturale. Sarà lo zelante parroco, don Cappellani, a istituire la nuova devozione e a far sistemare, dopo il 1673, una statua della beata in «loculamento ligneo inaurato» al centro dell'ancona, della quale non si conosce in dettaglio la raffigurazione iconografica perché è andata dispersa;<sup>41</sup> ma sempre nella Visita pastorale Litta del 1723<sup>42</sup> si parla anche di una seconda statua, collocata in una teca di cristallo sotto la mensa. Si tratta di quella coricata che, nel giugno del 1748, venne condotta all'altare dell'Angelo custode, dove ancora oggi si vede. A determinare lo spostamento nel corso del Settecento di entrambe le effigi concorse la volontà dei Padri di consacrare l'altare del Battista e della beata Panacea al loro fondatore, Gerolamo Miani, per celebrare la sua beatificazione avvenuta nel 1747, e di sostituirle con la pala dipinta raffigurante *San Gerolamo Miani davanti alla*

La storia della fanciulla quaronese rientra, dunque, in quei numerosi esempi di santità laica medievale, incarnati da adolescenti vittime di soprusi e violenze domestiche, la cui tragica morte bastava a suscitare una robusta devozione e un culto presso la comunità di appartenenza, grazie anche ai ripetuti miracoli, diventando col passare del tempo quasi una sorta di vessillo di fede e di identità condivise.

Molto venerata fin da subito nella Valsesia come protettrice delle montagne, delle greggi e degli ammalati di epilessia, a partire dal secolo XVII il suo culto si estese oltre i confini della diocesi novarese, sia in Italia che in Europa. Ne furono propugnatori in particolare il vescovo di Novara Carlo Bescapè e i Padri somaschi che a Milano fecero costruire nella loro chiesa di San Pietro in Monforte una cappella dedicata alla martire.<sup>40</sup> Sulla scia dell'esempio milanese anche a Cremona i Padri le riservarono uno spazio apposito nella loro chiesa urbana, presso l'altare di San Giovanni Battista, il primo, entrando, della navata laterale destra, che per l'occasione venne rinnovato, accostando alla dedicazione origina-

<sup>40</sup> ROVIDA 1765, pp. 105-107 (in <https://books.google.it>); PELLICO 1994, in particolare pp. 63-75.

<sup>41</sup> Come annota il Tadisi, attorno al sacello centrale erano stati predisposti dei riquadri per attaccarvi gli *ex voto* e la statua era dotata di un suo corredo di monili, offerti in varie occasioni dai fedeli: «una collana di 16 granate grosse con 14 bottoncini d'oro. Un'altra di 26 mezzane con bottoncini 25; due anelli d'oro, tre crocette d'argento, e un agnusdei con S. Carlo e reliquie ornato d'argento».

<sup>42</sup> ASDCr, Visita Litta, 9 febbraio 1724, vol.147, p. 6.

*Vergine*, opera del pittore milanese Giovanni Antonio Cucchi.

Per l'esemplare cremonese da vestire, il modello di riferimento fu il prototipo della cappella di Ghemme, sicuramente molto autorevole, in quanto conteneva le ossa della vergine, composte a forma di corpo umano e ricoperte con un abito di stoffa argentata dai frati cappuccini Carlo da Como e Desiderio da Milano.<sup>43</sup>

Il culto della beata Panacea nella chiesa somasca cremonese conobbe molta fortuna anche durante tutto il secolo XVIII, celebrato con solenni funzioni e una pomposa processione che sfilava annualmente lungo le vie della parrocchia, a cui partecipavano autorità cittadine, musicisti e popolo, con i caratteristici lumi accesi in mano sul modello delle celebrazioni di Ghemme. Ma soppressi i Somaschi nel 1798 e ridotta la chiesa di Santa Lucia a sussidiaria di San Pietro al Po nel 1810, il culto andò progressivamente spegnendosi e anche la statua perse il suo *appeal* popolare, per venire 'riscoperta' solo negli anni Sessanta del secolo scorso, grazie all'impegno dell'allora parroco di San Pietro al Po, mons. Alberto Bianchi, già rettore di Caravaggio, che si preoccupò di ripristinare la devozione della beata e, come conseguenza, di far sistemare la vecchia urna dal decoratore Carlo Bellini e affidare il rinnovo del corredo della sacra immagine alle mani pazienti delle suore dell'Istituto Maria Ausiliatrice (Derelitte). Alcune fotografie d'epoca e un articolo comparso sul numero di dicembre del *Bollettino parrocchiale* per l'anno 1962<sup>44</sup> ripercorrono queste vicende e il solenne rientro del simulacro restaurato nella sua sede, secondo l'antico rito processionale. L'articolista (sotto cui si cela la penna del parroco) ne dà resoconto con parole così toccanti e cariche di fervore che si trascrivono qui:

La sera del 15 novembre - una bella serata che pareva concessa come grazia particolare dopo tante giornate di pioggia - un vasto corteo fiammeggiante di fiaccole e vivo di preghiere e canti accompagnò l'immagine della Beata dall'Istituto Maria Ausiliatrice alla Chiesa, passando per le vie Ruggero Manna, Vittorio Emanuele e Ricca. L'urna stava su un camioncino addobbato e fiorito, e la figura dolcissima della Beata splendeva di luce. Molta gente, o richiamata dagli avvisi, o fermata per la interruzione del transito: e, in tutti, senso di lietissima ammirata sorpresa, fremito di commozione, comunione di omaggio e preghiera. Domenica 18 le celebrazioni si conclusero in letizia con la partecipazione anche di una qualificata Delegazione di Quarona.

Si chiudeva così il cerchio di una devozione che, iniziata trionfalmente e in seguito caduta in disuso dopo tanta storia, tornava alle origini tra inni e preghiere, corone di garofani bianchi e fiaccole accese.



Fotografia della Processione in onore della beata Panacea, anni Sessanta (ASDCr)

<sup>43</sup> PELLICO 1994, p. 72.

<sup>44</sup> *Sulla barca di Pietro*, Dicembre 1962, p. 4.



# L'ORGANO SEICENTESCO DI SANTA LUCIA

L'organo conservato nella chiesa di Santa Lucia è uno dei preziosi tasselli che compongono il sorprendente panorama organario della città di Cremona. Un tassello, purtroppo, sbiadito e, come si vedrà, da recuperare nel suo splendore appena possibile, non solo per il suo valore intrinseco ma, appunto, perché si inserisce in un quadro complessivo dell'organaria cittadina alquanto interessante. Ciò che caratterizza infatti tale panorama è la varietà e la omogenea distribuzione storica degli strumenti esistenti in un arco di tempo che va dal XVI secolo ai nostri giorni.

Dal corposo nucleo di canne (facciata compresa) di Nicolò Tezani risalente al 1533 e contenuto nell'organo di Sant'Agostino, questo singolare itinerario musicale passa allo strumento di Maineri del 1571 ancora presente nell'organo di San Sigismondo. Vi è poi la fase seicentesca, con San Marcellino, San Vincenzo (organo attribuito ad Antegnati) e Santa Lucia, senza trascurare quel che resta dell'antico organo rinascimentale nella chiesa della Santissima Trinità. Il Settecento è ottimamente rappresentato dall'organo, forse Picenardi, di Sant'Omobono, restaurato alcuni anni fa; mentre l'Ottocento, fra gli altri, presenta due esemplari di prim'ordine: il Bossi (sul citato nucleo Tezani) del 1853 in Sant'Agostino, restaurato nel 2018, e il formidabile "organo-orchestra" Lingiardi 1877 di San Pietro al Po, anch'esso recentemente recuperato. Il cecilianesimo di inizio Novecento è testimoniato dall'organo sinfonico della chiesa di San Luca, opera ragguardevole di Giuseppe Rotelli (1902), mentre la contemporaneità si configura con vari strumenti, di cui il "Mascioni" 1985 della Cattedrale, strumento tra i più ammirati nel panorama italiano odierno, è il più significativo.<sup>1</sup>

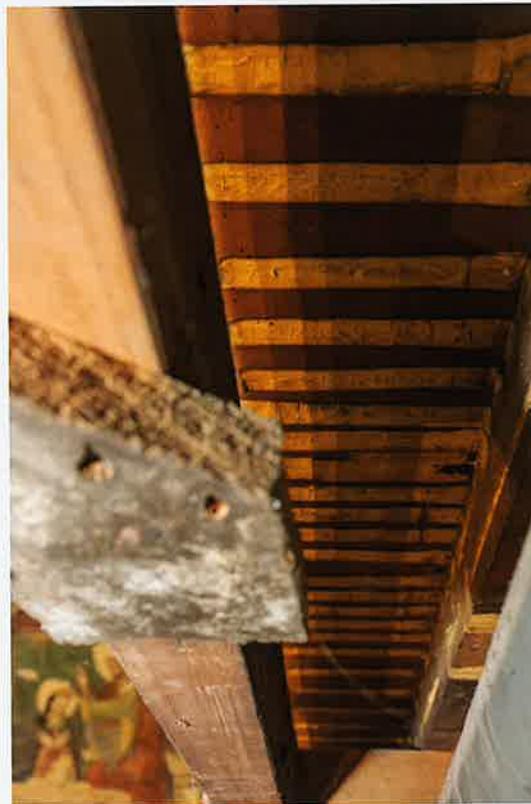
Tale ricchezza di testimonianze non è pareggiata da un'altrettanto completa fruibilità. Proprio il periodo seicentesco è quello maggiormente trascurato in quanto nessuno degli organi citati è funzionante. È opportuna dunque l'occasione di porre sotto i riflettori di un'indagine più ampia sulla chiesa di Santa Lucia anche l'organo lì conservato. Testimonianze archivistiche recentemente affiorate, in particolare gli scritti di Bresciani (XVII sec.) e di Tadisi (1737), mostrano attività musicali che coinvolgevano l'organo e che andranno meglio focalizzate. Così come la nota sepoltura di Tarquinio Merula, organista e compositore cremonese tra i più importanti del pieno Seicento,

---

<sup>1</sup> Per una visione d'insieme del patrimonio organario cittadino cfr. CAPORALI 2005.



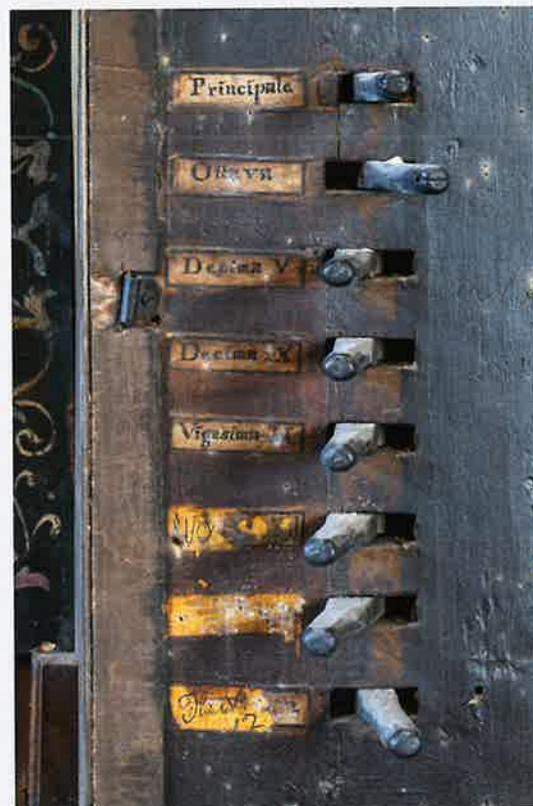
La consolle



Le strisce di pelle a chiusura dei canali del somiere



La catenacciatura e, sotto, i numeri a china



I cartigli dei registri

attesta un rapporto particolare dell'illustre personaggio con questa chiesa e, dunque, con il suo prezioso strumento musicale.<sup>2</sup>

L'organo della chiesa di Santa Lucia è collocato in presbiterio, sopra cantoria lignea, *in cornu Evangelii*. Il medesimo complesso cassa-cantoria si trova simmetricamente anche dalla parte opposta, *in cornu Epistolae*, con canne finte di sola facciata.

Suggestiva è la soluzione architettonica adottata per collegare la cassa dell'organo, piuttosto stretta, con la larghezza della cantoria. Il cornicione della cassa, che presenta un andamento ondulato con rialzo al centro, poggia infatti su due vistose volute che sviluppano il loro movimento fino agli estremi della cantoria, conferendo unità a tutto il complesso e creando così lo spazio per due nicchie laterali. Le cantorie sono di profilo curvilineo, aggettante al centro, con il parapetto che presenta motivi decorativi alla base e alla sommità, per tutta la lunghezza della cantoria. Richiami vegetali e fiammeggianti sono presenti anche nella cassa dell'organo nella quale paraste e legature orizzontali articolano le canne in tre campate: la maggiore è al centro (7 canne) e le minori ai lati (9 canne ciascuna), per un totale di 25 canne con bocche allineate e labbro superiore a mitria.

Circa le tematiche decorative, evidenti sono le affinità con le casse-cantorie sei-settecentesche degli organi di San Vincenzo e Sant'Omobono. In particolare, i prospetti delle cantorie di San Vincenzo e Santa Lucia denotano una simile procedura costruttiva, con semplici pannelli lignei verticali sui quali sono applicate le decorazioni dorate.

Recenti ed inedite analisi sul canneggio e sulle componenti interne, compiute da Maurizio Isabella nel 2020, hanno portato ad attribuire la paternità dello strumento all'organaro Bernardino Virchi (1565-dopo il 1622),<sup>3</sup> artefice bresciano inizialmente alle dipendenze della famosa bottega degli Antegnati, poi attivo in proprio, nonché appartenente ad una celebre dinastia di liutai.<sup>4</sup> La presenza di Virchi a Cremona e nel suo territorio era già nota in particolare per il suo notevole intervento di restauro all'organo cinquecentesco di Facchetti della Cattedrale, compiuto nel 1619-1621.<sup>5</sup>

Se dunque l'organo potrebbe ragionevolmente risalire all'inizio del XVII secolo, viceversa il complesso ligneo cassa-cantoria pare stilisticamente successivo. Di ciò si avrebbe una conferma nel *Centone storico* redatto da padre Ignazio Tadisi nel 1737, nel quale si evince che le cantorie dell'organo vennero rifatte dopo il 1648.<sup>6</sup>

Le dimensioni complessive dello strumento sono minuscole, contenute nella sola profondità del sottarco retrostante su cui poggia la cassa lignea, ragion per cui i mantici furono collocati in locali attigui, al momento però non individuati.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Ringrazio don Antonio Bandirali e Silvia Cibolini per le cortesi segnalazioni.

<sup>3</sup> Ringrazio sentitamente Maurizio Isabella per la cortese informazione.

<sup>4</sup> MARI 2020.

<sup>5</sup> MISCHIATI 2007, pp. 25-26; ISABELLA 2017, pp. 135-186.

<sup>6</sup> «Questa cantoria si è disfatta nel 1648» (*Cose spettabili di chiesa - 1. L'organo*). Il documento si trova in trascrizione dattiloscritta presso AGCRS, A 25 F.

<sup>7</sup> Circa la collocazione dei mantici, è da ricordare la testimonianza di don Goffredo Crema, secondo la quale in tale data erano conservati tre mantici a cuneo depositati nell'abitazione attigua alla chiesa, all'epoca residenza del vicario (CREMA 1973, Parte prima, pp. 132-137). Non è stato possibile ora compiere una verifica.

La tastiera, di fattura tardo ottocentesca, è formata da 50 tasti ( $Do_1$ - $Fa_3$ ) con prima ottava corta e con i primi 3 tasti che richiamano meccanicamente il  $Do$ - $Re$ - $Mi$  della seconda ottava; la pedaliera, in ottava corta, è costituita da una sola ottava ( $Do_1$ - $Do_2$ ) e 9 pedali a leggio, senza registri autonomi e costantemente unita alla tastiera. Un pedale laterale ad incastro (tipo Tiratutti) è certamente un'aggiunta ottocentesca.

Il somiere è a tiro di fattura arcaica, con liste di pelle sottostanti a chiusura dei canali. Quattro portelle anteriori chiudono la segreta, all'interno della quale sono posti 47 ventilabri impellati, a scorrimento verticale fra guide laterali e incernierati all'estremità interna. Sul fianco destro di ciascuno è riportata una numerazione continua, da destra verso sinistra, con cifre consecutive da 1 a 47 a china e grafia antica.

Pare dunque evidente che l'estensione originale della tastiera fosse da  $Fa_1$  a  $Fa_3$  senza i primi due cromatici  $Fa\#_1$  e  $Sol\#_1$ . L'attuale corrispondenza fra la numerazione dei ventilabri e i tasti collegati è la seguente (da sinistra a destra):

numerazione originale	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35			
tasti corrispondenti	$Mi_3$	$Do_3$	$Sol\#_2$	$Mi_2$	$Re_2$	$Fa\#_2$	$Sib_2$	$Re_3$	$Fa\#_3$	$Sol\#_3$	$Sib_3$	$Do_4$	$Re_4$			
34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18
$Mi_4$	$Fa\#_4$	$Sol\#_4$	$Sib_4$	$Do_5$	$Re_5$	$Mi_5$	$Do_2$	$Sib_1$	$Sol_1$	$Fa_1$	$La_1$	$Si_1$	$Do\#_2$	$Fa_5$	$Mib_5$	$Do\#_5$
17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
$Si_4$	$La_4$	$Sol_4$	$Fa_4$	$Mib_4$	$Do\#_4$	$Si_3$	$La_3$	$Fa_3$	$Do\#_3$	$La_2$	$Fa_2$	$Mib_2$	$Sol_2$	$Si_2$	$Mib_3$	$Sol_3$

I primi tre tasti ( $Do_1$ - $Re_1$ - $Mi_1$ ) sono pure collegati a tre canne in legno poste su un piccolo somiere retrostante, la cui fattura complessiva sembra però successiva.

I registri sono azionati da otto manette a scorrimento orizzontale, poste in colonna a destra della tastiera. Sono conservati integralmente solo cinque cartigli con grafie manoscritte, probabilmente originali; il sesto e l'ottavo si presentano parzialmente e senza elementi significativi per una identificazione sicura del registro corrispondente (le scritte presenti, qui sotto indicate in corsivo, sono senz'altro recenziari). Del tutto assente è il settimo cartiglio. Sul sesto cartiglio pare intravedere, nell'estremità destra, una "X" incompleta (solo i tratti superiori) e poi, poco più distante, una cifra



Le canne centrali di facciata, con i residui interni e le anime intonse



La segreta del somiere maestro (lato sinistro) con i ventilabri numerati



La parte retrostante dell'organo con il materiale fonico devastato

romana "I" (forse preceduta da un'altra "I" intermedia, di cui si intravede la parte inferiore). Il cartiglio più in basso pare invece riportare una lettera "a" di fine parola (Voce umana?).

Principale

Ottava

Decima V

Decima [I]X

Vigesima II

Vò..... [X] I

[senza scritta]

Flauto 12 [a]

Le catenacciature della tastiera sono applicate sul lato interno della tavola e non, come di consueto, su quello esterno (cioè verso la tastiera). Si notano cifre a china in doppia fila, con numerazione differente e senso di lettura capovolto.

Lo stato di conservazione è disastroso, con il caneggio completamente devastato, calcinacci in ogni parte, abbondante quantità di polvere, ragnatele, ossidazioni, meccanismi scollegati: tuttavia, nonostante l'apparenza, è da sottolineare che il materiale presente - in particolare il caneggio, il somiere maestro, le catenacciature e i registri - è comunque quasi del tutto originale. L'osservazione delle anime delle canne di facciata ha mostrato profili perfettamente piatti, senza "dentature", dunque senza alterazioni riguardo all'intonazione originaria. Tutti elementi, questi, che incoraggiano il pieno recupero dello strumento.





## BIBLIOGRAFIA E FONTI

### MANOSCRITTI

BRESCIANI G., *Historia Ecclesiastica di Cremona*, parte I, Cremona sec. XVII (cit. Ms. Bresciani 3).

CEVASCHI G. c.r.s., *Breviarium historicum nonnullorum pietate, doctrina, et dignitate illustrium virorum Congregationis de Somasca*, Vercelli 1744.

CLEMENTI L., *Memorie raccolte di cose successe in Cremona in diverse epoche*, Cremona s.d. [sec. XIX].

CORSI L., *Chiese ed oratori soppressi in Cremona descritti da Luigi Corsi. Disegni*, Cremona 1832.

*Decreta et acta edita, et promulgata in Synodo Diocesana Cremonensi Prima, quam Reverendissimum DD. Caesar Specianus Dei, et Sanctae sedis Apostolicae gratia Episcopus Cremonensis habuit, additis praeterea ad extremum nonnullis constitutionibus, & decretis Apostolicis, & Edictis Episcopalibus*, Cremona 1599.

*Elenco degli arredi e vasi sacri, oggetti preziosi d'oro e d'argento, suppellettili e effetti mobiliari di ragione della chiesa Parrocchiale dei SS. Giorgio e Pietro e rispettive sussidiarie*, 28 agosto 1870.

*Inventario degli argenti, mobili, quadri e suppellettili preziose del Collegio e Chiesa dei Ch. Regolari Somaschi di Santa Lucia di Cremona*, s.d. [fine sec. XVIII].

*Inventario dei mobili ed arredi sacri che si ritrovano sotto il giorno d'oggi 15 settembre 1813 nella chiesa di Santa Lucia sussidiaria dei SS. Giorgio e Pietro e che si consegnano dal sacerdote ex somasco Mainoldi Luigi alla Fabbriceria della parrocchiale*, 15 settembre 1813.

ROTTIGNI P. c.r. s., *Elogio in morte del P. Girolamo Dalla Tela della Congregazione di Somasca Recitato nella Chiesa di S. Lucia nell'occasione che gli fu celebrato un solenne Uffizio di requie il giorno 13. Luglio 1795*, Cremona 1795.

TADISI I., *Cognizioni della fondazione e progresso dell'opera pia degli orfani e delle orfane di Cremona ricopiate [...] l'anno 1718*, Cremona 1718.

TADISI I., *Centone storico del collegio di S. Geroldo di Cremona [...] scritto [...] in Cremona nell'anno MDC-CXXVII*, Cremona 1737.

TADISI I., *La vera storia di S.ta Lucia. Centone storico del Collegio di S.ta Lucia di Cremona, composto e scritto da p. Ignazio Tadisi*, Cremona 1737.

TADISI I., *La vita del giovinetto Vincenzo Ruggeri*, Cremona 1751.

### TESTI A STAMPA

*Acta Congregationis*, a cura di M. BRIOLI c.r.s., 3 voll., Roma, Curia generalizia dei Padri Somaschi, 2005-2006.

ALBERTINI OTTOLENGHI M. G., *Dal Romanico alla metà del Trecento, in Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1991, pp. 3-6.

ALCAINI G., *Origini e progressi degli Istituti tenuti e diretti dai PP. Somaschi*, «Somascha. Bollettino di Storia dei Padri Somaschi», IV, 2-3 (1979), pp. 70-174.

AL KALAK M., *Pietro Campori. Il papa mancato*, Venezia 2009.

ALONSO J.F., *Giacomo il Maggiore*, in «Bibliotheca Sanctorum», Roma 1965, VI, coll. 381-382.

AMORE A., *Lucia*, in «Bibliotheca sanctorum», Roma 1988, VIII, cc. 241-252.

AMORE A., *Tiburzio e Valeriano*, in «Bibliotheca Sanctorum», Roma 1990, XII, cc. 466-469.

ARISI F., *Praetorum Cremonae series chronologica, additis nonnullis, & praecipue ad ejus urbis historiam* Cremona 1731.

ARISI F., *Cremona literata, seu in Cremonenses doctrinis et letteratiis dignitatibus eminentiores chronologicae adnotationes*, Cremona 1702-1741.

ARSLAN E., *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943.

ASTEGIANO L., *Codex diplomaticus Cremonae 715-1334*, I, ristampa anastatica Torino 1896.

AZZOLINI L., *Palazzo Silva Persichelli*, in *Palazzi e case nobiliari. L'Ottocento a Cremona*, Cinisello Balsamo (Mi) 2001, pp. 20-31.

- BANDERA L., *Biografia Carlo Picenardi*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1990, p. 296.
- BANDERA GREGORI L., *La chiesa di San Gerolamo in Cremona*, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Cremona 1997.
- BANDERA BISTOLETTI S., *Quattro apostoli*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, p. 120.
- BANDERA BISTOLETTI S., *Il Tardogotico: 1370-1470*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1990, pp. 7-12.
- BANDERA BISTOLETTI S., *La pittura dal 1350 al 1450*, in *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1991, pp. 7-10.
- BELLINGERI L., *Cremona e il gotico 'perduto'. 1. Il caso di Sant'Agostino*, in «Prospettiva», 83-84, (Luglio-Ottobre 1996), pp. 143-158.
- BELLINGERI L., *Estrattisti a Cremona fra Settecento e Novecento*, in «Studi e Bibliografie», 5 (1996), (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, XLV), pp. 11-61.
- BELLINGERI L., *Due casi di dispersione ottocentesca a Cremona: le chiese di San Giovanni Nuovo e dei Santi Quirico e Giulitta*, in «Studi e Bibliografie», 6 (2000), (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, LII), pp. 29-66.
- BELLINGERI L., *Per una storia delle raccolte*, in *Devozione e Carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, a cura di L. BELLINGERI, Cremona 2001 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 53), pp. 21-85.
- BELLINGERI L., *Pittore cremonese (XV sec.) Madonna col Bambino e santa martire, terzo decennio del Quattrocento*, in *Per amore di Cremona adotta un dipinto, 1994/2002. Conservazione dei beni culturali, una collaborazione tra pubblico e privato*, Bergamo 2003, p. 72.
- BELLOTTI C., *I rifacimenti cinquecenteschi di San Pietro al Po e l'intervento di Francesco Dattaro*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra di Cremona, Milano 1985, pp. 404-408.
- BERENZI A., *Storia del Seminario Vescovile di Cremona*, Cremona 1925.
- BERRA G., *L'Angelo custode di Giulio Cesare Procaccini*, in *La Pinacoteca. Origine e Collezioni*, Cremona 1997, pp. 94-95.
- BIANCHI E., *La pittura a Cremona nel Settecento*, in *Artisti cremonesi. Il Settecento*, a cura di E. BIANCHI e R. COLACE, Cremona 2011, pp. 11-28.
- BIANCHINI P., *Origine e sviluppo della compagnia dei servi dei poveri 1532-1569*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a. a. 1940-1941.
- BIANCHINI P. c.i.s., *Cremona: l'orfanotrofio della Misericordia*, in «Rivista della Congregazione di Somasca», 17 (1941), 91, pp. 148-159.
- BIANCHINI P. c.i.s., *Per una storia del nostro ordine. IV. Fondazione della Compagnia*, in «Rivista dell'Ordine dei Padri Somaschi», 31 (1956), 120, pp. 229-237.
- BIANCHINI P. c.i.s., *Per una storia della nostra congregazione. V. 2. Altre proposte. La Misericordia di Cremona. S. Vitale e Geroldo*, in «Rivista dell'Ordine dei Padri Somaschi», 33 (1958), 126, pp. 248-253.
- BIANCHINI P. c.i.s., *Per una storia della nostra congregazione. VI. 2. Approvazione pontificia*, in «Rivista dell'Ordine dei Padri Somaschi», 33 (1958), 126, pp. 49-50.
- BIANCHINI P. c.i.s., *Per una storia della nostra congregazione. VIII. La Compagnia viene ascritta tra gli ordini regolari*, in «Rivista dell'Ordine dei Padri Somaschi», 34 (1959), 129, pp. 147-161.
- BIFFI G. B., *Diario (1777-1781)*, a cura di G. DOSSENA, Milano 1976.
- BIFFI G. B., *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, edizione critica a cura di L. BANDERA GREGORI, Cremona 1989.
- BINI S., GHISOLFI F., *Architettura a Cremona nei secoli XI e XII fra tradizione e innovazione*, «Bollettino Storico Cremonese», n.s. IX (2002), pp. 23-48.
- BOCCHI U., *Documenti d'arte nel Casalasco-Viadanese, un territorio di confine tra Cremona, Mantova e Parma*, Viadana (Mn) 2003.
- Bollettino parrocchiale "Sulla barca di Pietro"*, dicembre 1967.
- BONINO FR. SERGE -THOMAS, *Provvidenza divina, Angelo custode e dignità della persona umana*, in «Divus Thomas», 121, 3 (2018), pp. 57-75.

- BONOMETTI P., *Giuseppe Tomé a Robecco d'Oglio*, catalogo della mostra organizzata dal Centro culturale San Michele di Cremona (13-28 aprile 1985), Cremona 1985.
- BONOMETTI P. (a cura di), *Illemo Camelli tra Simbolismo e Realismo*, catalogo della mostra, Robecco d'Oglio (Cr) 1994.
- BONOMETTI P., *Scheda*, in *Omobono. La figura del santo nell'iconografia-secoli XIII-XIX*, Cinisello Balsamo (Mi) 1999, p.113.
- BONOMETTI P. (a cura di), *Cremona...raccontata*, Cremona 2003.
- BORROMEO A., *Gregorio XIV*, in «Enciclopedia dei papi», III, Roma 2000, pp. 231-235.
- BOSKOVITS M., *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, pp. 9-49.
- BOSKOVITS M., *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento in Il Millennio ambrosiano La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1989, pp. 26-69.
- BOTTONI I., *Le librerie dei Gesuiti tra stile e fisiognomica*, in *Le stanze dei Magio. L'appartamento meridionale di palazzo Affaitati e il suo arredo*, a cura di M. TANZI, Cremona 1997.
- BOURDUA L., *Committenza francescana nel Veneto, in La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 463-479.
- BRESCIANI G., *Memorie delle cose occorse me vivente nella città di Cremona quivi descritte d'anno in anno, Cremona, 1665-1666*, ms. 32 Biblioteca Statale di Cremona, deposito Libreria Civica, trascrizione e note a cura di E. ZANESI, Cremona 2019.
- BRESCIANI G., *La virtù ravvivata de' Cremonesi insigni, parte IV*, Cremona 1666, trascrizione a cura di R. BARBISOTTI, Bergamo 1976.
- BRIOLI M., *Il padre somasco Pietro Rottigni fra riforme e rivoluzioni. Note d'archivio*, in «Archivi di Lecco e della Provincia. Rivista di Storia e Cultura del Territorio», 29 (2006), 2, pp. 38-67.
- BUSOLINI D., *Gallio Marco*, in «Dizionario Bibliografico degli Italiani», 51 (1998), pp. 683-685.
- BUTAZZI G., *Il costume in Lombardia*, Milano 1977.
- CABRINI R., COMINETTI A. E., *Le confraternite di Soresina nei secoli XVII-XVIII*, Cappella Cantone (Cr) 2012.
- CAMELLI I., *La pinacoteca del Civico Museo. Il catalogo*, in «Cremona», II (1930), 2, pp. 81-86.
- CAMELLI I., *La Pinacoteca del Museo Civico. Il catalogo*, in «Cremona», III (1931), 4, pp. 231 e 233.
- CAMELLI I., *Arturo Ferraroni*, in «Cremona», III (1931), 6, pp. 371-380.
- CAIMO G. c.r.s., *Memorie del p. d. Giovanni Scotti, chierico regolare della Congregazione di Somasca*, in [G. Bolzi c.r.s.], *Vita del padre d. Giovanni Scotti di Valle Camonica chierico regolare della Congregazione di Somasca*, Como 1862, pp. 119-141.
- CAPORALI F., *'De perfettissima sonoritate'. Il patrimonio organario della città di Cremona*, Padova 2005.
- CARDINALI A., *Giovanni Battista*, in «Bibliotheca Sanctorum», Roma 1965, VI, coll. 616-624
- CARLETTI R. (a cura di), *La nuova Cittadella Giudiziaria di Cremona: il Palazzo Silva-Persichelli e la Casa dei Preti delle Missioni: conservazione, restauro ed integrazione*, Cremona 2008.
- CASERO C., *Vito Rastelli*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, a cura di E. BIANCHI, C. CASERO, R. COLACE, Cremona 2010, pp. 154-157.
- CASTANO L., *Gregorio XIV (Niccolò Sfondrati) 1535-1591*, Torino 1957.
- CASTELLINI P., *Schede*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. MARUBBI, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, pp. 126-128, 164-165.
- CASTELLINI P., *Madonna in trono che allatta il Bambino con sant'Antonio abate. San Benedetto da Norcia in Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI ed E. RAGNI con R. D'ADDA, Venezia 2014, pp. 79-81.
- CASTELNUOVO E., *L'autunno del Medioevo nelle Alpi, in Il gotico nelle Alpi: 1350-1450*, catalogo a cura di E. CASTELNUOVO, E. DE GRAMATICA, Trento 2002, pp. 17-33.
- CASTRONOVO S., *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale*, in *Il gotico nelle Alpi: 1350-1450*, catalogo a cura di E. CASTELNUOVO, E. DE GRAMATICA, Trento 2002, pp. 225-237.
- Catalogo dell'Esposizione di arte sacra cremonese*, Cremona 1899.

- CERETTI A., *L'Istituto Ala Ponzzone di Cremona: istituzione, ordinamento, amministrazione, programmi di insegnamento (1836-1901)*, tesi di laurea, Università di Parma, a. a. 2006-2007, rel. F. Zanella.
- CHITTÒ E., *Il Liber synodaliium e la Nota ecclesiarum della Diocesi di Cremona (1385-1400)*, Milano 2009.
- CIBOLINI S., *Scheda, in Vedutismo e pittura di paesaggio nella Cremona dell'Ottocento. Da Piccio a Giulio Gorra*, Milano 2002, pp. 82-83.
- CIRILLO G., *Il Malosso architetto, quadraturista, allestitore, arredatore alla corte di Ranuccio Farnese*, (Quaderni di Parma per l'Arte, 7), Parma 2022.
- CODAZZI R., FIORENTINI R. (a cura di), *Io la Musica son. Strumenti musicali nelle chiese di Cremona*, Cremona 2022.
- COGLIATI ARANO L., *Libro d'ore e Libretto degli anacoreti*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, pp. 93, 97, 99.
- COLACE R., *Scheda, in Devozione e Carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, a cura di L. BELLINGERI, Cremona 2001 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 53), pp. 260-263.
- COLACE R., *Giacomo Guerrini*, in *Artisti cremonesi. Il Settecento*, a cura di E. BIANCHI e R. COLACE, Cremona 2011, pp. 192-199.
- CONTI A., *Tempera, oro, pittura a fresco: la pittura dei "primitivi"*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, II, Milano 1986, pp. 513-525.
- CONZADORI D., *La vita di Vincenzo Ruggeri nel manoscritto di padre Ignazio Tadisi (sec. XVIII)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, a. a. 2013-2014, rel. M. Turrini.
- COPPINI C., *Documenti sul Crocifisso bertesiano di Trigolo*, in «Strenna dell'ADAFa per l'anno 2009», 49 (2010), pp. 79-90.
- COPPINI C., *Artigianato d'arte a Cremona verso la fine degli anni Venti del Novecento*, in *Cremona felix, Omaggio a Maria Luisa Corsi*, a cura di V. LEONI e M. MORANDI, Ministero della cultura. Direzione generali degli archivi, Cremona 2024, pp. 279-292.
- COZZI E., *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 303-379.
- CREMA G., *Gli organi della città di Cremona*, tesi di magistero, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano 1973.
- CROCE E., *Agostino Aurelio*, in «Bibliotheca Sanctorum», Roma 1961, I, col. 596.
- DE SOMER M., *Giuliano l'Ospedaliere*, in «Bibliotheca Sanctorum», Roma 1965, VI, coll.1203-1208
- DE VECCHI G., *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907.
- DOMANESCHI P. M., *De rebus cenobii cremonensis*, Cremona 1767.
- EMMINGHAUS J.H., a.v. *Verkündigung an Maria*, in *Lexikon der christlichen ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, IV, coll. 422-438.
- FALIVA A., *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona 2003.
- FAVA G. c.r.s., *L'orfanotrofio di S. Geroldo dei Padri Somaschi in Cremona. Dalle Origini alla Soppressione Napoleonica dei Padri Somaschi (1558-1796)*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1958-1959, rel. M. Viora.
- FOGLIA A., *Il Collegio dei Gesuiti dei Santi Pietro e Marcellino e il Collegio della Beata Vergine (o delle «Gesuitesse») di Cremona*, in *L'Architettura del Collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*, a cura di G. COLMUTO ZANELLA, Milano 1996, pp. 139-158.
- FOGLIA A., *Le istituzioni ecclesiastiche e la vita religiosa*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. POLITI, Azzano San Paolo (Bg) 2006, pp. 288-333.
- FOGLIA A., *Scheda in La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Seicento*, a cura di M. MARUBBI, Cinisello Balsamo (Mi) 2008, p. 173.
- FOGLIA A., *Genesi e sviluppo di compagnie ispirate al modello mericiano in diocesi di Cremona tra il XVI e i primi decenni del XVII secolo*, in *La sponialità dei monasteri al secolo. La diffusione del carisma di sant'Angela nel mondo*, Atti del Convegno internazionale di studi (22-25 novembre 2007, Brescia - Desenzano), a cura di G. P. BELOTTI e X. TOSCANI, Brescia, Centro Mericiano, 2009, pp. 491-512.
- GHIDOLI A. a.v. *Annunciazione*, in «Enciclopedia dell'Arte Medievale», II, Milano 1991, pp.40-46.

- Giacomo Bertesi 1643-1710 uno scultore barocco da Cremona alla Spagna, atti del convegno di studi, Soresina, Sala del Podestà (27 novembre 2010), a cura di M. MARUBBI, Azzano San Paolo (Bg) 2010.
- GILARDI P., *Giovanni Antonio Cucchi (1690-1771)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 2022-2023, rel. J. C. Stoppa.
- GNACCOLINI L. P., *Sulle tracce dei Bembo a Brescia, in La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Atti della giornata di studi dell'Università Cattolica, Brescia (16 novembre 1999), a cura di M. Rossi, Milano 2001, pp. 44-48.
- GOZZOLINO G., *Angeli e demoni. L'invisibile creato e la vicenda umana*, Cinisello Balsamo 2000.
- GRANDI A., *Descrizione dello stato fisico-politico-storico-storico-biografico della Provincia e Diocesi di Cremona*, Cremona 1856.
- GRASSELLI G., *Guida storico sacra della R. Città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle Belle arti*, Cremona 1818.
- GRASSELLI G., *Abecedario Biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi*, Milano 1827.
- GUAZZONI V. (a cura di), *Annicco*, Soresina 1996.
- Guida di Cremona illustrata*, a cura di A. LANDRIANI, G. CAROTTA, Cremona 1903.
- Hierarchia Catholica*, Munster 1932.
- ISABELLA M., *Appunti di viaggio tra Cremona e dintorni: la scoperta di un 'Ottavino' Antegnati e l'intrigante percorso di Bernardino Virchi*, «Arte organaria italiana» IX (2017), pp. 135-186.
- JEAN G., *La «casa da nobile» a Cremona. Caratteri delle dimore aristocratiche in età moderna*, Milano 2000.
- LANCETTI V., *Bibliografia Cremonese*, II, Milano 1820, pp. 564-565.
- LANDI A. G., *La villa di Eliseo Raimondi presso Cavallara (1607): disegno e prassi nell'architettura di Giuseppe Dattaro*, in *Cremona felix, Omaggio a Maria Luisa Corsi*, a cura di V. LEONI e M. MORANDI, Ministero della cultura. Direzione generali degli archivi, Cremona 2024, pp. 181-196.
- LAZZARI N., MANFREDI L., *La chiesa di Santa Lucia in Cremona*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a. a. 2000-2001, rel. A. Grimoldi.
- LAZZARI N., PETRACCO F., *Il Collegio cremonese di Santa Lucia dei Padri Somaschi. Vicende costruttive (sec. XVII-XIX)*, in «Strenna dell'ADAFa per l'anno 2006», 46 (2007), pp. 127-163.
- Lexikon Abreviaturarum, Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, a cura di A. CAPPELLI, Milano 1929.
- LODA A., *San Girolamo Emiliani nell'iconografia dei territori bergamasco e bresciano*, in *Itinerarium caritatis. Girolamo Emiliani padre degli orfani. Opere del territorio bergamasco e bresciano*, catalogo della mostra, Romano di Lombardia - MACS Museo d'arte e cultura sacra, 13 ottobre - 16 dicembre 2018, Romano di Lombardia (Bg) 2018, pp. 27-66.
- LUCHINI L., *I Santuari cremonesi dedicati alla Vergine visitati nel mese di maggio*, Bozzolo (Mn) 1879.
- LUCHINI L., *I Pisenti, artisti di Sabbioneta. Illustrati con molti documenti inediti*, Bozzolo (Mn) 1892.
- LUCCHESI G., *Firmina*, in «Bibliotheca Sanctorum», Roma 1983, V, c. 865.
- LUCCHESI PALLI E., *Gabriel*, in «Lexikon der christlichen ikonographie», Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, II, coll. 74-78.
- MACCABELLI A., *L'attività dei Natali in Cattedrale (1630-1680)*, «Cremona», 4 (1981), pp. 23-34.
- MACCABELLI A., *Giovan Battista Natali. Estrato commemorativo, ossia anotazioni (ms. Vat. lat. 10305). Memoria e saperi di un artista lombardo del Seicento tra Cremona e Roma*, (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 61), Cremona 2015.
- MARCHETTI L., *Pittore cremonese (XV sec.). Madonna col Bambino e santa martire, terzo decennio del Quattrocento*, in *Per amore di Cremona adotta un dipinto, 1994/2002. Conservazione dei beni culturali, una collaborazione tra pubblico e privato*, Bergamo 2003, pp. 161-163.
- MARCOCCHI M., *La riforma dei monasteri femminili a Cremona. Gli atti inediti della visita del Vescovo Cesare Speciano (1599-1606)*, Cremona 1966.
- MARCOCCHI M., *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Cremona in età post-tridentina*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Cremona*, a cura di A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO, Brescia 1998, pp. 169-214.
- MARI L., *Virchi, famiglia*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 99 (2020) online.

- MARUBBI M., *La cappella di Carlo Pallavicino a Monticelli d'Ongina*, in *Loro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino*, catalogo della mostra, a cura di M. MARUBBI, Lodi 1998, pp. 252-254.
- MARUBBI M., *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. CHITTOLINI, Azzano San Paolo (Bg) 2008, pp. 300-342.
- MAZZINI F., *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965.
- MENANT F., *Cremona in età precomunale*, in *Storia di Cremona. Dall'Alto Medioevo all'Età Comunale*, Bolis, Azzano San Paolo (Bg) 2004, pp. 106-197.
- MERULA P., *Santuario di Cremona*, Cremona 1627.
- MISCHIATI O., *L'organo della cattedrale di Cremona. Vicende storiche e documenti dal XV al XX secolo*, redazione e integrazioni a cura di M. RUGGERI, Bologna 2007.
- MORANDI M., *Scheda*, in *Devozione e Carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, a cura di L. BELLINGERI, Cremona 2001 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 53), pp. 259-260.
- NICODEMI G. (a cura di), *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921.
- Novum Testamentum graece et latine*, Apparatu critico instructum editit AUGUSTINUS MERK S.J. (editio Quinta), Roma 1944.
- Ordinario della Messa in latino con un breve esercizio di preghiere*, Cremona 1815.
- PAGLIOLI S., *La riscoperta dell'antico culto lauretano a Cremona: la Madonna Nera di S. Girolamo*, in «Strenna dell'Adafa per l'anno 2014», 4 (2014), pp. 117-140.
- PALTRINIERI O. M., *Notizie dei convittori illustri del Clementino di Roma*, s.n.t., edito con *Elogio del nobile e pontificio Collegio Clementino di Roma*, Roma 1795.
- PANAZZA G., *La pittura nella prima metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 891-928.
- PANIZZA G., *Tra Arisi e Biffi: un percorso nella cultura a Cremona nel secolo dei Lumi*, in *Storia di Cremona. Il Settecento e l'età napoleonica*, a cura di C. CAPRA, Azzano San Paolo (Bg) 2009, pp. 214-247.
- PASSONI R., *La pittura in Piemonte e Valle d'Aosta nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. ZERI, Milano 1987, I, pp. 31-52.
- PEDRAZZINI M. C., *Cremonesi nel collegio dei nobili di Parma (secoli XVII-XVIII)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, a. a. 2018-19, rel. M. Turrini.
- PELLEGRINI C. c.r.s., *Notizie sui primi somaschi a Cremona dalle lettere del barnabita Nicolò d'Aviano (1559-1564)*, in «Somascha», 10 (1985), pp. 109-122.
- PELLEGRINI C. c.r.s., *Angelo da Nocera*, in «Somascha. Bollettino di Storia dei Padri Somaschi», 17 (1992) 3, pp. 143-152.
- PELLICO S., *Vita della beata Panacea, con note storico-critiche a cura di Mario Perotti*, Novara 1994.
- PETRACCO F., *L'arte del costruire a Cremona: maestranze, materiali e tecniche nei secoli XVI-XVII*, tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici (X ciclo), rel. prof. T. Mannoni (Università di Genova), prof. A. Grimoldi (Politecnico di Milano), 1999.
- PETRACCO F., *La chiesa di Santa Lucia a Cremona. Fonti per uno studio stratigrafico della fabbrica*, in «Bollettino Storico Cremonese», XII (2005), 2007, pp. 225-270.
- PETRACCO F., LANDI A., *Palazzo Manna a Cremona. Gli interventi neoclassici del secolo XIX*, in «Bollettino storico cremonese», 15-16 (2010), pp. 133-167.
- PEVSNER N., *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworths, Middlesex 1984.
- PICENARDI G., *Nuova guida di Cremona*, Cremona 1820.
- PISATI A., *I fratelli Pesenti da Sabbioneta e il convento dell'Annunciata. Ipotesi sulla Madonna del Carmelo di Romanengo*, in «Insula Fulcheria», LIII (2023), pp. 87-105.
- PIVA P., *Architettura, 'complementi' figurativi, spazio liturgico (secoli IV / V-XIII)*, in *Storia di Cremona. Dall'Alto Medioevo all'Età Comunale*, Azzano San Paolo (Bg) 2004, pp. 364-445.
- POLITI G., *Antichi luoghi pii di Cremona. L'archivio dell'Istituto Elemosiniere (sec. XIII-XVIII)*, Cremona 1979, vol. I.
- POLITI G., *Introduzione*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, Cremona 2006, pp. 2-11.
- POLTRONIERI R., *Il Malosso e la sua bottega*, Milano 2019.

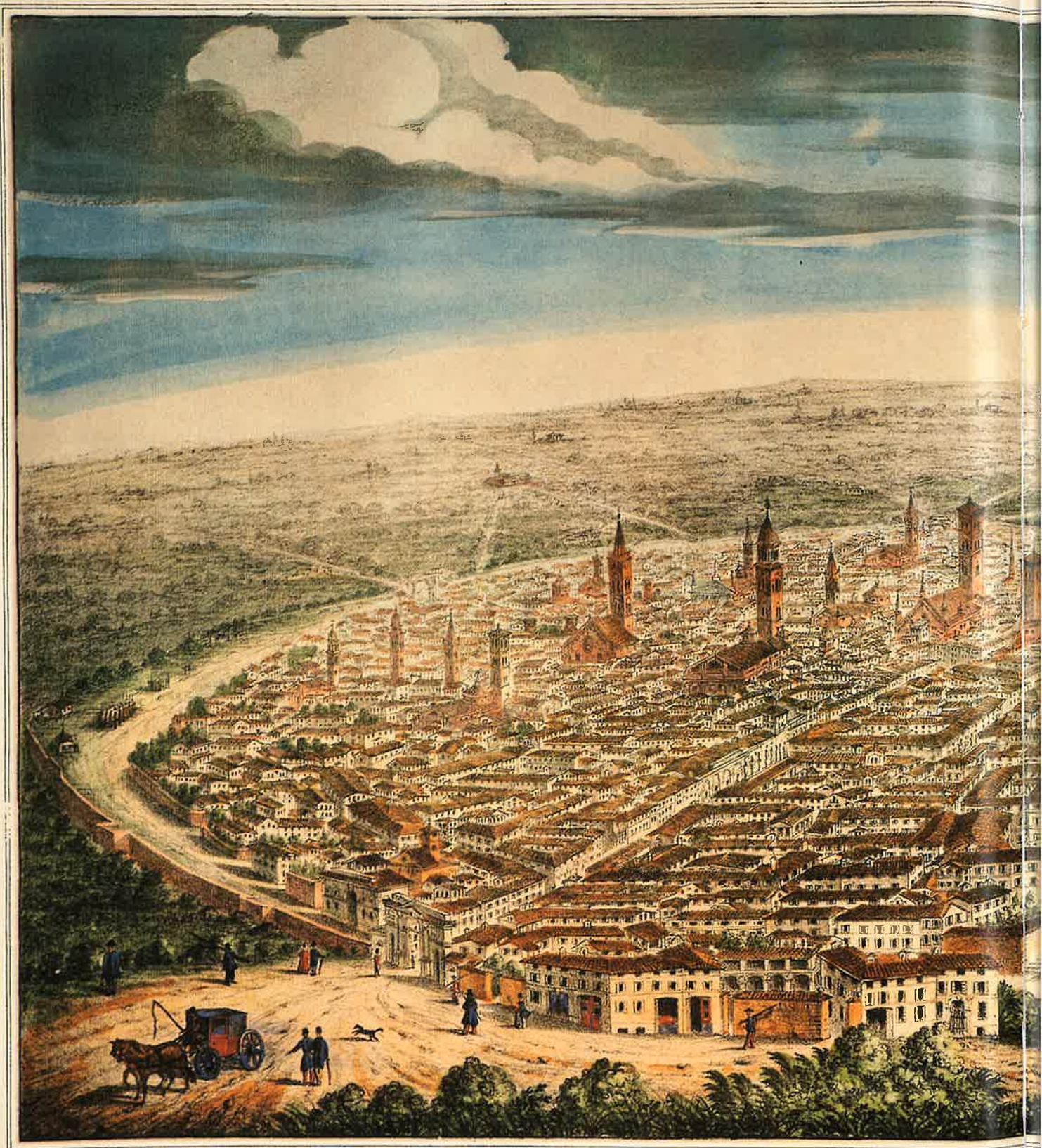
- POLTRONIERI R., *È del pittor il fin la meraviglia. Dipinti cremonesi dal Cinquecento all'Ottocento*, Persico Dosimo (Cr) 2021.
- POLTRONIERI R., *Felice Giuseppe Vertua 1820-1862. Vedutista cremonese*, Persico Dosimo (Cr) 2023.
- PUERARI A., *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951.
- PUERARI A., *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971.
- PUERARI A., *Museo Civico di Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona 1976.
- RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, II, 1, Paris 1956.
- RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris 1957.
- RICCOBONO F., *Santa domenicana che riceve le stigmate; Madonna in trono che allatta il Bambino e San Giuseppe, San Francesco che riceve le stigmate (frammento)*, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI ed E. RAGNI con R. D'ADDA, Venezia 2014, pp. 84-86.
- RIGONI SAVIOLI G., *Note d'archivio per la storia della Casa del Soccorso o ospedale di San Raffaele e della Casa delle Maddalene vedove e malmaritate*, in «Bollettino storico cremonese», I (1994), pp. 109-125.
- ROMANINI A., *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964, I.
- ROSA M., *Settecento religioso. Politica della Ragione e Religione del cuore*, Venezia 1999.
- ROSSI M., *Decorazione sepolcrale*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, pp. 118, 120-121.
- ROVIDA S., *Historia della pastorella valesiana la Beata Panacea da Quarona, che si venera in Agonio, volgarmente Ghemme novarese, di Sebastiano Rovida, 1765*, vol. II, Novara 1765.
- SALA E., *Giuseppe Dattaro dei Pizzafuoco. Commesse bresciane e itinerari gonzagheschi in chiusura del XVI secolo*, in «Arte lombarda», 191-192 (2021), pp. 55-70.
- San Pietro in Cremona. Cenni storici. Chiesa di S. Lucia. Notizie storiche e descrizione della chiesa*, s.d. [post 1880].
- SANTORO E., *La collezione Silva*, in «La Provincia» 10, 12, 16 giugno 1966.
- SARTORI G., *Sabbioneta illustrissima, la memoria ritrovata*, Viadana (Mn) 2005, pp. 19-28.
- SCANACAPRA P., *Una "terza via" per la donna a Cremona tra Cinque e Seicento: Maddalena Guerrini e la Congregazione di Santa Barbara*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, a. a. 2009-2010, rel. M. Turrini.
- SEGRE MONTEL C., *Pittura del Duecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, I, Milano 1986, pp. 61-70.
- SEGRE MONTEL C., *Pittura del Duecento in Piemonte*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, I, Milano 1986, pp. 41, 48.
- SERAFINI A., *Angelo Innocente Massarotti*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 71 (2008), online.
- SERLIO S., *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici [...] con gli essempli dell'antichità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venezia 1537.
- SKUBISZEWSKI P., *Cristo* in «Enciclopedia dell'arte medievale», Roma 1994, V, pp. 515-517.
- Stato de' Padri Somaschi nel pio luogo della Misericordia di Cremona*, 23 marzo 1650, in L. MASCILLI MIGLIORINI, *I Somaschi*, Roma 1992.
- STOPPIGLIA A. M. c. r. s., *Statistica dei Padri Somaschi*, Genova, S. Maria Maddalena, 1931-1934, I.
- Sulla barca di Pietro*, dicembre 1962.
- TANZI M., *De Ferrari Antonio (Antonino)*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 33, Roma 1987, pp. 701-702.
- TANZI M., *Dalla Valcamonica a Bergamo: appunti sul tardogotico di Lombardia*, in «Bollettino d'Arte», 92 (1995), pp. 57-70.
- TANZI M., *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona*, in «Studi e bibliografie» 6 (2000), pp. 145-181 (Annali della Biblioteca Statale e Civica di Cremona, LII).
- TANZI M., *Brescia alla metà del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa*, a cura di G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO, Brescia, Milano 2002, pp. 79-81, 92-93, 136-137, 178-179.
- TANZI M., *Arcigoticissimo Bembo*, Milano 2011.
- TASSINI S., *Scheda*, in *Devozione e Carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, a cura di L. BELLINGERI, Cremona 2001 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 53), pp. 251-254.

- TENTORIO M.c.r.s., *Padre Evangelista Dorati c.r.s.*, Roma, Curia Generalizia Padri Somaschi, 1958.
- TENTORIO M. c.r.s., *La Compagnia della Madonna di Loreto in Santa Lucia*, in «Rivista dell'Ordine dei Padri Somaschi», 35 (1960), 133-134, pp. 135-141.
- TENTORIO M. c.r.s., *Iconografia di san Girolamo Emiliani*, in «Rivista dell'Ordine dei Padri Somaschi», 35 (1960), 133-134, pp.147-148.
- TENTORIO M. c.r.s., *Saggio storico sullo sviluppo dell'ordine somasco da 1569 al 1650*, a cura di M. BRIOLI, Roma, Archivio Storico Padri Somaschi, Roma 2011.
- TERRAROLI V., *Brescia*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 210-242.
- TIRABOSCHI G.C., *La famiglia Schizzi di Cremona, ossia notizie storiche intorno alla medesima*, Parma 1817.
- TOESCA P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912 (edizione Torino 1966).
- TOFFETTI M., *Merula Tarquinio*, in «Dizionario biografico degli italiani», 73 (2009), online.
- TONINELLI G., *Scheda*, in *Vedutismo e pittura di paesaggio nella Cremona dell'Ottocento. Da Piccio a Giulio Gorra*, Milano 2002, p. 87.
- TONINELLI G., *Schede*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. L'Ottocento*, a cura di M. MARUBBI, Cinisello Balsamo 2008, pp.60-62.
- TRAVI C., *Il Trecento*, in *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1997, pp. 42-59.
- TURRINI M., *Gli orfanotrofi cremonesi dalle origini alla fine del Settecento*, in *Infanzia e carità a Cremona. Saggi in memoria di Gianfranco Carutti*, a cura di M. MORANDI, Cremona 2015, pp. 99-108.
- TURRINI M., *Molto più che una visita: Carlo Borromeo a Cremona nel 1575*, in *Passaggio a Cremona. Duemila anni di ospiti e viaggiatori*, a cura di G. PRATO, Cremona 2015, pp. 89-118.
- VAIRANI T.A., *Inscriptiones Cremonenses Universae*, Cremona 1796.
- VALAGUSSA G., *Affreschi del XII e del XIII secolo: dal maestro francese di Briga Novarese al maestro di Conterbia e Schede*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1996, pp. 3-9, 225-231.
- VALAGUSSA G., *Dagli inizi della pittura al Duecento*, in *Pittura a Milano dall'alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1997, pp. 31-42.
- VANZETTO C., *Giovanni Battista Trotti detto il Malosso*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra di Cremona, Milano 1985, pp. 238-248.
- VENTURI A., *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, VII, 1, Milano 1911.
- VIGUEUR J. C. M., *Così belle, così vicine: viaggio insolito nelle città dell'Italia medievale*, Bologna 2023.
- Vita del padre d. Giovanni Scotti di Valle Camonica chierico regolare della Congregazione di Somasca*, Como 1862.
- VOLPARI G., *I Somaschi a Cremona dal 1558 al 1796*, tesi di laurea, Università degli studi di Parma, sezione di Cremona, Facoltà di Magistero, laurea in materie letterarie, a. a. 1972-1973, rel. prof. P. Barbaini.
- VOLTINI F., *Cremona. Chiesa di Santa Lucia*, in G. LUCCHI, F. VOLTINI, *Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975, pp. 66-69.
- VOLTINI G., *Dal secolo XI agli inizi del Trecento*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo (Mi) 1990, pp. 3-7, 227-230.
- VOLTINI G., *Cremona*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 185-203.
- VOLTINI G., *Un'Annunciazione duecentesca in Santa Lucia di Cremona*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte*, a cura di R. PATRIA, E. ZANESI, Pizzighettone (Cr) 2004, pp. 29-38.
- VOLTINI G., *Schede* in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. MARUBBI, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, pp. 123-124, 167-168, 170-171.
- VOLTINI G., *L'architettura: spazi geometrizzanti e paramenti murari policromi*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e cultura (VIII-XIV secolo)*, a cura di G. ANDENNA, G. CHITTOLINI, Azzano San Paolo (Bg) 2007, pp. 394-415.
- ZAMBARELLI L., *Iconografia di S. Girolamo Emiliani*, Rapallo (Ge) 1938.
- ZULIANI F., *Il Duecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, I, Milano 1986

## RINGRAZIAMENTI

Desideriamo esprimere un particolare ringraziamento ai collezionisti che hanno concesso la pubblicazione delle fotografie di opere di loro proprietà e a tutti coloro che hanno sostenuto generosamente questa iniziativa editoriale, al Presidente della Fondazione Banca Popolare di Cremona, dottor Ernesto Quinto, alla Presidente Maria Luisa Dondè e alle socie del Lions Club Cremona Duomo, che hanno manifestato attenzione alla tutela del patrimonio storico-artistico, concorrendo alla sua valorizzazione.

Si ringraziano, inoltre, la Direzione e il personale delle istituzioni culturali che hanno, con competenza e professionalità, facilitato questo studio: l'Archivio di Stato di Cremona e di Milano, l'Archivio Diocesano di Cremona, l'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Cremona, la Biblioteca del Seminario Vescovile di Cremona, l'Archivio Generalizio della Congregazione dei Padri Somaschi di Roma, la Biblioteca governativa di Cremona, la Fondazione Città di Cremona, il Museo Civico "Ala Ponzone" di Cremona, unitamente a chi, con preziosi suggerimenti e disponibilità, ha agevolato il nostro lavoro: Roberta Aglio, Raffaella Barbierato, Rodolfo Bona, Maurizio Brioli, Roberto Caccialanza, Massimo Calvi, Francesca Campana, Raffaella Colace, Adele Emilia Cominetti, Maria Luisa Corsi, Carlo Daguati, Rosangela Daguati, Antonio Disingrini, Ditta Luigi Rizzi e Federica Cattadori, Monica Feraboli, Uliana Garoli, Marina Gentilini, Valeria Leoni, Alexandra Markl, Anna Martinenghi, Mario Marubbi, Chiara Merlo, Mariella Morandi, Marinella Oneta, Simona Paglioli, Enrico Perni, Raffaella Poltronieri, Silvia Talamazzini.



Piazza Esterno nuovo Passeggio

Piazza d'Armi.

Macello Pubblico,  
S. Ilario, Torre Annunziata, S. Carlo.

P. S. Lucia, Colleg. M. Fagnani,  
S. Omobono, Torri Ripari,  
S. Lucia.

P. S. Luca  
Campo Santo.

S. Agostino.

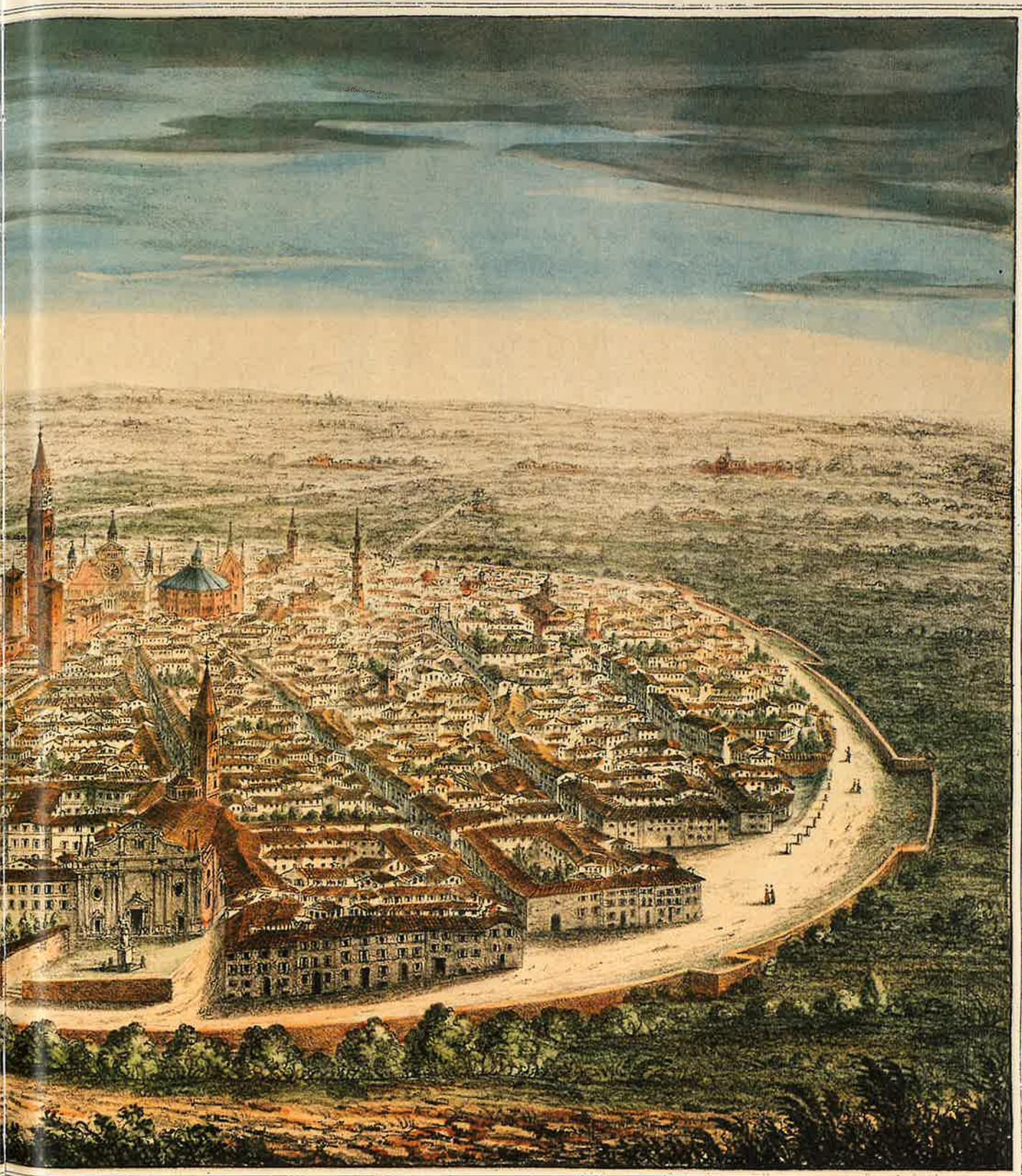
Dogana,  
S. Agata.

Palaz. R. Ala Ponceni,  
S. Marcellino, Foppone,  
S. Abbondio.

S. Domenico,  
P. Ognisanti.

Torre B...  
Torre M...

PANORAMA DI



Chiesa e Piazza S. Pietro.

Strada Esterna di Circovallazione.

Piazza S. Anna e Bastioni.

- Carre del Tribunale.
- Palazzo Municipale.
- Cattedrale.
- Ballistero.
- S. Giovanni.
- Palazzo Vescovile.
- F. Margarita.
- S. Eligio.
- S. M. Maddalena.
- S. Imerio.
- Torrediozzi.
- Palaz. Mina Bolzani.
- S. Sigismondo.

# DI CREMONA

anno dal 1870

**CREMONA**PRODUCE Edizioni

Finito di stampare nel mese di novembre 2024  
Fantigrafica srl - Cremona

978 - 88 - 98762 - 14 - 9



9 788898 762149