

MARIANNA BELVEDERE

PATRIMONIO DISPERSO*

*Per un censimento del patrimonio ecclesiastico
a Crema tra Sette e Ottocento*

Scopo di questo studio è stato quello di iniziare una ricomposizione topografica delle pale d'altare e opere d'arte conservate all'interno dei principali luoghi di culto della Crema settecentesca, sulla base del manoscritto dal titolo LIBRO DELLI QUADRI E PITTURE CELEBRI ESISTENTI NELLE CHIESE, MONASTERI, E LUOGHI PII DELLA CITTÀ E TERRITORIO DI CREMA redatto dall'Ispettore alle Pitture della Repubblica di Venezia, Giacomo Crespi, nel 1774.

■ 1. **Venezia, aprile 1773.*****Un'indagine conoscitiva ai fini della conservazione***

A partire dai primi provvedimenti dell'aprile 1773¹, la Serenissima, su suggerimento e grande promozione di Anton Maria Zanetti, mette in atto quelli che vengono considerati tra i primi provvedimenti di tutela ai fini della conservazione e del restauro del proprio patrimonio artistico.

Se sulle opere, e soprattutto sulle richieste di restauro, registrate nelle relazioni e negli elenchi degli Ispettori incaricati della loro

* *Desidero ringraziare con particolare riconoscenza il dottor Marco Albertario, conservatore dell'Accademia Tadini di Lovere, che mi ha accolta presso questa importante istituzione culturale per lo svolgimento del tirocinio formativo, ed è stato per me una preziosa guida. Gli sono inoltre grata per avermi proposto lo studio presentato brevemente in questo articolo ed avermi sostenuto con utili suggerimenti e preziosi consigli durante lo svolgimento di tutto il lavoro.*

1. Si veda, a questo proposito, L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Memorie Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, volume XXXVII-fascicolo I, Venezia, 1974. La studiosa si concentra sulle politiche di salvaguardia poste in essere nello Stato Veneto sia nel XVII che nel XVIII secolo, per soffermarsi, grazie allo studio di numerosi documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia (fondo Inquisitori di Stato, busta 909), sulle periodiche relazioni sullo stato delle opere d'arte presenti a Venezia degli ispettori incaricati di questo compito dal Consiglio dei Dieci, tra i quali, figurava, per il primo periodo, Anton Maria Zanetti, mentre dopo di lui vennero incaricati altri intellettuali di grande rilievo come Pietro Edwards e il padovano Giovanni Battista Mengardi. Negli ultimi due anni di vita della Serenissima l'Ispettore alle Pitture per Venezia fu Francesco Maggiotto.

salvaguardia per la città di Venezia esiste una documentazione ampiamente nota² agli studiosi e molto consistente, per le operazioni, ugualmente impartite tramite disposizioni *ad hoc*, relative alle città della terraferma³, le testimonianze sono molto scarse e meno dettagliate.

La De Nicolò Salmazo nel 1978 ragionava su questa differente consistenza di documentazione e di reale "lavoro" nei territori della terraferma veneziana degli incaricati del governo centrale con queste parole: "meno frequenti sono i contributi sulle disposizioni per la difesa del patrimonio pittorico della terraferma, dove le iniziative di restauro – pur direttamente controllate nella maggior parte dei casi dal governo centrale – dipendevano principalmente dall'interesse e dalle disponibilità economiche dei singoli cittadini e delle congregazioni religiose responsabili della custodia delle opere notificate"⁴.

In realtà il lavoro che venne svolto nelle città venete dagli Ispettori alle Pitture incaricati dal governo centrale (con regole precise e moduli prestabiliti da applicare⁵), potrebbe essere stato molto intenso e avrebbe potuto fornire una grande ricchezza di dati utilissimi alla ricerca storico-critica contemporanea⁶, ma, purtroppo, non ci è noto. La documentazione che è stata conservata è infatti, per le città dell'entroterra veneto, molto scarsa, e poco studiata.

La De Nicolò Salmazo nel 1978 pubblicava alcuni dati riguardanti il lavoro degli Ispettori alle Pitture nella città di Padova, provenienti dalla documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia, dove esistono delle carte relative anche alla

-
2. Si veda soprattutto L. OLIVATO, 1974 [Op. cit] e A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Richieste e segnalazioni di restauri delle "pubbliche pitture" di Padova nelle relazioni degli ispettori della Repubblica di Venezia*, in "Arte Veneta", Vol. XXXII, 1978, pp. 448-452.
 3. Ho riportato, all'interno dell'appendice documentaria della tesi, i testi di queste disposizioni del Consiglio dei Dieci. Tutta la documentazione relativa a questi provvedimenti (comprese le carte riguardanti la città di Crema) si trovano presso l'Archivio di Stato di Venezia, Fondo Inquisitori di Stato, busta 909.
 4. A. DE NICOLÒ SALMAZO, 1978, [Op. cit], p. 448.
 5. Nella busta 909 del fondo Inquisitori di Stato (Archivio di Stato di Venezia) sono conservati dei fascicoli interessanti. Vengono infatti compilati degli "esempi" ufficiali di come gli ispettori debbano eseguire il lavoro di segnalazione e di richiesta di restauro, come se si trattasse di moduli ancora in bianco, da compilare con i dati ricavati nelle ispezioni. In realtà, gli esempi di notificazioni che rimangono documentate (e che riguardano, come detto, soprattutto Venezia e le isole) non seguono queste indicazioni schematiche, ma sono elaborate di volta in volta dai diversi ispettori secondo criteri abbastanza personali.
 6. Soprattutto, come nella tesi si è cercato di dimostrare nel caso di Crema, per lo studio della dispersione delle opere legate al patrimonio ecclesiastico cittadino, dovuta alle soppressioni e demanializzazioni avvenute in epoca napoleonica.

provincia di Treviso, oltre ad un fascicolo (abbastanza dettagliato) dal titolo "Catalogo delle migliori Pitture esistenti nella città e Territorio di Conegliano"⁷, datato al mese di maggio del 1774. È invece da considerare come perduto quello che dal suo autore viene descritto come "Libro legato in carta pecora iscritto di mio pugno dove individualmente risultano descritte le pubbliche pitture d'ogni chiesa: l'autore di ciaschedun quadro e cosa rappresenta", proveniente dalla città di Verona ed eseguito dall'Ispettore Gianbattista Rusca⁸.

Per quanto riguarda la città di Crema, presso l'Archivio di Stato di Venezia è conservato uno degli esempi più interessanti di questo genere di "raccolta di dati" sulle pitture "di pregio" cittadine, svolto da colui che venne nominato Ispettore alle Pitture in seguito ai decreti del governo centrale veneziano del 1773 per quella città, di nome Giacomo Crespi⁹.

Come si è cercato di analizzare in maniera approfondita nel lavoro di tesi, il manoscritto di Crespi è risultato essere un utile

-
7. Questi documenti sono tutti conservati, in vari fascicoli, all'interno della busta 909 del fondo Inquisitori di Stato dell'Archivio di Stato di Venezia.
 8. Nella busta 909 è conservata una lettera di questo Ispettore Rusca in cui comunica al Consiglio dei Dieci di avere depositato i risultati del proprio lavoro a Verona presso il Tribunale Supremo, nelle mani del pubblico rappresentante Anzolo Carminati. Purtroppo questa documentazione non è mai stata ritrovata. A Verona venne poi eseguito, all'inizio del XIX secolo, un "Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona". Fu incaricato della sua redazione il pittore ed incisore Saverio Dalla Rosa. Lo strumento è stato ampiamente studiato in S. MARINELLI E P. RIGOLI, *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona di Saverio della Rosa*, Verona, 1996. Il "Catastico" di Dalla Rosa attesta però la situazione delle opere presenti in città successiva alla caduta della Serenissima e alle demanializzazioni cisalpine, in un momento di guerra e di confusione e non ha quindi lo stesso valore e possibilità di utilizzo (ai fini dello studio delle dispersioni) che avrebbe potuto avere il ritrovamento del manoscritto dell'Ispettore Rusca, ma è sicuramente "una conseguenza ritardata dei decreti veneti del 1773, riattualizzati dalla nuova efficienza del governo napoleonico" (S. MARINELLI E P. RIGOLI, 1996 [Op. cit], p. 10).
 9. Non si sono trovate informazioni del tutto esaustive su Giacomo Crespi. È però altamente probabile che egli possa identificarsi col Giacomo Crespi fonditore di campane cremasco, attivo nella bottega del padre Domenico e poi continuatore di questa tradizione artigiana nel territorio nel corso del XVIII secolo. Per maggiori approfondimenti sulla famiglia Crespi e sul loro operato nel campo dell'arte campanaria rimando a L. GUERINI, *Storia dell'arte campanaria cremasca, nuovi elementi e acquisizioni*, in *Campane e campanér, rintocchi di storia cremasca*, a cura del Gruppo Antropologico Cremasco, Crema, 2007 (colgo l'occasione di ringraziare il dottor Mario Marubbi per avermi segnalato l'opera). Dall'analisi del documento, come emergerà in seguito, uscirà il profilo di un uomo non particolarmente colto, ma attento e consapevole conoscitore della pittura locale cremasca (e non solo), soprattutto a lui contemporanea.

strumento di studio e di ricerca sulla dispersione del patrimonio storico artistico locale, avvenuto in seguito alla caduta della Serenissima e come conseguenza delle soppressioni napoleoniche.

■ 2. **Crema, 1° aprile 1774.**

Libro delli Quadri, Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della città, e Territorio di Crema

Il manoscritto¹⁰ redatto dall'Ispettore Giacomo Crespi nel 1774 è uno strumento che può essere analizzato ed utilizzato da diversi punti di vista. Il primo, forse il più importante e significativo ai fini della ricerca storico-artistica, è quello legato allo studio della dispersione delle opere, molte delle quali ancora oggi considerate come perdute, avvenuto qualche decennio dopo la sua redazione, a causa delle demanializzazioni e delle soppressioni avvenute nella cittadina fino ad allora veneta, invasa dalle truppe napoleoniche nel 1797¹¹.

Infatti Giacomo Crespi fa il punto della situazione delle pitture che a suo parere meritavano la segnalazione come opere "di pregio" all'interno delle maggiori chiese cremasche, appena prima che la maggior parte di questi dipinti fosse spostato da quei lu-

10. Il documento, rilegato in un fascicolo con copertina rigida, si trova attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, fondo Inquisitori di Stato, busta 909. In realtà, questo manoscritto veneziano deve essere una copia "in bella" di un originale, molto rovinato e lacunoso, che è tuttora conservato a Crema, negli "Archivi aggregati" presso l'Archivio Storico Diocesano, fondo Grioni 02, busta 3. Questo originale, meno accurato nelle forme e nelle riproduzioni delle piante delle chiese, è noto agli studiosi cremaschi, e mi è stato mostrato dal Direttore di questo prezioso archivio cittadino Giuseppe Degli Agosti, che ringrazio.

11. Per maggiori approfondimenti su questa fase della storia di Crema rimando a F. SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, Crema, 1859; L. VERO, *Storia di Crema*, (ed.1981), Crema, 1879; L. BARBIERI, *Compendio cronologico della storia di Crema dalla sua fondazione ai nostri giorni*, Crema, 1887; M. PEROLINI, *Napoleone a Crema*, Crema, 1969; M. PEROLINI, *La soppressione del Convento di Sant'Agostino a Crema*, 1972 e M. PEROLINI, *Compendio cronologico della storia di Crema*, Crema, 1978. Per quanto riguarda i difficili rapporti tra il nuovo Governo Cisalpino sottomesso alla Francia e gli enti ecclesiastici di quegli anni a Crema, come negli altri territori conquistati dalle truppe d'Oltralpe, rimando a: *Storia d'Italia*, Volume terzo. Dal primo Settecento all'Unità, Torino, 1973; G. LUCCHI, *La Diocesi di Crema*, lineamenti di storia religiosa, Crema, 1980 e D. MENOZZI, *La chiesa, la rivoluzione francese e l'impero napoleonico*, in "Storia della società italiana, l'Italia giacobina e napoleonica", parte quarta, Vol.XIII, pp. 143-187, 1985 e *Diocesi di Crema*, in "Storia religiosa della Lombardia", a cura di A. Caprioli, A. Raimondi, e L. Vaccaro, Varese, 1993. Una copia del Decreto Ufficiale del 25 aprile 1810, riguardante le disposizioni messe in atto dal Governo Cisalpino, su ordine diretto di Napoleone Bonaparte, nei confronti degli Enti Ecclesiastici e delle loro proprietà, è attualmente conservata presso l'Archivio Storico Civico della Biblioteca Comunale di Crema (mss/154, v. doc. 7).

ghi e fosse in vario modo ricollocato (se non del tutto disperso) in altre sedi.

Il manoscritto diventa quindi di grandissima utilità per lo studio della collocazione originaria di molti quadri che una volta erano conservati all'interno di questi edifici visitati dall'Ispettore alle Pitture nel 1774, molti dei quali poi, durante il convulso periodo legato al passaggio dei poteri tra veneziani e francesi, vennero svuotati ed adibiti ad altri usi, o comunque demanializzati e, nel corso degli anni successivi, spesso, rasi al suolo.

Anche per le chiese risparmiate dalle soppressioni e tuttora esistenti, il documento di Crespi risulta utile per studiare gli spostamenti e gli eventuali cambiamenti di collocazione dei dipinti, avvenuti nel corso degli ultimi due secoli e dovuti a motivi di vario genere. Crespi redasse un catalogo abbastanza particolare, diverso da quello che le indicazioni elaborate da Zanetti¹² prevedevano. Le sue relazioni non comprendono indicazioni iconografiche sulle opere, né alcuna informazione legata al loro stato di conservazione. I dipinti che l'Ispettore alle Pitture di Crema considera "di pregio" vengono segnalati all'interno del manoscritto semplicemente come "palle" o "quadri" di un determinato autore, e ad ognuna di esse viene assegnato un numero che trova poi corrispondenza in una pianta dell'edificio, posta a fianco di ogni elenco di opere, chiesa per chiesa.

Quindi ciò che Crespi ci fornisce, non è solo un elenco di opere "di pregio", ma anche una vera mappa delle loro collocazioni all'interno dei maggiori luoghi di culto cremaschi. Come già sottolineato, molte di queste chiese cittadine oggi non sono, per diversi motivi, più presenti all'interno del tessuto urbano, e a volte la sommara pianta dell'edificio redatta dall'Ispettore alle Pitture nel 1774 risulta essere una delle poche testimonianze esistenti della struttura architettonica di questi luoghi.

Il catalogo di Crespi riesce quindi a fornire una base abbastanza solida da cui partire per tentare una ricomposizione topografica delle pale d'altare e delle opere d'arte conservate all'interno dei principali luoghi di culto della Crema settecentesca. Esso però non può essere preso in considerazione come unica fonte di informazioni a riguardo. Infatti solo dal confronto e dallo studio comparativo e contemporaneo di altre preziose fonti locali, che più avanti prenderò in esame, si è riusciti a rendere più completo e comprensibile il quadro delle dispersioni.

12. La documentazione relativa a queste precise disposizioni elaborate da Zanetti si trova sempre all'interno della busta 909 del Fondo Inquisitori di Stato, presso l'Archivio di Stato di Venezia, ed è riportata all'interno dell'appendice documentaria della tesi.

Del resto, questo manoscritto non può essere esaustivo di tutte le domande relative ad uno studio accurato sulle dispersioni patrimoniali ecclesiastiche avvenute tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, in quanto, come dichiara lo stesso Giacomo Crespi nella breve introduzione agli elenchi (e come prevedeva la normativa emanata dal Consiglio dei Dieci), egli decise di considerare solo quelle che, a suo giudizio, dovevano essere le "più celebri, insigni Pitture, che attualmente esistono nelle Chiese, Monasterii, ed altri luoghi Pij tanto in questa città che nel territorio", e non, quindi, tutte le opere a prescindere dal loro valore e dal loro stato conservativo.

Questo aspetto porta a considerare un secondo punto di vista per l'analisi del manoscritto, che si è cercato di portare avanti a fianco di quello principale legato alla dispersione-ricollocazione dei dipinti. La lettura degli elenchi dei nomi dei pittori citati per ogni chiesa dall'Ispettore, rende possibile delineare un quadro (benché legato al solo punto di vista di Crespi di cui purtroppo non si conosce approfonditamente l'esatto ambiente culturale e sociale di provenienza, al di là della sua probabile attività di fonditore di campane) relativo a quali opere e quali artisti venissero considerati, in questa seconda metà del XVIII secolo, degni di stima da parte dello Stato e degli intenditori cittadini. Di conseguenza, la mancata citazione di alcune opere o di alcuni autori, che, grazie a testimonianze parallele a quella di Crespi, si ha oggi la certezza essere state presenti nei luoghi di culto cremaschi visitati nel 1774 (e quindi volutamente tralasciate dalle segnalazioni del manoscritto) porta ad ulteriori considerazioni interessanti sui giudizi critici e sui gusti di un ambiente e di un'epoca.

L'individuazione di molte di queste opere non segnalate come "di pregio" dall'Ispettore alle Pitture e la ricerca legata alla loro collocazione originaria è stata resa possibile, in molti casi presi in esame durante la fase di ricerca, da testimonianze diverse, a volte anteriori ed a volte invece successive a quella del 1774 di Giacomo Crespi.

Un altro dato da cui non si è potuto prescindere nell'analisi del documento è l'assoluta e personalissima scelta operata da Crespi sulle chiese meritevoli di una sua visita, e quindi di essere considerate come "contenitori" di opere "di pregio", ed altre evidentemente non prese in considerazione dall'Ispettore e quindi non menzionate all'interno del manoscritto.

■ 3. *Lo studio comparativo delle diverse fonti e testimonianze, la dispersione, le ricollocazioni*

Ponendo come importante base di partenza per la ricerca il manoscritto di Crespi, è stato possibile delineare un quadro abbastanza plausibile della situazione e della topografia delle opere presenti

all'interno della maggior parte delle chiese presenti a Crema prima delle soppressioni e delle demanializzazioni avvenute in epoca napoleonica, a partire dal 1797. Nel corso dell'analisi del manoscritto si è cercato di riassumere, caso per caso, gli avvenimenti che coinvolsero questi luoghi di culto cittadini e le effettive conseguenze che essi provocarono, sia per quanto riguarda la successiva storia delle diverse istituzioni, sia, ed è ciò che maggiormente ha interessato questo studio, per quanto riguarda la dispersione del patrimonio storico-artistico presente al loro interno.

L'analisi incrociata delle diverse testimonianze e la conoscenza approfondita degli avvenimenti storici che coinvolsero le istituzioni religiose cremasche durante questo convulso periodo, ha portato a poter definire una serie di eventi relativi agli spostamenti, alle ricollocazioni, alla vera e propria perdita o al recupero *in extremis* dell'ingente patrimonio di opere che una volta era presente, ed in parte lo è ancora, all'interno di questi luoghi di culto.

Per poter delineare una situazione confusa e complicata come quella della dispersione e ricollocazione del patrimonio artistico ecclesiastico cremasco dopo le soppressioni napoleoniche, e per cercare di elaborare delle possibili ipotesi sulla collocazione originaria delle opere, è stato necessario definire una base di partenza che, come si è già sottolineato, non poteva essere unicamente rappresentata dall'importante testimonianza di Crespi, ma che si è cercato di ricostruire attraverso l'analisi e la comparazione di numerose fonti, spesso molto diverse tra loro.

Le testimonianze principali di cui ci si è serviti a tale scopo sono sia di carattere bibliografico che archivistico-documentario.

Tra le prime sono da ricordare le fonti locali come quelle dello storico Pietro Terni¹³, Alemanio Fino e Giovanni Battista Cogrossi¹⁴, utili soprattutto per quanto riguarda lo studio e le informazioni relative alle fondazioni delle chiese e dei conventi cremaschi e ai principali avvenimenti legati alla loro storia. Da questo punto di vista è sicuramente stata utile la lettura dei testi dello storico locale Francesco Sforza Benvenuti¹⁵, in cui viene stilato

13. La cronaca pubblicata da questo importante storico locale della seconda metà del XVI secolo, insieme alla sua "continuazione" portata avanti da Alemanio Fino, sono state completate e ripubblicate in *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli annali di Pietro Terni ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti per cura di Giovanni Solera*, Crema, 1844. Per maggiori approfondimenti sull'opera di Terni rimando a W. TERNI DE GREGORY, *La cronaca di Crema di Pietro Terni*, in "Archivio Storico Lombardo", serie ottava, vol. X, 1961, pp. 243-249.

14. G. B. COGROSSI, *Fatti storici di Crema descritti in versi ed arricchiti di annotazioni, che servono come storia della medesima*, Venezia, 1738.

15. F. SFORZA BENVENUTI, *Crema*, in "Grande illustrazione del Lombardo Veneto", per cura di G. Cantù e di altri letterati, Vol. V, pp. 720-810 e *Storia di Crema*, Crema, 1859.

un elenco sia delle chiese e dei monasteri che all'epoca delle pubblicazioni erano ancora presenti in città, sia di quelli soppressi in epoca napoleonica.

Altrettanto utili, anche se meno legate alle vicende di storia religiosa, si sono dimostrate le pubblicazioni di Lucio Vero¹⁶ e di Luigi Barbieri¹⁷. Quest'ultimo fu anche autore di una delle poche "guide"¹⁸ sulle bellezze cittadine di Crema di quegli anni (la pubblicazione è del 1888), ricca di numerose citazioni di pittori e di opere d'arte importanti, di cui Barbieri fornisce anche, in molti casi, la precisa collocazione.

Il *Dizionario biografico cremasco* (1888), sempre di Sforza Benvenuti¹⁹, si è dimostrato una testimonianza ricca di numerosi dettagli utili alla ricerca. Lo storico infatti prendeva in esame le vite dei personaggi più illustri ed importanti di Crema, non tralasciando i più famosi pittori, e descrivendone le principali opere presenti all'interno della città.

Il canonico Antonio Ronna²⁰, tra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio del XVIII secolo diede alle stampe il suo prezioso *Zibaldone*, in cui annotò, anno per anno, i più importanti avvenimenti cittadini e in cui (soprattutto per l'anno 1793) viene citata con grande accuratezza (anche topografica) la presenza di alcune delle opere più importanti del panorama artistico cittadino del tempo. Questa fonte si è dimostrata anch'essa di grande interesse ed utilità: infatti le informazioni che Ronna riferisce nei suoi scritti trovano sempre corrispondenza e, a volte, arrivano a completarsi a vicenda con i dati registrati da Crespi. Grazie alla comparazione tra queste due fonti si sono potute, nel corso della ricerca, elaborare delle ipotesi sulla collocazione originaria di molti dipinti una volta presenti in chiese oggi completamente distrutte, o comunque riadattate ad altri usi dopo la soppressione.

Una delle testimonianze bibliografiche più importanti e interessanti ai fini del lavoro, è sicuramente rappresentata dal catalogo redatto dal Conte Luigi Tadini²¹ nel 1828, riguardante i quadri presenti nella propria, allora appena inaugurata, Galleria di Lovere. Tadini infatti fornisce delle informazioni utilissime riguardo alla provenienza delle opere cremasche da lui collezionate, citando quasi sempre con precisione l'ambito nel quale i dipinti erano

16. L. VERO, *Storia di Crema*, (ed. 1981) Crema, 1879.

17. L. BARBIERI, *Compendio cronologico della storia di Crema dalla sua fondazione fino ai nostri giorni*, Crema, 1887.

18. L. BARBIERI, *Crema artistica*, Crema, 1888.

19. F. SFORZA BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, 1888.

20. A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1793*, Crema, 1793.

21. L. TADINI, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal Conte Luigi Tadini cremasco*, Milano, 1828.

inseriti in origine. Questa fonte si è dimostrata più volte, nel corso dello studio sulle dispersioni, un appoggio fondamentale per la ricerca.

Un discorso a parte meritano altre due testimonianze bibliografiche importanti, oltre che molto autorevoli. Si tratta del passo dedicato alla visita e alle segnalazioni delle opere più importanti di Crema da parte di Michiel²² e della citazione di alcuni dei più importanti pittori della città all'interno dell'opera di Carlo Ridolfi²³. Entrambe queste testimonianze forniscono indicazioni utilissime alla ricostruzione del contesto in cui erano collocate molte opere d'arte cremasche (e non solo) prima delle soppressioni.

Nella ricerca sulla ricostruzione topografica del contesto in cui nel 1774 Giacomo Crespi venne a trovarsi e in cui redasse il proprio manoscritto è stato fondamentale l'apporto delle fonti di carattere archivistico-documentario.

Come già sottolineato, la base per la ricerca, cioè il manoscritto di Crespi e le testimonianze relative ai provvedimenti sulla politica di salvaguardia e conservazione del patrimonio, messi in atto dalla Serenissima a partire dal 1773, sono conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia.

Il secondo nucleo di carte di grande utilità e che ha portato ad elaborare delle possibili ipotesi sulla ricostruzione di un quadro più preciso del contesto artistico cittadino cremasco, è conservato presso l'Archivio Storico Civico della Biblioteca Comunale²⁴ di Crema.

In questo luogo, si sono rivelate, in molti casi, di grande interesse le informazioni che si sono potute ricavare da alcuni manoscritti sette e ottocenteschi; in particolare quello del frate agostiniano Nicolò Zucchi²⁵, in cui vengono registrate molti degli avvenimenti accaduti a Crema nella prima metà del XVIII secolo, alcuni dei quali coinvolgono istituzioni religiose.

Presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema, sono conservati tutti gli Atti e i resoconti delle visite Pastorali dei vescovi della città. Questa documentazione, in particolare le carte relative alle visite del Vescovo Lombardi²⁶, e quelle successive del Vescovo Tommaso

22. M. A. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, in "Le voci del museo: collana di museologia e museografia" con saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze, 2000.

23. C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, (ed. 1965) Venezia, 1648.

24. Colgo l'occasione per ringraziare la Direttrice, dottoressa Francesca Moruzzi, e tutto il personale della Biblioteca e dell'Archivio.

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

26. Gli Atti della visita Lombardi si trovano presso: Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastorali, 28/1.

Ronna²⁷, ha svolto un ruolo di grande protagonista nel corso degli approfondimenti legati allo studio degli altari (e delle relative pale) delle chiese visitate da Crespi nel 1774. Dal confronto tra le indicazioni dei due vescovi relative alle intitolazioni degli altari e le brevi annotazioni ad essi legate e le spesso difficili e dubbie, data la mancanza di alcun riferimento iconografico, collocazioni dell'Ispettore alle Pitture, si sono potute formulare delle ipotesi legate alla provenienza e alla collocazione originaria di vari dipinti.

Sempre da questo punto di vista i documenti archivistici che si sono rivelati più utili alla ricerca sono sicuramente quelli conservati presso l'Archivio di Stato di Milano²⁸.

Si tratta di alcuni inventari degli arredi sacri, di paramenti e di suppellettili conservati in molte chiese cremasche, eseguiti da funzionari della Repubblica Cisalpina, per ordine del governo centrale, in occasione delle soppressioni di tali edifici e degli Ordini religiosi o delle congregazioni a cui appartenevano.

I fascicoli in cui questi importanti elenchi sono inseriti contengono, in alcuni casi, gli atti ufficiali relativi alla soppressione delle chiese e dei monasteri, di cui si registrano (e si quantificano monetariamente) tutti gli averi, comprese, ed è l'elemento che più ha interessato la ricerca, le varie pale d'altare ed opere d'arte. Questi inventari, tutti redatti tra il 1797 e il 1810, vengono compilati dagli incaricati del dipartimento da cui dipendeva Crema, cioè, fino agli ultimi anni del XVIII secolo, quello dell'Adda, e poi quello dell'Alto Po, con grande puntualità. Essi prendono nota di tutti gli oggetti, sia di valore che di poco conto, presenti all'interno delle chiese e nei diversi spazi dei vari conventi e monasteri. La maggior parte delle chiese in cui gli Ispettori della Repubblica Cisalpina portarono a termine gli "inventari degli arredi" coincidono con quelle visitate da Crespi nel 1774, e quindi il confronto tra le segnalazioni delle opere del suo manoscritto e le indicazioni (anche spesso iconografiche) presenti in questi documenti relative alle pale o ai quadri posizionati in corrispondenza dei numeri delle piante redatte dall'Ispettore alle Pitture sono state molto utili alla formulazione di ipotesi di ricollocamento e di attribuzione iconografica.

All'interno dei fascicoli relativi alle diverse chiese, oltre che degli inventari e degli atti di soppressione ufficiali, è stata utile la consultazione di alcune interessanti lettere e dispacci in cui i rappresentanti dei diversi uffici che si occupavano della gestione

27. Archivio della Curia Vescovile. Visite Apostoliche e Pastoralis, Visita Ronna.

28. I documenti consultati, ed in parte riportati all'interno dell'appendice documentaria della tesi, si trovano tutti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, Amministrazione fondo di religione, buste: 2340; 1764; 1763; 2619.

e amministrazione delle chiese soppresse e dei "beni nazionali" in esse contenuti discutono delle necessità e delle incombenti decisioni da prendere riguardo allo spostamento e alla ricollocazione degli arredi di alcune chiese cremasche da un luogo ad un altro, a causa delle insistenti pressioni di "svuotamento" (e successivo loro riutilizzo a fini diversi) degli spazi una volta ecclesiastici e di proprietà delle congregazioni religiose cremasche soppresse e ormai passate al pubblico Demanio. Questi carteggi aiutano a capire in quale difficile e convulso clima storico siano avvenute e siano state gestite ed amministrate le operazioni legate alla soppressione delle congregazioni religiose cremasche. È infatti in questo complicato e poco documentato ambito che sono avvenute le maggiori dispersioni del patrimonio artistico una volta conservato in chiese e conventi.

Lo studio di questa fase, legata alla fuoriuscita delle opere dai luoghi di culto cittadini e al loro passaggio in altri luoghi ha portato ad individuare quattro principali "vie d'uscita" per quanto riguarda la città di Crema.

Premettendo che gran parte delle opere d'arte una volta conservate nelle chiese cremasche²⁹ sono ad oggi considerate come perdute, è possibile individuare, con un buon margine di sicurezza, molte delle attuali collocazioni di quelle tele che una volta formavano il patrimonio artistico di questi luoghi di culto.

La prima "via d'uscita" da considerare, è forse quella più difficile e casuale, ma è anche quella che, nel caso si vogliano intraprendere ricerche approfondite sull'argomento, potrebbe portare a delle nuove scoperte. Si tratta del riposizionamento di molti dei dipinti una volta decoranti conventi e chiese delle congregazioni religiose cittadine, in altre chiese, cremasche e del territorio.

Lo studio dello spostamento dei dipinti da una chiesa soppressa (e spesso poi rasa al suolo) ad un'altra è, in mancanza di una documentazione che certifichi il passaggio, molto difficile. Le testimonianze che pongano una base sicura su quella che era la situazione precedente agli spostamenti risultano in questo ambito di grande supporto alla ricerca. Se poi a queste fonti è possibile

29. Come noto, non solo a Crema avvenne la dispersione di gran parte del patrimonio storico artistico ecclesiastico, dopo le soppressioni delle congregazioni religiose e le demanializzazioni imposte dalla Repubblica Cisalpina. Gli stessi avvenimenti si verificarono in moltissime città del nord Italia, ed anche del Mezzogiorno. Per maggiori approfondimenti su questo argomento rimando a G. NEPI SCIRÈ, *Le soppressioni demaniali alla caduta della Repubblica*, in "Opere d'arte di Venezia in Friuli", a cura di G. Ganzer, Udine, 1987, pp. 15-16. 1987 e a O. BARACCHI, *Il patrimonio artistico ecclesiastico: inventari delle soppressioni napoleoniche*, in "Atti e memorie, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", n. 11.Ser. 13, 1991, pp. 205-245.

aggiungere qualche altro dato relativo a come e in quale situazione ed occasione è stato reso effettivo il passaggio di determinate opere da un luogo ad un altro, la ricerca può dirsi sicuramente più fondata, ed inoltre è anche possibile elaborare su basi più certe ipotesi plausibili sul meccanismo di fuoriuscita che ha portato a questo tipo di riposizionamenti.

In altre parole, se viene identificata una testimonianza documentaria che certifichi non solo l'avvenuto spostamento da un luogo ad un altro, ma anche che descriva l'occasione in cui questo passaggio ha potuto essere messo in pratica, la situazione in essa indicata potrebbe essere anche considerata paradigmatica di una "prassi" comune adottata anche in altre occasioni analoghe.

Per quanto riguarda Crema, il ritrovamento, noto da tempo agli studi³⁰, della lettera del parroco di Ombriano Don Cerioli³¹, in cui, nel 1799, egli rende conto, con grande precisione, degli acquisti da lui stesso effettuati presso la soppressa chiesa cremasca di San Francesco, porta a elaborare non solo delle identificazioni importanti dal punto di vista della ricollocazione di alcune delle opere che sappiamo essere state una volta nella ormai distrutta chiesa francescana, ed oggi, per l'appunto, nella parrocchiale di Ombriano, ma anche ad individuare un *modus operandi* plausibilmente comune all'epoca, soprattutto in quegli anni di grande confusione e incuria.

Don Cerioli infatti rivela di essersi recato, quasi per caso, a Crema, proprio negli stessi giorni in cui erano in corso le aste pubbliche per la svendita dei beni di quella chiesa; racconta poi, tra i tanti altri avvenimenti che desidera annotare in quei suoi appunti, di essere riuscito ad aggiudicarsi alcune pale d'altare e alcune opere poi ricollocate all'interno della chiesa di cui era allora parroco. La casualità e la disinvoltura con cui Don Cerioli rivela il succedersi degli avvenimenti porta a pensare che, per una testimonianza che ci è rimasta perché annotata, tra le tante altre cose, in un diario di un parroco, chissà quante di queste stesse compravendite e successivi trasporti in altre chiese o palazzi e collezioni private del territorio (e non solo) sono avvenute nello stesso periodo.

L'occasione descritta da Don Cerioli introduce all'analisi di quella che può essere considerata una seconda "via d'uscita" delle opere, dopo le soppressioni. In quegli stessi anni infatti la com-

30. Si veda M. BENVENUTI, *Curioso documento*, in "Archivio Storico Lombardo", anno IX, 1882, pp. 145-148 e G. ZUCHELLI, *Santa Maria Assunta di Ombriano*, in "Architetture dello Spirito, le chiese della città e del territorio del Cremasco", fascicolo n. 12, Crema, 2005.

31. Ho riportato per intero questa testimonianza nell'appendice documentaria della tesi.

pravendita di opere d'arte provenienti dalle aste conseguenti alle soppressioni delle chiese e dei conventi cittadini, ha sicuramente indotto tanti collezionisti e semplici privati, ad approfittare della grande occasione di portare a termine facili "affari".

In alcuni casi, come in quello del Conte Tadini, gli acquisti eseguiti in tali occasioni hanno poi portato alla ricollocazione delle opere (uscite dal loro luogo di provenienza originario) in collezioni private, successivamente divenute musei³² e quindi aperte alla conoscenza e allo studio da parte della critica, mentre in altri, ed il dato è in questo caso molto più difficile da verificare, hanno portato alla totale dispersione dei dipinti, che, forse finiti sul mercato antiquario, non è stato più possibile, allo stato attuale delle ricerche, identificare.

La terza "via d'uscita" delle opere viste da Crespi nel 1774, è quella legata al sicuro e documentato passaggio di tutti i beni della chiesa e del convento degli Agostiniani all'Ospedale degli Infermi (oggi Ospedale Nuovo) di Crema³³. Questo infatti è l'unico caso, benché importante e significativo, di "passaggio di proprietà" dei beni di un ente ecclesiastico cittadino (tra l'altro uno dei più ricchi ed interessanti) verso un'altra istituzione, non strettamente ecclesiastica.

La chiesa di Sant'Agostino, come noto, era una delle più grandi e importanti chiese di Crema, ricca di arredi e di altari di pertinenza privata, decorati con tele di assoluto valore e preziosità. Queste pitture, dopo la soppressione, vennero trasportate in parte nei locali dell'antico ospedale cittadino, ed in parte nella chiesa dedicata al Salvatore, annessa a questo nosocomio. Solo alcune delle opere giunte in quegli ambienti in quella occasione sono ancora oggi visibili; infatti, ancora una volta, alcune delle tele vennero vendute dagli amministratori dell'Istituto, e quindi uscirono da quegli ambienti per essere ricollocate in luoghi che ancora oggi, per la maggior parte di esse, rimangono a noi ignoti. Solo per la pala di Paris Bordon, rappresentante *Madonna in trono tra San Giorgio e San Cristoforo*, conosciamo la "via d'uscita", essendo questa, come noto, ancora oggi, una delle più belle tele presenti all'interno della Galleria Tadini di Lovere.

32. Per maggiori approfondimenti sulla vita e sulla collezione loverese del Conte cremasco Luigi Tadini rimando alla introduzione della pubblicazione *I restauri del Tadini*, a cura di A. Scalzi, G. Valagussa e V. Maderna, Lovere, 2000.

33. La vicenda della soppressione di questo importante convento e della chiesa ad esso annessa è descritta nel dettaglio in M. PEROLINI, 1972 [Op. cit] e M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *Note storico-architettoniche sul complesso conventuale di Sant'Agostino a Crema*, in "Insula Fulcheria", n. XX, 1990, pp. 49-127.

La quarta “via d’uscita” dei dipinti cremaschi dopo le soppressioni dei complessi in cui erano conservati è rappresentata dalla, in quegli anni ancora nascente, Pinacoteca di Brera a Milano³⁴.

Non sono molte le opere, viste e segnalate da Crespi, che verranno prelevate dalle chiese cremasche per essere trasportate a Milano. Si tratta principalmente delle due tele provenienti da Santa Caterina (la chiesa dei padri francescani del Terzo Ordine, oggi distrutta) di Callisto Piazza e di Bernardino Campi, e del dipinto di Palma il Giovane con la *Decollazione del Battista*, una volta, come si è cercato di dimostrare nella ricerca, nella chiesa dei Domenicani (oggi trasformata in teatro cittadino).

Altre tele³⁵ cremasche andarono ad arricchire in quegli anni le collezioni braidensi, tutte provenienti però da chiese che da Crespi, per ragioni che non si possono conoscere, non vennero visitate. Tutte le opere hanno in comune il fatto di essere di grande valore, importanza e qualità.

■ 4. *L’interpretazione di un punto di vista*

Il secondo aspetto che si è voluto sottolineare all’interno dello studio della ricostruzione della topografia originaria delle opere d’arte presenti nelle chiese visitate da Giacomo Crespi nel 1774, riguarda le comprensioni delle scelte operate dall’Ispettore alle Pitture nella redazione del suo “Libro”. L’interpretazione di questo punto di vista si è rivelata a volte di difficile comprensione e altre molto interessante.

Innanzitutto si è cercato di conoscere e collocare, sulla base delle

34. Per maggiori approfondimenti sul meccanismo di acquisizione delle opere provenienti dalle demanalizzazioni napoleoniche da parte degli amministratori di questa importante istituzione e per la comprensione dell’importantissimo ruolo da essi svolto in questa determinata fase storica rimando a S. SCICOLI, *La soppressione degli enti ecclesiastici nella Lombardia austriaca dal 1768 al 1797: il primo nucleo di una pinacoteca nella formazione dell’Accademia di Brera*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 34.1988, pp. 90-99 e *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico: la formazione della pinacoteca di Brera; il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, 38.1989, pp. 71-90.

35. Si tratta della tela rappresentante *Noli me Tangere* di Vincenzo Catena (M. LUCCO, in *Catalogo Generale della Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 109-110, scheda 53) e della pala con la *Pentecoste* di Paris Bordon (F. ROSSI, in *Catalogo Generale della Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 411-418, schede 210 e 211), entrambe provenienti dalla chiesa, soppressa ed occupata dai francesi, di Santo Spirito. A Giovanni Cariani la famiglia Vimercati, come noto, commissionò una pala rappresentante la *Resurrezione* (F. ROSSI, in *Catalogo Generale della Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 411-418, scheda 210), ed ancora a questo pittore spetta una *Adorazione dei Pastori* (F. ROSSI, 1990, in *Catalogo Generale della Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 411-418, scheda 211), che si ritiene provenga dalla chiesa di Santa Caterina (anche se, come ho cercato di dimostrare nella tesi, sussistono forti dubbi a questo proposito).

già citate comparazioni tra le diverse testimonianze, le opere che Crespi, nel 1774, non ha ritenuto degne di essere segnalate come “di pregio”, per arrivare a definire quello che poteva essere il suo profilo di conoscitore e di “addetto ai lavori”, e per riuscire a formulare delle ipotesi plausibili su che tipo di fonti e di informazioni egli utilizzasse per portare a termine l’incarico assegnatogli.

In molte chiese visitate da Crespi esistevano, anche all’epoca della redazione del suo manoscritto, alcune pale, o quadri, che non vengono presi in considerazione dall’Ispettore. Se in alcune situazioni questo dato ha portato a formulare delle ipotesi riguardo alla non effettiva presenza di determinate tele in quel preciso contesto (troppo obiettivamente “di pregio” per essere escluse dal manoscritto, magari anche se con un’attribuzione errata³⁶) in altri numerosi casi la mancata segnalazione è stata più semplicemente causata dalla non comprensione, dalla non conoscenza, o dal libero arbitrio a cui l’Ispettore rispondeva nel considerare o meno “di pregio” le tante opere che si trovava innanzi.

Naturalmente non è stato possibile dare delle spiegazioni del tutto esaustive, caso per caso, delle possibili cause a cui queste mancate segnalazioni siano state legate; infatti, potrebbero essere state numerose (e magari anche del tutto fortuite) le contingenze, a noi impossibili da verificare, in cui Crespi avrebbe potuto essersi imbattuto durante i suoi passaggi nelle chiese.

Su alcuni dati è invece possibile ragionare ed elaborare delle riflessioni di carattere generale: ad esempio, nel caso della documentata presenza in alcune chiese di opere di pittori che Crespi manca sempre di segnalare, si può plausibilmente concludere che egli non fosse a conoscenza del nome di questi artisti e che comunque non li considerasse, in nessuna delle opere presenti nelle chiese, autori di opere degne di essere segnalate tra le “più celebri, insigni Pitture, che attualmente esistono nelle Chiese, Monasterii, ed altri luoghi Pii tanto in questa città che nel territorio”.

È questo il caso, ad esempio, di Uriele o Aurelio Gatti³⁷, detto

36. L’errore attributivo non è raro da parte dell’Ispettore. Infatti, si ha come l’impressione che a volte egli arrivi a segnalare opere di indubbio valore, ma di cui ignora l’autore, con nomi di pittori sconosciuti, o comunque di dubbia esistenza. Ad esempio, nella chiesa di San Francesco descrive come opera di tal “Pantaleon Penellati” la pala che, sulla base delle ricerche, è oggi possibile riconoscere come quella di Pietro Damini rappresentante un *Miracolo di Sant’Antonio da Padova*, conservata presso la chiesa parrocchiale di Ombriano; sempre allo stesso sconosciuto pittore viene attribuita da Crespi la tela di Francesco Pozzo con *San Guarino che distribuisce le elemosine* tuttora collocata nella stessa posizione del 1774, nel coro della chiesa di San Bernardino.

37. Per maggiori approfondimenti su questo pittore e il suo lavoro si rinvia a D. FIGNON, *Proposte per Aurelio Gatti*, in “Arte Cristiana”, Fascicolo

il Sojaro, pittore di origine cremonese, autore di numerose tele presenti nelle chiese cittadine visitate da Crespi nel 1774 (ed in parte ancora oggi *in situ*), da lui però mai prese in considerazione nel manoscritto.

Un elemento che inizialmente si è pensato potesse essere stato utilizzato dall'Ispettore Crespi come supporto e come appoggio nelle segnalazioni delle opere, è quello legato alla presenza di dipinti firmati all'interno delle chiese. Se Crespi avesse segnalato, infatti, all'interno del manoscritto, tutte le opere che presentavano la firma del proprio autore, si sarebbe facilmente potuto pensare che egli non basasse le sue scelte solo su una effettiva consapevolezza attributiva o su basi esclusivamente qualitative (in parte personali), ma che la presenza del nome dell'autore in bella vista fosse stata la causa principale della segnalazione. Con il procedere delle ricerche si è però subito compreso che Crespi non seguì mai questo genere di criterio, infatti, molte opere firmate dai propri autori, in più di una delle chiese da lui visitate³⁸, sono ugualmente prive di segnalazione.

Da questo punto di vista si può ben dire che l'Ispettore prese alla lettera il compito assegnatogli dal governo centrale, e, secondo parametri basati, come già detto, sul suo libero arbitrio, stabili, volta per volta, quali opere meritavano di essere segnalate all'interno del manoscritto e quali invece no.

E' difficile elaborare delle ipotesi plausibili su quali fossero le fonti a cui l'Ispettore alle Pitture facesse riferimento nello svolgere il proprio compito. È possibile che egli si basasse principalmente su informazioni di carattere generale, su notizie ricavate dalla tradizione locale o su quello che forse gli veniva comunicato e suggerito dai vari guardiani, priori e parroci, responsabili e custodi delle chiese e delle opere da lui inserite nella propria visita.

È più facile, sulla base delle ricerche e dei confronti effettuati, desumere le fonti di cui Crespi sicuramente non si servì durante la messa a punto delle segnalazioni. Infatti, ad esempio, l'Ispettore alle Pitture non sembra conoscere le indicazioni sulle opere dei pittori cremaschi pubblicate nel testo di Ridolfi nel 1648³⁹.

777, nov-dic 1996, Vol. LXXXIV, pp. 447-450 e L. GUERINI, *La Pala e il ciclo dei Misteri del Rosario di Aurelio Gatti detto il Sojaro*, in "Insula Fulcheria", n. XXXV/ vol B, 2005, pp. 155-183.

38. Penso ad esempio alle due tele di Giovanni Brunelli, rappresentanti *Sant'Eligio riceve dal re l'incarico di fare il trono d'oro* e *Sant'Eligio distribuisce elemosine ai poveri*, entrambe firmate da questo artista veronese, ed ai tempi di Crespi poste ai lati della cappella di Sant'Eligio nella chiesa di San Bernardino.

39. Questo dato induce a pensare che Crespi non fosse proprio un "addetto ai lavori".

Considerando solo le opere a cui Crespi dedica spazio nel suo manoscritto, è possibile ricostruire quelle che potevano essere le basi culturali su cui le scelte delle opere “di pregio” sono state portate avanti. Partendo da questa base si può affermare che sicuramente Giacomo Crespi dovesse avere una visione abbastanza ampia e consapevole di quelli che erano stati, nei secoli precedenti al suo (comunque a partire XVI secolo), i maggiori rappresentanti della cultura figurativa cremasca.

A partire da Vincenzo Civerchio, infatti, tutti i grandi nomi dell’ambiente artistico locale (a parte quello di Giovanni Battista Botticchio⁴⁰) sono presenti all’interno degli elenchi dell’Ispettore. Inoltre, dimostra di conoscere, o comunque di ritenere degni di segnalazione, alcuni importanti rappresentanti della cultura artistica lombarda, cremonese, e lodigiana.

Per quanto riguarda la pittura veneta, Crespi non dimentica di segnalare alcune delle opere più importanti che potevano essere ammirate in quegli anni a Crema, dalla pala di Benedetto Rusconi, detto Diana, in Santa Maria della Croce, a quella di Paris Bordon nella chiesa di Sant’Agostino⁴¹.

Purtroppo però, come si è in parte già sottolineato, per motivi incomprensibili, Crespi scelse di non visitare alcune delle chiese cremasche (poi anch’esse soppresse), nelle quali erano conservate altre importanti opere venete cittadine.

L’elemento più interessante, e su cui, di volta in volta, nel corso dell’analisi del manoscritto, si è voluto particolarmente insistere, è quello legato al profondo interesse e stima che Crespi dimostra di nutrire nei confronti della pittura a lui contemporanea, sia cremasca⁴², sia veronese⁴³, sia rappresentata da autori provenienti da altri ambiti geografici e culturali⁴⁴.

La ricorrenza, all’interno del manoscritto, di nomi di pittori del

40. Alcune delle opere che la critica assegna alla mano di Giovanni Battista Botticchio, come è stato approfondito nella tesi, vengono prese in considerazione da Crespi come di mano di Gian Giacomo Barbelli, suo maestro.

41. Crespi non manca neanche di segnalare una pala, oggi perduta, di Pomponio Amalteo conservata in questa chiesa di Sant’Agostino, mentre invece dimostra, in più occasioni, di non conoscere le opere cittadine di Pietro Damini.

42. Il riferimento principale, in questo ambito, è sicuramente quello alle opere di Mauro Picenardi.

43. Esistono molti esempi di opere di mano di pittori veronesi a Crema, alcune risalenti anche al XVII secolo (si veda a questo proposito L. CARUBELLI, *Presenze veronesi a Crema: Giambettino e Giandomenico Cignaroli*, in “Verona Illustrata”, n. 2, 1989, pp. 71-75). Crespi dimostra, attraverso le sue segnalazioni, di conoscerle quasi tutte, e di averne particolare stima.

44. Si pensi ad esempio a Pompeo Batoni, al canonico Giuseppe Peroni parmense, e a Bencovich (da Crespi chiamato “Spagnoletto Milanese”).

XVIII secolo è naturalmente anche spiegabile con la possibile maggiore ricchezza di informazioni sulle opere da loro eseguite in tempi relativamente “recenti” e vicini alle visite di Crespi nelle chiese in cui erano collocate; la scelta consapevole di segnalarle come opere “di pregio” dimostra però una particolare attenzione ed un preciso interesse da parte dell’Ispettore alle Pitture verso questo tipo di cultura figurativa.