

**Ester Tessadori**

Laureanda magistrale presso  
l'Università degli Studi di Milano

## Presenze “forestiere” nel territorio cremasco tra fine '500 e metà '600: qualche novità

*Nel presente contributo si dà conto di una serie di novità, riguardo datazioni, attribuzioni e vicende storiche, emerse nel corso di una ricerca dedicata agli interventi di pittori “forestieri” sul territorio cremasco, nel periodo compreso tra il tardo Manierismo e il Barocco.*

Dans cette contribution on fait un compte rendu d'une série de nouveautés à propos de datations, d'attributions et d'événements historiques apparus au cours d'une recherche sur la présence de peintres «étrangers» dans le territoire de Crema pendant la période comprise entre la fin du Maniérisme et le Baroque.

*In this paper, it is taken into consideration a series of novelties concerning dating, attributions and historical events that came out during a research in which it has been given a wide space to the presence of “foreign painters” in the area of Crema during the period from the late Mannerism to the Baroque.*

Nel corso di una ricerca<sup>1</sup> dedicata alla presenza di dipinti “forestieri” sul territorio cremasco, nel periodo compreso tra il tardo Manierismo e il Barocco, sono emerse alcune novità di cui intendo dare conto in questo contributo.

Come già era stato evidenziato in alcune ricognizioni precedenti,<sup>2</sup> il profilo della committenza cremasca di questi decenni si è rivelato molto vivace. Lo indica la costante disponibilità a rivolgersi a maestri attivi in altri contesti, scelti e convocati sulla base di ragioni che dipendevano dalla vicinanza geografica, dalle relazioni culturali e politiche della cittadina, oltre che dalle singole vicende degli artisti e dei committenti.

Numerose sono, com'è ovvio, le presenze di area lombarda, provenienti non solo dal vicino Stato spagnolo di Milano, come Camillo Procaccini, ma anche dalla Lombardia “veneta”, ovvero da Brescia, come nel caso di Pietro Marone, e da Bergamo, con Giovan Paolo Cavagna.<sup>3</sup> A questo riguardo va sottolineata la rilevanza, all'interno delle vicende che qui preme approfondire, dei legami di Crema con la Repubblica di Venezia, sanciti dal passaggio del territorio cremasco, nel 1449, sotto il controllo della Serenissima, dalla quale dipendevano amministrazione, cariche pubbliche e giustizia. A partire da quel momento molti nobili cremaschi intrattennero diretti contatti con Venezia, riguardanti questioni d'affari e di ambito diplomatico.

Come già era avvenuto in epoca rinascimentale, questo rapporto favorì le committenze in ambito cremasco a numerosi pittori veneti attivi tra il Cinquecento e il Seicento. Lo dimostrano i casi di Jacopo Palma il Giovane, con la *Assunzione della Vergine*, ora al Museo Civico di Crema, di Pietro Damini, con il *Miracolo di Sant'Antonio* nella parrocchiale di Ombriano e il *Sant'Agostino che battezza un giovane*, oggi al Museo Tadini di Lovere, e di Carlo Caliari con la *Decollazione del Battista* conservata a Cremona.

1 Tesi di Laurea: ESTER TESSADORI, *La pittura a Crema tra Manierismo e Barocco. Uno sguardo alle presenze forestiere*, professore relatore Francesco Frangi, che desidero ringraziare per i preziosi consigli e l'attenzione dedicatemi durante tutte le ricerche.

2 Si veda il saggio di E. CASATI, *Presenze forestiere a Crema e nel Cremasco* in *L'estro e la realtà*, a cura di C. ALPINI, Crema, Leonardo Arte, 1997; alcuni dipinti di artisti forestieri realizzati per il cremasco furono esposti nella mostra *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700* a cura di C. ALPINI, Crema, 1992; alcuni quadri furono oggetto di studio da parte di G. Lucchi negli articoli apparsi su «Il Nuovo Torrazzo», 1971 e 1975; una ricognizione di alcune opere presenti nelle chiese cremasche è svolta nella tesi di M. BELVEDERE, *Crema 1774 Il libro delli quadri di Giacomo Crespi*, Crema, 2009.

3 Da questa ricognizione sono stati esclusi gli artisti cremonesi ritenuti molto vicini, a livello stilistico, alla scuola cremasca.

Significative furono tuttavia anche le occasioni offerte ai pittori attivi sul territorio emiliano, quali Jacopo Borbone e Guido Reni, del quale non si può fare a meno di ricordare il ben noto *Cristo che appare a San Marco* ancora visibile in Cattedrale. Quest'ultima opera può essere legata alla costituzione nel 1580 della diocesi indipendente di Crema, suffraganea dell'Arcidiocesi di Bologna.

Limitando lo sguardo ad alcuni episodi meno noti di questa trama e a quelli per i quali è stato possibile fornire qualche precisazione, di seguito espongo le opere su cui vorrei puntare l'attenzione.

### **Pietro Marone: La chiamata di San Pietro**

Nella chiesa di San Bernardino degli Osservanti in Crema si conserva la *Chiamata di San Pietro* del bresciano Pietro Marone (1548-1603), opera le cui vicende di committenza restano ancora per gran parte ignote (Fig. 1).

La tela è stata restaurata nel 1997 da Ambrogio Geroldi. L'intervento ha permesso una migliore fruizione dell'opera, ma soprattutto ha aperto un fondamentale spiraglio sulla sua identificazione attributiva, rivelando la presenza della firma «Pet. Maro Brix. / F», su una roccia in basso al centro (Fig. 2).

Pietro Marone nasce a Brescia nel 1548. Non si hanno molte notizie biografiche su di lui: il Pittiglio<sup>4</sup> ipotizza un apprendistato presso il padre, ma la sua attività giovanile è difficilmente ricostruibile.

Le prime opere certe sono da collocare tra 1577 e 1581, quando collabora con Tommaso Bona per decorare la distrutta cattedrale di S. Pietro de Dom a Brescia. Le opere degli anni Ottanta mostrano una conoscenza della pittura veneta, in particolare di Tiziano e del Veronese, che porta a ipotizzare un soggiorno veneto di cui non si conservano notizie. Negli anni Novanta del Cinquecento lavora molto per le chiese cittadine e del circondario bresciano e nel 1601 realizza gli affreschi per la villa Calini del Cedro a Calino. Muore nel 1603 a Brescia.

La pala è oggi collocata sulla parete sinistra della cappella dedicata a San Pietro in Vincoli che, ci ricorda il Ronna,<sup>5</sup> era in passato dedicata a San Francesco, poi ai martiri giapponesi, mentre fu dedicata a San Pietro solo nel 1675, anno in cui, dopo essere stata affidata alla fraglia dei mercanti, questi la intitolarono al loro protettore e la ornarono con la *Liberazione*



1. Pietro Marone, *La chiamata di San Pietro*. Olio su tela. Crema, San Bernardino degli Osservanti (foto: Carlo Bruschi)

2. Pietro Marone, *La chiamata di San Pietro*, dettaglio della firma:  
*PET. MARO BRIX. / F*



4 G. PITTIGLIO, *Pietro Marone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, vol. 70, pp. 658-660.

5 A. RONNA, *Zibaldone Taccuino cremasco*, Crema, 1793, pp. 96-97.

di San Pietro dal carcere di Giovan Battista Lucini, tuttora visibile sull'altare. Questa informazione ci permette di capire che la tela non fu realizzata per ornare la cappella dove ora la possiamo vedere, in quanto realizzata antecedentemente rispetto alla dedizione al santo.

Il dipinto copre parzialmente una scritta della decorazione sottostante che quindi si deve supporre sia stata realizzata in precedenza rispetto alla sua attuale sistemazione. Un'altra scritta della cappella ci testimonia di un rifacimento della decorazione, che in precedenza doveva essere in stucco, nell'anno 1829 a seguito di un crollo.<sup>6</sup>

Sappiamo inoltre dalla visita pastorale di Giovanni Battista Castelli<sup>7</sup> del 1579 che in San Bernardino esisteva già una cappella dedicata a San Pietro con altare in laterizio di Marazzi, famiglia cremasca; nella visita di Girolamo Regazzoni<sup>8</sup> del 1583 la stessa cappella di S. Pietro è ricordata in relazione al patronato di *D. Hieronimi Vicomercati*, per il quale si celebrano delle messe nello stesso sacello. Il Lucchi<sup>9</sup> ci dice che tale cappella fu poi dedicata nel XVII secolo agli Angeli Custodi. In assenza di ulteriori informazioni si può quindi ipotizzare che il dipinto provenisse dall'altare allora dedicato a San Pietro e che fu spostato solo successivamente. Tale supposizione non trova ostacoli nella collocazione cronologica della tela: le affinità con la *Ultima Cena* conservata alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, datata negli studi più recenti<sup>10</sup> verso la fine degli anni Ottanta del Cinquecento, consentono infatti di immaginare una collocazione contigua anche per il nostro dipinto.

Quanto alle circostanze che poterono favorire la convocazione cremasca del Marone, risulta interessante l'informazione che ci fornisce il Fino<sup>11</sup> sulla prevalenza di frati bergamaschi e bresciani all'interno del monastero di San Bernardino. Presenze che potrebbero aver favorito il contatto con il pittore bresciano.

---

6 L'iscrizione recita: «Toreumati plastico corruenti fuit praesto alia ex artibus soror udo potis colore privato aere p. s. p. MDCCCXXIX».

7 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastoralì, *Visitatio Castelli*, 1579, f. 79r.

8 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastoralì, *Visitatio Regazzoni*, fasc. n. 1, 1583, f. 84v.

9 G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1986, p. 173.

10 F. FISOGNI, *Pietro Marone. L'ultima cena in Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, vol. II, a cura di M. BONA CASTELLOTTI e E. LUCCHESI RAGNI, in corso di stampa.

11 A. FINO, *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di Pietro Terni ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti*, a cura di GIOVANNI SOLERA, Crema, Luigi Rajnoni Libraio, 1844, pp.137-138.

Infine non dobbiamo sottovalutare la firma dell'opera che reca il termine «Brix», conferma della destinazione per un luogo al di fuori della patria d'origine del suo autore.

La tela si caratterizza per un uso del colore vivace e acceso, apprezzabile nella veste rosso vivo dell'apostolo e nel blu intenso del mantello del Maestro. Interessanti sono le pieghe degli abiti molto profonde e insistenti, la resa attenta delle fisionomie dei volti e l'attenzione ai dettagli naturalistici del terreno, caratteristiche tipiche della pittura del Marone.

### **Carlo Caliarì: Decollazione del Battista**

Nella parrocchiale di Camisano, sulla parete alla sinistra dell'altare maggiore, si conserva una *Decollazione del Battista* firmata dal veneto Carlo Caliarì (1570- 1596), figlio del più celebre Paolo Veronese. La firma «CARLO/CALIARI/F.» si trova sullo strumento di tortura ai piedi del Cristo.

La chiesa è dedicata a San Giovanni Decollato ed è ricordata per la prima volta come parrocchiale nella visita di Girolamo Regazzoni<sup>12</sup> del 1583. Secondo lo Zavaglio<sup>13</sup> l'edificio fu ricostruito nel 1592, ma il Livraga<sup>14</sup> corregge la data in 1589 (anno che notiamo essere riportato anche all'esterno sopra il portone d'ingresso) e immagina che in quell'occasione fosse stata commissionata l'opera in questione.

Sfogliando le visite pastorali sono emerse alcune informazioni interessanti, anche se poco precise, riguardo le vicende decorative dell'altare maggiore. Nelle visite del vescovo Gian Giacomo Diedo, effettuate nel 1592<sup>15</sup> e 1594,<sup>16</sup> le indicazioni sono molto simili e sollecitano che venga «costruita» quanto prima un' «icona» con l'immagine di San Giovanni». Nella visita del 1595<sup>17</sup> si fa riferimento anche a una cornice che ornò tale

---

12 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastoralì, *Visitatio Regazzoni*, fasc. n. 1, 1583, f. 183v.

13 A. ZAVAGLIO, *Terre nostre - Storia dei paesi del Cremasco*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1980, p. 92.

14 M. LIVRAGA, *Storia della Chiesa, in Camisano. La Chiesa di San Giovanni Battista. Storia e arte*, Crema, Centro Editoriale Cremasco, 2007, pp. 5-7.

15 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastoralì, *Visitatio Dieda*, fasc. n. 6-8, 1592, f. 26r: «Icona cum imagine S. Jo. Baptista per tribuna ipsius ecclesia construatutur quam primam per facultates fieri poterit».

16 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastoralì, *Visitatio Dieda*, fasc. n. 6-8, 1594, s. p. n.

17 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastoralì, *Visitatio Dieda*, fasc. n. 6-8, 1595, f. 70r: «Pro tribuna huius ecclesia parochialis construatutur icona coronicibus rite ornata cum imagine Sancti Jo. Baptista intra annum».



3. Carlo Caliari, *Decollazione del Battista*. Olio su tela. Camisano, chiesa di San Giovanni

“icona” e infine nel 1599<sup>18</sup> si specifica che se entro un anno non fosse stata realizzata l’opera, si sarebbe provveduto a dipingere l’immagine del santo nell’emiciclo dell’abside. Tutte queste visite usano una terminologia piuttosto controversa: al termine “icona” viene abbinato il verbo “costruire” difficilmente riferibile a un dipinto. Si può ipotizzare che in un primo tempo si fosse pensato di collocare un’immagine scolpita del santo, accolta entro una macchina d’altare; oppure che si intendesse alludere alla messa in opera di una struttura lignea o lapidea in grado di accogliere la pala. Si può anche pensare che il termine “costruire” sia stato usato impropriamente. In ogni caso è certo che l’impresa era ancora in attesa di essere compiuta all’altezza del 1599. Già nella visita

successiva del 1602<sup>19</sup> invece non si danno più indicazioni relative ai lavori da fare per l’altare maggiore, il che ci fa supporre che il dipinto fosse stato posto *in loco* entro quella data.

Se dunque le visite sembrano suggerire una collocazione dell’opera tra il 1599 e il 1602, non si può però fare a meno di rilevare come questa sequenza cronologica si scontri con i tempi dell’attività di Carlo Caliari, scomparso precocemente già nel 1596. Stando così le cose, l’unica via d’uscita consiste nell’immaginare che l’opera venne commissionata al pittore poco prima della sua morte, rimanendo poi in attesa di essere collocata sull’altare fino a quando venne completata la struttura che doveva accoglierla.

18 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastorali, *Visitatio Diedo*, fasc. n. 6-8, 1599, f. 150v: «Pro tribuna huius parochialis ecclesia construat in anno icona coronicibus rite ornata cum imagine Sancti Jo. Baptista; tribuna ipsa cum per facultates poterunt hores (?) sacris imaginibus pingentur... qui si intra annum prestatum fuerit, icona supradicta non construat in verum ipsius loco pingatur imago sancti Jo. Baptista in emiciclo sub fornice ipsius tribuna».

19 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastorali, *Visitatio Diedo*, fasc. n. 6-8, 1602, f. 204r.

La motivazione della commissione al Caliari è sicuramente da cercare nel legame con la Repubblica di Venezia, che permise a qualche famiglia agiata del luogo di incaricare un pittore di una bottega così rinomata di dipingere la tela dell’altare maggiore in occasione della recente ricostruzione della chiesa.

L’opera, sicuramente accostabile per stile all’ultimo periodo di attività dell’artista, è da confrontare con il *Martirio di Santa Giuliana*<sup>20</sup> del 1595, conservato ai Musei Civici del Castello Sforzesco e proveniente dalla chiesa di San Teonisto a Treviso, con il quale condivide la resa luministica della scena e i riflessi di luce che accendono abiti e armature dei soldati. Molto simile nelle due pale è inoltre il dettaglio del paggetto che compare alla sinistra nel quadro di Camisano, mentre in quello del Castello è posizionato sulla destra. Questo confronto e i riscontri offerti dalle visite pastorali mi inducono a elaborare una datazione tra il 1594 e il 1595.

### **Camillo Procaccini: Decollazione del Battista**

Nella piccola chiesa di San Giovanni decollato in Crema troviamo una tela raffigurante *La decollazione di Giovanni Battista*, attribuita a Camillo Procaccini.

La pala, che è situata sull’altare maggiore all’interno di una cornice architettonica marmorea, non presenta iscrizioni di alcun tipo, mancanza che nel corso del tempo ha dato spazio a varie e diverse attribuzioni da parte degli studiosi locali. In principio, fu attribuita dal Crespi<sup>21</sup> a “Giacomo Palma”, poi dal Ronna<sup>22</sup> a Jacopo Palma il Vecchio e successivamente a Palma il Giovane dal Bombelli<sup>23</sup> e dal Lucchi,<sup>24</sup> che ha poi cambiato

20 F. MAGANI, *Carlo Caliari*, in *Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco*, a cura di M. T. FIORIO, Milano, Electa, 1998, vol. II, pp. 64-67.

21 A.S.D.C., Archivi Aggregati, Fondo Grioni 02, busta 3, G. CRESPI, *Libro delli Quadri, Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della città, e Territorio di Crema*, 1774, s.p.n.

22 A. RONNA, *Zibaldone Taccuino cremasco*, Crema, 1793, p. 98.

23 A. BOMBELLI, *Crema bella – Guida artistica di Crema e dintorni*, Crema, Cremona Nuova, 1959, p. 50.

24 G. LUCCHI, *Pittori bergamaschi a Crema nel XVI secolo*, in «Il Nuovo Torrazzo», Crema, 22 febbraio 1975, s.p.n.



4. Camillo Procaccini, *Decollazione del Battista*. Olio su tela. Crema, chiesa di San Giovanni decollato

opinione nel 1986,<sup>25</sup> avanzando il nome di Antonio Campi. Solo nel 1987 Cesare Alpini<sup>26</sup> ha proposto di assegnare la tela a Camillo Procaccini, ipotizzando l'intervento di un allievo accanto al maestro.

Il confronto, già proposto dallo studioso cremasco con opere certe del pittore di origine emiliana (ma attivo in prevalenza in Lombardia) quali la *Decollazione di San Vittore* che decora la sacrestia della Basilica di San Vittore al Corpo a Milano e la *Strage degli innocenti* in San Sisto a Piacenza, mette in evidenza analogie compositive e stilistiche, riconoscibili nella simile attenzione per la resa dei corpi muscolosi e possenti e nell'utilizzo di colori intensi, stesi con ampie campiture. Inoltre, a mio parere, è possibile avvicinare il volto del carnefice ai disegni di

Camillo con teste grottesche,<sup>27</sup> e ai volti di alcuni personaggi (il carnefice e una guardia stesa a terra) nel *Martirio di Sant'Agnese*<sup>28</sup> conservato nella collezione Borromeo all'Isola Bella e risalente al 1590-1592. L'alta qualità rivelata da ogni dettaglio della pala rende difficile l'individuazione della presenza di un aiuto che collaborò con il maestro.

Il dipinto fu certamente commissionato per la chiesa dove tuttora è conservato: lo suggeriscono sia il soggetto, sia la perfetta collocazione all'interno della struttura marmorea dell'altare maggiore, che però venne sicuramente realizzato in un'epoca successiva, precisabile secondo l'Al-

25 G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1986, p. 102.

26 C. ALPINI, *Le chiese di S. Giovanni Battista e di S. Maria delle Grazie in Crema*, Crema, 1987, pp. 28-34.

27 Disegno di teste grottesche, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in N. W. NEILSON, *Camillo Procaccini: Paintings and drawings*, New York, Garland Pub, 1979, p. 134.

28 *Ibidem*, p. 265.

pini<sup>29</sup> verso la fine del Seicento. Inoltre l'altare fu certamente realizzato in base alla tela che avrebbe dovuto contenere (quindi già collocata in tal luogo), sia per le dimensioni ma soprattutto per i soggetti della decorazione, dove troviamo scolpito a bassorilievo - in gesso - anche un vassoio con la testa del Battista.

La chiesa venne costruita negli ultimi decenni del Cinquecento: il Benvenuti<sup>30</sup> propone la data 1576, mentre il Fino<sup>31</sup> suggerisce il periodo compreso tra il 1583 e il 1584. Fu poi decorata nel 1636 dal Barbelli come ci ricorda l'iscrizione posta sugli affreschi della parete destra.

Il confronto con la pala del *Martirio di Sant'Agnese*<sup>32</sup> del 1590-92 e con i disegni di teste grottesche,<sup>33</sup> tra cui quello conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, risalenti al periodo tra 1590 e 1595 mi porta a ipotizzare una datazione alla prima metà degli anni Novanta del Cinquecento, dunque di poco successiva alla costruzione della chiesa.

A rendere possibile una commissione così importante ad un pittore attivo in ambito milanese contribuirono probabilmente i molti personaggi facoltosi della nobiltà cittadina che, come ci ricorda il Lucchi,<sup>34</sup> erano associati alla Compagnia della Carità intitolata a San Giovanni, promotrice della costruzione della Chiesa. Fu forse qualcuno di loro in rapporto con il contesto milanese a favorire la convocazione del Procaccini per la realizzazione di questa pala cremasca. Nella ricerca all'interno delle visite pastorali non mi è stato possibile trovare alcuna citazione dell'opera.

### **Jacopo Borbone: Deposizione**

La *Deposizione* di Jacopo Borbone (1566-1623) è conservata nella chiesa di San Bernardino fuori le mura e collocata sulla parete destra della quarta campata.

L'opera reca una firma «BORBON. NOV. ROM.US», da sciogliersi in

29 C. ALPINI, *Le chiese di S. Giovanni Battista e di S. Maria delle Grazie in Crema* cit., pp. 28-34.

30 F. SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, Milano, Tipi di Giuseppe Bernardoni, 1859, vol. 2, p. 297.

31 A. FINO, *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di Pietro Terni ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti*, a cura di Giovanni Solera, Crema, Luigi Rajnoni Libraio, 1844, p. 373.

32 N. W. NEILSON, *Camillo Procaccini: Paintings and drawings* cit., p. 265.

33 *Ibidem*, p. 134.

34 G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1986, p. 95.



5.  
Jacopo Borbone,  
*Deposizione del Cristo*.  
Olio su tela.  
Crema, chiesa di San Bernardino  
fuori città  
(foto: Carlo Bruschi)

“*Borbonius Novellariensis Romanus*”, appellativi che oltre a citare il cognome del pittore fanno riferimento non solo al luogo di provenienza dell'artista, ossia Novellara, ma anche alla sua dimestichezza con il contesto romano.

Il pittore<sup>35</sup> infatti dopo il periodo di formazione in patria, a Novellara, e alcuni anni di apprendistato a Mantova, probabilmente presso il pittore Andreasino, viene inviato dal conte Camillo I Gonzaga a Roma nel 1584. Non abbiamo molte notizie di questo soggiorno romano, sappiamo che nel primo decennio del Seicento si sposta in vari luoghi tra cui Narni e Montepulciano per fare poi ritorno a Novellara nel 1612. Non molto apprezzato in patria, intorno al 1614 si trasferisce in territorio mantovano dove sarà attivo presso i Gonzaga. Muore a Guastalla nel 1623.

Grazie ad una relazione settecentesca del parroco Antonio Riboli,<sup>36</sup> sappiamo che la chiesa fu eretta a parrocchia dal vescovo Diedo nel 1594

35 Le informazioni biografiche su Jacopo Borbone sono tratte da S. CIROLDI, *Jacopo Borbone (1566-1623) Biografia e documenti*, in *Manierismo a Mantova – La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. MARINELLI, Verona, Silvana, 1998.

36 A.S.D.C., San Bernardino fuori le mura 80, A. RIBOLI, 1788.

e possiamo ipotizzare che in quell'occasione, come spesso avveniva, furono commissionate delle opere per ornare l'edificio, tra le quali anche la tela in questione. Lo stesso Riboli ci riferisce che nella chiesa erano presenti cinque altari, tra cui l'altare maggiore, dedicato al santo titolare, Bernardino, sul quale esercitava il patronato la locale Confraternita del Santissimo Sacramento. La presenza di un altare dedicato al Santissimo Sacramento è testimoniata anche da una visita pastorale del vescovo Alberto Baduario<sup>37</sup> del 1648.

Anche la visita pastorale Marco Antonio Lombardi<sup>38</sup> del 1755 ci conferma come l'altare maggiore sia legato alla Confraternita del Santissimo Sacramento, della quale però non conosciamo la data di fondazione, certamente anteriore comunque al 1609, anno in cui la congregazione risulta aggregata dell'Arciconfraternita di Roma.

Il tema del Compianto di Cristo risulta il soggetto privilegiato dalle confraternite del Santissimo Sacramento, e ciò ci fa pensare che la nostra pala fosse stata quindi commissionata proprio dalla congregazione per essere destinata all'altare maggiore della chiesa. Al riguardo può essere utile ricordare che il Borbone fu attivo anche per altre confraternite del Santissimo Sacramento, ad esempio quella della cattedrale di Narni, per la quale eseguì un ciclo di affreschi, riferibili al 1611, e una *Deposizione*<sup>39</sup> molto simile, a livello compositivo, alla nostra.

Secondo Marinelli<sup>40</sup> e Ciroidi<sup>41</sup> l'opera è da riportare ai primissimi anni del Seicento, tra il 1602 e il 1603, in quanto la tipologia della sua firma non è più usata dal pittore nelle tele del periodo mantovano (1614- 1622) e per le altre tele emiliane d'epoca successiva. Inoltre, come si ricordava in precedenza, l'appellativo “*Romanus*” obbliga a mettere in connessione il dipinto al periodo del soggiorno romano (1584- circa metà 1° decennio del '600) e quindi ci porta a pensare che esso venne realizzato poco dopo aver lasciato la città papale.

Il tipo di composizione affollata e con “incastrati ancora manieristici”<sup>42</sup>

37 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastorali, *Visitatio Baduaria*, fasc. n. 13, 1648, f. 13v.

38 A.S.D.C., Visite Apostoliche e Pastorali, *Visita Pastorale di M. A. Lombardi*, fasc. n. 27, 1755- 1756.

39 S. CIROLDI, *Jacopo Borbone (1566-1623) Biografia e documenti* cit., p. 321.

40 S. MARINELLI, *Jacopo Borbone i dipinti a nord del Po in Manierismo a Mantova – La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. MARINELLI, Verona, Silvana, 1998, p. 319.

41 S. CIROLDI, *Jacopo Borbone (1566-1623) Biografia e documenti* cit., p. 321.

42 S. MARINELLI, *Jacopo Borbone i dipinti a nord del Po* cit., p. 319.

suggerisce di immaginare una collocazione precedente rispetto alle tele mantovane e contigua ai citati affreschi realizzati dal pittore per la Cattedrale di Narni (1611).

Questa vicinanza stilistica con i dipinti di Narni e la possibile comune committenza mi spingono a concludere che il Borbone abbia realizzato la tela cremasca durante il ritorno in patria dopo i lavori di Narni e appena prima di impegnarsi definitivamente nel mantovano, dove lavorerà dal 1614.

Con una tale datazione l'appellativo "Romanus", che compariva anche nell'*Elemosina di San Ludovico*,<sup>43</sup> ora dispersa, un tempo custodita a Cremona nella chiesa dei SS. Marcellino e Pietro e di cui non si hanno maggiori informazioni, sarebbe da giustificare come un vezzo dell'autore che per assumere maggior prestigio e rilievo, evoca il proprio soggiorno romano. Tale denominazione scomparirà nei lavori mantovani, forse per una nuova consapevolezza del diverso ruolo assunto alla corte di quel territorio.

### **Anonimo: San Diego d'Alcalà (?)**

La tela, rappresentante un santo francescano, è conservata nella chiesa parrocchiale Santa Maria in Silvis di Pianengo alla sinistra della porta d'ingresso.

Non conosciamo la data di edificazione della chiesa ma sappiamo che essa venne officiata dai frati minori francescani, che secondo Cattaneo,<sup>44</sup> si erano insediati qui intorno al secondo decennio del Quattrocento. Nei secoli successivi seguirono varie modifiche dell'edificio che coinvolsero anche l'annessione del convento.

La chiesa venne consacrata dal vescovo di Crema Pietro Emo il 6 luglio 1618. Cattaneo<sup>45</sup> suggerisce che la consacrazione sia indicativa, come spesso avveniva, di un rifacimento o di lavori di trasformazione. Dal momento che tale celebrazione poteva però avvenire anche alcuni anni dopo rispetto ai lavori, lo studioso suppone che la vecchia chiesa sia stata ampliata già sullo scorcio del secolo precedente. È in ogni caso interessante ai nostri fini il fatto che la data di consacrazione non sia molto distante, come si avrà modo di verificare, da quella di esecuzione del nostro dipinto.

43 *Ibidem*, p. 219.

44 P. CATTANEO, *Pianengo nell'età moderna in Pianengo nelle pieghe del tempo*, a cura di P. CATTANEO, C. ALPINI, J. SCHIAVINI TREZZI, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1990, pp. 87- 118.

45 P. CATTANEO, *Ibidem*, pp. 87- 118.

La tela rappresenta un santo, vestito con abito francescano, inginocchiato su una nuvola vaporosa in atteggiamento di estasi. Circondano il francescano degli angioletti, alcuni dei quali dall'alto gli porgono la palma del martirio, una corona di rose e recano in mano un cartiglio con l'iscrizione «NON VOLUNTAS MARTYRIO».

Questi elementi portano Alpini<sup>46</sup> a identificare il protagonista con San Diego d'Alcalà, religioso spagnolo vissuto nella prima metà del Quattrocento, appartenente all'ordine francescano, missionario nelle Isole Canarie. Il Santo, morto nel 1463, venne canonizzato nel 1588. Le testimonianze sulla vita del santo francescano<sup>47</sup> ci tramandano la sua consuetudine di portare di nascosto cibo ai poveri, prendendolo dalla mensa del convento.

Accadde tuttavia un giorno che uscendo con le vivande, il guardiano del convento lo colse in flagrante e, mentre questo lo accusava, il cibo si trasformò miracolosamente in un piatto di rose. La corona di rose, che reca in mano l'angioletto in alto a sinistra, dovrebbe quindi alludere a questo miracolo.

Inoltre sappiamo che San Diego sperimentava spesso uno stato di estasi mistica e nella tela il protagonista è appunto ritratto in un momento di elevazione spirituale. Alpini<sup>48</sup> inoltre collega l'opera al rinvenimento di un documento (che non mi è stato possibile rintracciare) dove si parla di una cappella dedicata a S. Diego presente nella chiesa parrocchiale di Pianengo, e che confermerebbe la sua ipotesi iconografica.

A fronte di questi riscontri va tuttavia rilevato che le immagini note del



6. Pittore anonimo (forse Carlo Antonio Rossi), *San Diego d'Alcalà*. Olio su tela. Pianengo, Santa Maria in silvis

46 C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema, 1992, pp. 89- 92.

47 L. REAU, *L'iconographie de l'art chretien*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1958, pp. 385- 386.

48 C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700 cit.*, pp. 89- 92.

santo, tra cui il ciclo<sup>49</sup> di Camillo Procaccini della cappella di San Diego in Sant'Angelo a Milano, non lo vedono mai ritratto con una corona di rose, bensì con un piatto pieno di rose, e soprattutto che la palma del martirio non è legata alla vita di Diego, che infatti non morì martire. Ne consegue la necessità di tenere aperta la questione relativa all'iconografia del dipinto, difficile da chiarire anche a causa dell'assenza di menzioni della pala nelle fonti antiche.

L'Alpini<sup>50</sup> ha avanzato un'attribuzione della tela a Giovan Battista Discepoli, detto lo Zoppo di Lugano (1590-1654), in base al confronto con opere certe del pittore ticinese. In particolare lo studioso avvicina i putti della tela di Pianengo a quelli presenti nella *Madonna con il Bambino*, il *Beato Alberto da Villa d'Ogna* e le *Anime del Purgatorio* della parrocchiale di Caprino Bergamasco, e nella *Madonna del Rosario e Santi* nella chiesa di S. Giorgio in Borgo Vico (Como).<sup>51</sup>

La vicinanza stilistica tra l'immagine del nostro santo e quella del protagonista della pala firmata dallo Zoppo da Lugano raffigurante le *Tentazioni di Sant'Antonio Abate*,<sup>52</sup> conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano, sarebbe la conferma del riferimento al Discepoli, che secondo Alpini avrebbe realizzato l'opera intorno al 1635/1640.

Per quanto seducente, l'accostamento del dipinto all'artista ticinese presenta però degli elementi di difficoltà. Non ritrovo infatti nella tela il "carattere nervoso e calligrafico della scrittura pittorica" tipico delle opere del Discepoli di questi anni.<sup>53</sup> La pennellata della tela di Pianengo si rivela molto fluida; il colore è steso con delicate velature, che creano effetti vaporosi, lontani dai rapidi e succosi tocchi di colore del pittore ticinese.

Come mi suggerisce Francesco Frangi, una soluzione alternativa nella ricerca dell'autore del dipinto può essere cercata in direzione del poco noto Carlo Antonio Rossi, un pittore milanese la cui figura è oggi nota quasi esclusivamente grazie a tre opere conservate presso la Cattedrale

di Pavia,<sup>54</sup> tra le quali risultano particolarmente significative, in relazione alla pala di Pianengo, le immagini di *San Folco* e *San Robaldo*, databili intorno al 1631, conservate nel Capitolo della Cattedrale.

La stesura soffusa del colore e il morbido diffondersi della luce che caratterizzano i due santi pavesi trovano chiare analogie con i requisiti del nostro santo francescano, e anche i due angioletti che affiancano Folco e Robaldo appaiono accostabili a quelli del quadro di Pianengo.

Solo una più approfondita conoscenza della vicenda del Rossi potrà garantire maggiore chiarezza a questa pista di ricerca, che in ogni caso può servire fin da ora a confermare il chiaro orientamento di stile milanese della pala e la sua datazione in prossimità degli anni Trenta del Seicento.

---

49 M. C. CHIUSA, *Sant'Angelo in Milano. I cicli pittorici dei Procaccini*, Milano, Biblioteca Franciscana, 1970.

50 C. ALPINI, *Storie Monumenti opere in Pianengo nelle pieghe del tempo*, a cura di P. CATTANEO, C. ALPINI, J. SCHIAVINI TREZZI, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1990, pp. 139-141.

51 F. FRANGI, *Giovan Battista Discepoli: colore e sentimento nel Barocco lombardo*, in *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano. Un protagonista della pittura barocca in Lombardia*, a cura di F. FRANGI, Rancate, Skira, 2001, pp. 86-87, 128-129.

52 F. FRANGI, *Ibidem*, pp. 104-105.

53 F. FRANGI, *Ibidem*, p. 32.

---

54 Carlo Antonio Rossi è un pittore milanese di cui si hanno pochissime notizie. La nascita si colloca intorno al 1581 e sappiamo che è ancora attivo nel 1649; le uniche opere note dell'artista sono tre tele pavesi: le due sopra citate, che rientravano in un ciclo pittorico raffigurante vescovi pavesi, e una *Madonna con Bambino e San Siro*, custodita nella Cattedrale databile anch'essa al 1631. C. FARINA, *Carlo Antonio Rossi, in Pavia arte sacra ritrovata: tesori scelti dall'inventario diocesano*, a cura di G. SOZZI e G. BOZZINI, Pavia, Grafica & Arte, 2006, pp. 133-134.