

**Un “memento mori” nel territorio lombardo della
Serenissima Repubblica di Venezia:
il ciclo di Scene macabre a Crema**

*Il presente studio riflette sulle “Scene macabre”,
quattordici tele settecentesche ritraenti i “dipinti Schelletri,
rappresentati in figura alta, persone d’ogni condizione e sesso”, secondo
la loro più antica definizione desunta da una cronaca manoscritta coeva.
Il ciclo, concesso della proprietaria Diocesi ed esposto nel Museo di Crema,
proveniva dalla chiesa di S. Bernardino degli Osservanti in città.
L’elaborato intende svelare i significati racchiusi nei dipinti e, di conseguenza,
non può prescindere dal meditare sul Triduo dei defunti, un evento liturgico
introdotto nel Settecento: le “Scene macabre” furono concepite quale
apparato effimero di tale celebrazione. Le tele, inoltre, sono legate ad un
genere artistico più vasto, costituito da esemplari affini, individuati
nel distretto corrispondente all’area di diffusione del Triduo,
ovvero il territorio “lombardo” della Repubblica di Venezia.*

1.1 Il “ciclo macabro” cremasco e la sua collocazione originaria

La locuzione “Dipinti Schelletri, rappresentati in figura alta, persone d’ogni condizione e sesso” costituisce la più antica definizione di quattordici tele macabre cremasche, desunta da una cronaca manoscritta del Diciottesimo secolo¹. Attualmente esposto presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, su concessione della proprietaria Diocesi di Crema, l’insieme proveniva dalla chiesa di S. Bernardino dei frati minori osservanti in città. Questa struttura, di conseguenza, ricopre un ruolo fondamentale per il ciclo macabro, poiché le immagini furono concepite per essere esposte all’interno della sua costruzione. La genesi di tale chiesa, insieme all’annesso convento², è collegata alla visita del santo senese Bernardino degli Albizzeschi in Lombardia.

La presenza del Santo a Crema, nell’autunno del 1421, è ricordata da alcuni storici locali quali Pietro da Terni³ e Alemanio Fino⁴. Nel 1454, la Provincia dell’Osservanza di Brescia promosse l’istituzione di un convento a Crema, in un territorio al di là del fiume Serio⁵. La struttura conventuale, però, venne distrutta dal condottiero Renzo Orsini da Ceri nel 1514, dopo la guerra combattuta per ricondurre Crema nella sfera della Repubblica di Venezia⁶. La fondazione di S. Bernardino in città sembra collegata alla demolizione del convento: monsignor Gabriele Lucchi ricorda che “I cremaschi sentirono come un torto alla memoria del Santo la mala sorte del convento di S. Bernardino e vollero generosamente riparare”⁷. Questa circostanza potrebbe offrire una spiegazione alle maestose dimensioni della chiesa di S. Bernardino *infra muros*⁸ e al fatto che entrambe le strutture, chiesa e annesso convento, furono ultimate rapidamente, già nel 1534.

Le cappelle di San Bernardino racchiudono un patrimonio pittorico di inestimabile valore⁹ e tra queste, per la presente indagine, risulta rilevante quella di San Pietro (XII). Tale struttura, dopo una prima dedica a San Francesco nel XVI secolo¹⁰, venne affidata in patronato alla famiglia aristocratica De Marchi, che la intitolò ai Santi Martiri giapponesi. A partire dal 1675, la casata cedette la posizione alla Fraglia¹¹ dei Mercanti e dei Merciai che stabilì di dedicare la cappella a S. Pietro e di affidare l’esecuzione di un quadro eponimico, *San Pietro liberato dai Vincoli*, al pittore Giovan Battista Lucini¹². La associazione, inoltre, organizzava a Crema un solenne Triduo per i defunti, nel periodo quaresimale, e per questo rito aveva commissionato, con funzione di

¹ F.B.N. ZUCCHI, *Alcune annotazioni di ciò che giornalmente è succeduto nella Città e Territorio di Crema incominciata a registrarsi l’anno dell’era MDCCX correndo l’Indizione terza, vivendo Sommo Pontefice Clemente XI. Decimo anno del Doge della Serenis.ma Repubblica di Venezia Giovanni Cornaro Vescovo di Crema, Gioseppo Faustino Griffoni Sant’Angelo Podestà, il N.H. Con. Lelio Martinengo da F. Bernardo Nicola Zucchi da Crema Agostiniano dell’Osservanza di Lombardia 1710-1752.*

² La chiesa e il convento vennero utilizzati per tre secoli, il convento fu oggetto delle soppressioni napoleoniche del 1805 o del 1810 e venne destinato ad usi civili; la chiesa invece divenne da allora sussidiaria del Duomo.

³ G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito, le chiese della città e del territorio cremasco*, p. 6; P. DA TERNO, *Historia di Crema (570 – 1557)*, Crema 1964, p. 174.

⁴ *Ivi*, p. 6; M.A. FINO, tav. 38.

⁵ *Ivi*, pp. p. 139.

⁶ *Ivi*, p.9.

⁷ *Ivi*, p. 140.

⁸ *Ivi*, p. 140.

⁹ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, p. 147.

¹⁰ La notizia è collocata “al tempo della Visita Castelli” in G. Zucchelli, *Architetture dello spirito, le chiese della città e del territorio cremasco*, p. 69.

¹¹ Termine che veniva utilizzato per identificare le corporazioni nei territori della Serenissima Repubblica di Venezia.

¹² A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l’anno 1793*, p. 104.

apparato effimero, alcuni *quadri degli scheletri*: le tele raffigurano scheletri panneggiati secondo le consuetudini dei tre ordini sociali, resi “uguali davanti alla morte che arriva per tutti”. La cura del disegno e del colore, svelata dal ciclo, avevano indotto diversi studiosi, tra cui monsignor Lucchi, a ritenerlo opera del pittore Mauro Piccinardi¹³: tale ipotesi oggi non è più accolta dalla critica, ma una siffatta affermazione concorre a sottolineare l’accuratezza esecutiva delle tele.

Lo stesso Lucchi, inoltre, ricorda un inventario del 1898 nel quale appare la menzione di tredici quadri, e non quattordici, per il Triduo dei Mercanti, conservati in due casse nel campanile¹⁴: è probabile che le pale fossero custodite nel campanile e da questo venissero estratte annualmente in occasione del rito.

1.2 Il Triduo dei defunti, un rito di suffragio con esordio settecentesco

Le tele macabre cremasche furono realizzate, quindi, per il Triduo dei defunti, un periodo di preghiere della durata di tre giorni. Il Triduo per i defunti, insieme all’Ottavario e ai diversi riti di suffragio, furono collocati in differenti periodi dell’anno¹⁵, ma, diversamente dalle manifestazioni analoghe, i Tridui furono celebrati¹⁶ in un’ area circoscritta, corrispondente al territorio bresciano, a quello bergamasco, ai “territori lacustri”¹⁷ del veronese, al territorio cremasco, una regione che, fra la seconda metà del Quindicesimo e il Diciottesimo secolo, fu parte integrante della Repubblica di Venezia. A sostegno di questa affermazione, le fonti sottolineano che, in alcuni paesi del territorio bergamasco come Valtorta, Peghera, Averara, Ornica e Cusio, afferenti all’arcidiocesi milanese fino al 1784, la pratica del Triduo per i defunti fosse attestata, mentre in area milanese essa risulti pressoché sconosciuta¹⁸. Il Triduo per i defunti ebbe esordio in area bresciana¹⁹ agli inizi del Settecento, in occasione della guerra di successione spagnola (1701-1715) che aveva mietuto, anche in quel territorio, numerose vittime²⁰. Sembra che il rito fosse stato introdotto, per la prima volta, nella chiesa di San Giuseppe di Brescia, sede della Provincia dell’Or-

¹³ “Insula Fulcheria” è la pubblicazione annuale del Museo Civico di Crema e del Cremasco. Dal 1962, la rivista raccoglie gli studi riguardanti la storia, l’archeologia e la storia dell’arte della città e del territorio cremasco”; G. ERMENTINI, *Ritrovamenti e Segnalazioni*, Insula Fulcheria, IX-X, 1970 -1971, Tipografia A. Leva, Crema 1972, p. 121; G. LUCCHI, *Crema Sacra*, pp. 152.

¹⁴ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, pp. 152 e 173.

¹⁵ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull’area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, p.189.

¹⁶ *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, pp. 271.

¹⁷ I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, p. 64.

¹⁸ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull’area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 193.

¹⁹ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, p.15; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 62.

²⁰ I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa Ivi*, p. 15.

dine dei francescani minori osservanti²¹, al quale afferiva la chiesa di San Bernardino di Crema, sede del Triduo dei Mercanti²². Nell'area bergamasca, le attestazioni dei Tridui sono più tardive e si collocano intorno agli anni '30 o '40 del medesimo secolo²³, periodo in cui, se si dovesse dare credito ad alcune testimonianze cronachistiche, esordì il Triduo dei Mercanti di Crema e la conseguente esposizione delle immagini macabre²⁴. Tornando all'area bresciana sembra che il rito fosse stato promosso da un certo Antonio Venasesi (1716)²⁵ che aveva sollecitato “un gruppo di proprietari di botteghe”, affinché destinassero dei fondi per una “cena di carnevale con un Ufficio e una Messa in favore delle anime del purgatorio”²⁶; molto presto, agli iniziali sostenitori, si erano associati anche i *nobili*²⁷. Tali circostanze coincidono perfettamente con la situazione cremasca: in questo territorio, infatti, sebbene con un esordio più tardivo, il Triduo fu sostenuto dalla Fraglia dei Mercanti e Merciai e successivamente anche dall'aristocrazia locale²⁸. Per quanto concerne la collocazione temporale, sebbene i promotori del Triduo bresciano lo avessero fissato nei giorni successivi al carnevale²⁹, in altre località, le medesime cerimonie furono celebrate tra gennaio e febbraio, nel tempo di carnevale o quaresimale, oppure tra ottobre e novembre, in corrispondenza della commemorazione dei defunti; spesso succedeva che le parrocchie coinvolte concordassero date differenti, per consentire ai predicatori di poter presenziare a numerose funzioni³⁰. La ricerca dei fondi da destinare al Triduo veniva effettuata mediante la raccolta di oblazioni in denaro, la promozione di spettacoli teatrali, del “lotto dei morti”³¹, ma spesso anche attraverso l'accoglienza di doni in natura: il *fieno dei morti*, o il “melgone” (granturco). Nel periodo napoleonico vennero emanate ordinanze che tentarono di ridimensionare questa pia consuetudine³², ma nonostante gli ostacoli posti dalla legislazione, i Tridui per i defunti continuarono ad essere celebrati.

I Tridui per i morti non erano funzioni destinate al singolo defunto, bensì riti di suffragio col-

²¹ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 15.; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 62.

²² G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito, le chiese della città e del territorio cremasco*, p. 10.

²³ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 189-190.

²⁴ F.B.N. ZUCCHI, *Alcune annotazioni di ciò che giornalmente è succeduto nella Città e Territorio di Crema*, p. 245; G. SOLERA, *Almanacco cremasco per l'anno 1855*, pp. 10-11.

²⁵ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 15.; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 62.

²⁶ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 15.

²⁷ I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 64.

²⁸ G. SOLERA, *Almanacco cremasco per l'anno 1855*, p. 11.

²⁹ *Ivi*, p. 63.

³⁰ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, pp. 202

³¹ *Ivi*, pp. 190 - 191.

³² G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa* p. 194; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 64.

lettivo nel corso dei quali l'intera comunità si "prende cura" dei suoi appartenenti trapassati³³.

Tra le pratiche liturgiche incluse, si devono ricordare le cerimonie eucaristiche e le omelie, che facevano leva su scenari apocalittici, tenute da religiosi "di grido"³⁴; a queste si associava l'esecuzione di melodie funebri quali il *Miserere*, il *De Profundis*, il *Dies irae*, il *Libera me Domine, Dominus Jesu Christe*³⁵. A sollecitare la riflessione sulle vanità del mondo concorrevano anche gli apparati effimeri del Triduo, che conferivano alla chiesa un aspetto giocato sul contrasto tra ombre e luci, metafora del binomio morte e risurrezione. Il catafalco coperto da un drappo nero fu un apparato di ascendenza barocca, ma a partire dagli anni Sessanta del Settecento, prevalse l'uso di un'apposita struttura temporanea, lignea o di cartapesta, la cosiddetta *macchina del Triduo*; tale installazione, decorata con numerosissime candele, conteneva al centro la raggiera eucaristica, nella quale era esposto il SS. Sacramento. In molte chiese, che si sfidavano per realizzare il Triduo più "riuscito", venivano esposti anche i cicli macabri, raffiguranti scheletri abbigliati con copricapi o vesti che riconducevano ciascun soggetto ad una determinata condizione sociale³⁶: le tele macabre di Crema ne rappresentano un eloquentissimo esempio.

1.3 I cicli macabri nel territorio lombardo della *Serenissima*

Il maggior numero di cicli macabri ancora conservati risale al Settecento, ma la produzione si è protratta fino al Ventesimo secolo³⁷. Nell'Alta Val Seriana, è presente l'insieme più antico della tipologia, quello realizzato da un autore ignoto per la Confraternita del Suffragio di Gandino. Si tratta di un ciclo di dipinti ultimati intorno alla prima metà del Settecento, con la tecnica della tempera su tela: si conservano cinque esemplari nei depositi del Museo della Basilica. Le fonti ricordano un intervento di restauro su otto "quadri di scheletri del Suffragio" affidato al pittore gandinense Giovanni Radici nel 1757³⁸; la notizia evidenzia un intervento conservativo, ma anche la presenza di un nucleo originario più cospicuo. Questi dipinti riproducono immagini di scheletri stilizzati, non panneggiati, posti su uno sfondo nero. Le tele rispondevano a una sorta di impostazione "iconografico-didattica", realizzata attraverso le terzine del *Dies irae*, riportate su un ampio cartiglio³⁹. Il secondo ciclo gandinense è stato dipinto con la tecnica dell'olio su tela da Giovanni Radici. Le immagini, esposte presso il Museo della Cattedrale, sono ventitré, ma originariamente dovevano essere ventisette (1758 e il 1771)⁴⁰. Il ciclo rimase in uso fino al ministero del prevosto Giovanni Maconi⁴¹ (1938-1956), che ne abolì l'impiego. Gli scheletri, che emergono

³³ G. CANOBBIO, "Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, pp.18-19.

³⁴ *Ivi*, p.20.

³⁵ *Ivi*, p.20 e G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.190.

³⁶ G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.189-190.

³⁷ *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, Ferrari Grafiche S.p.A., Clusone (BG) 1998, p. 38.

³⁸ G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.195.

³⁹ *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, p. 38; A. FRANCI, A. SAVOLDELLI, S. TOMASINI, *Museo della Basilica di Gandino, Sezione Arte Sacra, Guida Storico - Artistica*, Silvana Editoriale, Gandino (BG) 2012, p.100.

⁴⁰ *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, p. 41.

⁴¹ G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.195.

da uno sfondo nero, raffigurano la società tripartita dell'epoca, caratterizzata mediante indumenti, copricapi ed accessori; molti soggetti sostengono cartigli con frasi scritturali. Dal territorio della Val Brembana provengono due serie di immagini macabre, collocate tra il Diciottesimo e la seconda metà del Diciannovesimo secolo⁴². Il ciclo più antico proviene dalla chiesa di San Martino Vescovo del comune di Piazza Brembana, dove sono conservate sette tele dipinte ad olio, raffiguranti altrettanti scheletri, dotati di copricapi e accessori che definiscono la loro connotazione sociale. Le figure non sono abbigliate e insistono su uno sfondo scuro⁴³. Dalla Parrocchia di Santa Brigida Vergine, nel comune di Santa Brigida proviene un ciclo, realizzato nella seconda metà dell'Ottocento, le fonti ci informano che questo fosse esposto “coprendo la *Via Crucis*”⁴⁴.

Le immagini, dipinte a tempera, insistono su uno sfondo scuro e raffigurano gli scheletri non panneggiati, ma rappresentati come membri del loro ordine mediante i copricapi e gli accessori.

Dalla città di Bergamo provengono dieci dipinti macabri, conservati presso il Museo Diocesano “A. Bernareggi” e realizzati con la tecnica dell'olio su tela nel Diciottesimo secolo. Di tali opere si ignora la chiesa di provenienza e, a differenza delle tele esaminate, gli scheletri, appartenenti ai differenti ordini, sono ritratti a tre quarti della figura e risultano associati ad arredi e paludamenti resi con accuratezza. A Bergamo è conservato il ciclo più noto della tipologia, un'opera di primissimo piano, emergente da una “sacca” cittadina, ma collocata tra due centri maggiori, Venezia e Milano⁴⁵. Si tratta di un insieme di sei tele, a figura intera, dipinte a tempera dal pittore bergamasco Vincenzo Bonomini (1802-1814), realizzate per la chiesa suburbana di Santa Grata inter vites, parrocchia dell'autore⁴⁶ ed esposte durante l'Ottavario e il Triduo⁴⁷. La resa bonominiana delle immagini macabre mostra, non tanto la società tripartita, ma piuttosto alcune composizioni ispirate ai personaggi che vivevano nel borgo dove risiedeva l'artista, mutamento forse determinato del cambiamento politico-sociale in atto nel periodo. I soggetti, inoltre, non emergono da uno sfondo scuro e stereotipato, ma sono inseriti in un ambiente naturale e appaiono caratterizzati da un certo dinamismo. L'ultimo distretto esaminato coincide con la pianura bergamasca, in questo territorio si trovano due cicli di immagini macabre. Un insieme, costituito da dodici tele dipinte a tempera, proviene dalla chiesa di San Defendente di Romano di Lombardia: in tale ciclo gli scheletri risultano rappresentati a figura intera, abbigliati secondo le diverse gerarchie sociali e insistono su un finto supporto architettonico decorato e raffigurato come un tronco di cono rovesciato. L'inventario dei Beni culturali mobili della Diocesi di Bergamo colloca le tele nel Diciottesimo secolo⁴⁸, attribuendole ad un pittore bergamasco, altre fonti posticipano la datazione⁴⁹. Passando a Bariano, una cittadina vicina a Romano di Lombardia, dalla chiesa dei Santi Gervasio e Protasio martiri, proviene un ciclo di nove tele, dipinte a tempera che il menzio-

⁴² *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, p. 56; Inventario dei BB CC mobili – Diocesi di Bergamo, <http://www.scrivaniabbcc.it/ConsultazioneOA>, ultimo accesso 11 novembre 2018.

⁴³ *Ivi*, p. 56.

⁴⁴ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.196.

⁴⁵ *Vincenzo Bonomini, i disegni, i Macabri, l'ambiente*, Monumenta Bergomensia, Bergamo, 1981, p. 11.

⁴⁶ *Bonomini*, Litostampa Istituto Grafico, Bergamo 2009, p. 56.

⁴⁷ *Vincenzo Bonomini, i disegni, i Macabri, l'ambiente*, p. 11.

⁴⁸ Inventario dei BB CC mobili – Diocesi di Bergamo, <http://www.scrivaniabbcc.it/ConsultazioneOA>, ultimo accesso 4 novembre 2018.

⁴⁹ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.196.

nato inventario colloca nel primo quarto del XIX secolo⁵⁰, quindi successivo rispetto a quello di Romano di Lombardia. Gli scheletri rappresentano i tre ordini, e, sebbene gli sfondi siano scuri, i soggetti appaiono accuratamente abbigliati e caratterizzati. È ipotizzabile la derivazione del ciclo di Bariano da quello di Romano: molto simili, infatti, appaiono la tecnica di esecuzione e le strutture decorative sulle quali insistono i soggetti raffigurati.

1.4 Un ciclo macabro di pregio: i “Dipinti schelletri” cremaschi

Opera di un pittore di area lombardo-veneta, realizzato per chiesa di S. Bernardino *infra muros*, il ciclo macabro cremasco costituisce un *unicum* nel territorio circostante⁵¹. La datazione dell'insieme rappresenta un primo interessante nodo da dipanare: la cronologia attualmente accreditata colloca la sua realizzazione nel terzo quarto del Diciottesimo secolo (1750-1775), mentre le fonti consultate nella stesura del presente elaborato⁵² testimoniano che i dipinti erano già stati realizzati nel 1739⁵³. Questo dato consente di retrodatare la realizzazione delle opere di un quarto di secolo ed escludere definitivamente una possibile attribuzione ad artisti attivi dalla seconda metà del secolo, come Mauro Picenardi. Tornando all'insieme di dipinti, esso risulta realizzato con la tecnica olio su tela, ciascun esemplare misura centimetri 177 x 63 e appare circondato da una cornice, di fattura recente⁵⁴, disposta “in senso verticale e con gli angoli superiori smussati”⁵⁵.

Le opere sono in deposito presso il Museo Civico di Crema dagli anni '60 del Ventesimo secolo. Della scheda inventariale più antica si desume che il ciclo sia stato affidato della proprietaria Diocesi, al costituendo Museo nel 1962. Il conferimento fu attribuito a mons. Scalvini per rispondere alla richiesta dell'architetto Amos Edallo, mente promotrice dell'ente culturale, al quale l'insieme era stato segnalato del pittore Giovanni Biondini, coinvolto nell'allestimento della prima sezione artistica. La medesima fonte rammenta che le tele, prima di essere consegnate al Museo, si trovassero nella sacrestia della chiesa di San Bernardino in città. Il documento ricorda, inoltre, un primo restauro effettuato nel 1970, promosso della struttura museale, e realizzato dell'esperto Bruno Buzzi. In una scheda inventariale più recente, del 1985, viene riportata una data di deposito più precisa, che retrodaterebbe l'acquisizione delle opere al 17 maggio 1960. Nel 1984 le tele furono esposte durante una mostra⁵⁶ organizzata dal “Gruppo Antropologico Cremasco”, mentre nel 2003 il ciclo fu oggetto di un nuovo restauro ad opera dalla ditta Ambrogio Geroldi⁵⁷ di Crema,

⁵⁰ Inventario dei BB CC mobili – Diocesi di Bergamo, <http://www.scrivaniabcc.it/ConsultazioneOA>, ultimo accesso 4 novembre 2018.

⁵¹ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, p. 173.

⁵² F. Bernardo Nicola Zucchi *da Crema Agostiniano dell'Osservanza di Lombardia 1710-1752*, ms. presso la Biblioteca diocesana di Crema, pag. 245.

⁵³ L'informazione riportata appare in un articolo di Licia Carubelli intitolato *Ecco la Via Crucis, Da tempo le stazioni una volta appese alle lesene della chiesa di S. Bernardino erano da attribuire* in “Il nuovo Torrazzo”, 27 marzo 2004, n.13, p.55. Nell'ambito dell'articolo menzionato, Carubelli ricorda che la prima notizia delle “figure macabre” risale al 1739, ma non esplicita la fonte dalla quale la preziosa indicazione sia stata desunta. La studiosa, consultata dalla scrivente, le ha rivelato l'indicazione documentaria mancante.

⁵⁴ A. GEROLDI, *Restauro del ciclo di dipinti “Scene macabre” all'interno del museo civico di Crema, Relazione finale*. Crema, dicembre 2003, p.6.

⁵⁵ G. ERMENTINI, *Ritrovamenti e Segnalazioni*, Insula Fulcheria, p. 120.

⁵⁶ *Un'iniziativa singolare proposta dal Gruppo Antropologico - Immagini della morte nel Cremasco - Oggi, sabato 17 novembre alle ore 15.00, verrà aperta la mostra fotografica nella sala Pietro da Cemmo del Centro Culturale S. Agostino. È un viaggio attraverso i secoli per conoscere come da noi si è affrontato il tema* in “Il nuovo Torrazzo”, 17 novembre 1984, n.43, p.5.

⁵⁷ A. GEROLDI, *Restauro del ciclo di dipinti “Scene macabre” all'interno del museo civico di Crema, Relazione finale*. Crema, dicembre 2003.

a cui seguì la presentazione dei risultati alla cittadinanza (2004): tale attività fu coordinata dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico di Brescia, Cremona e Mantova⁵⁸.

Nel giugno del 2017 le tele furono trasferite dai depositi del Museo ed esposte al pubblico nella sezione di arte moderna del complesso museale⁵⁹. Dall'8 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 due delle scene macabre, *La Dama con il Bambino* e *Il Mercante*, sono state esposte nella mostra *Fato e Destino. Tra mito e contemporaneità* presso il Complesso Museale di Palazzo Ducale a Mantova⁶⁰.

Non è noto con precisione quale disposizione fosse assegnata alle pale in occasione del Triduo dei Mercanti, ma, verosimilmente, esse risultavano appese alle lesene⁶¹ dell'ampia aula di S. Bernardino. Per quanto concerne i soggetti ritratti, il Clero primo tra gli altri ordini, secondo la suddivisione proposta da Adalberone di Laon (947-1030) nel Medioevo e ancora in uso durante l'*Ancien régime*, viene rappresentato in quattro tele denominate *Il Papa*, *Il Cardinale*, *Il Vescovo*, *Il Prete*. Alla teoria ecclesiastica, fa seguito il gruppo degli uomini di governo e i membri della nobiltà che sono raffigurati in cinque pale: *L'Imperatore*, *Il Re*, *Il Doge*, *Il Patrizio*, *Il Cavaliere*. Il cosiddetto Terzo Stato, ordine composito al quale appartenevano tanto gli esponenti della borghesia agiata, quali ad esempio i mercanti committenti del ciclo, come anche i membri del popolo cittadino, perfino quello più indigente, è descritto attraverso cinque tele: *Il Dotto*, *Lo Scienziato*, *La Dama con il Bambino*, *Il Mercante*, *Il Mendicante*.

Al fine di riflettere sugli elementi compositivi che affiorano dal ciclo, è importante riprendere le parole della relazione di A. Geroldi⁶², che si occupò di restaurare le tele nel 2003. L'esperto evidenziava come la pulitura avesse fatto "emergere parecchie porzioni di materia originaria"; tale affermazione risulta interessante perché rassicura sul fatto di analizzare un impianto compositivo vicino a quello concepito dall'artefice. Il primo dato che affiora dalla indagine sul ciclo è l'estrema cura che la bottega artistica dedicò ad ogni singolo dipinto e questo traspare palesemente sia dall'espressione dal volto di ciascun soggetto, sia dalla posizione assunta dai loro arti superiori. Nessuna figura mostra un atteggiamento identico a quello rivelato da un'altra: le mani scheletriche possono essere adagate sul cuore, poste in atteggiamento di preghiera o utilizzate per testare la qualità di una stoffa... Questa grande attenzione e questa unicità gestuale, contribuisce a rendere ciascun pezzo esclusivo e originale, pur nella necessità, pienamente raggiunta, di perseguire l'uniformità dell'insieme, indispensabile alla funzione dell'esposizione comune.

La cura per il particolare emerge anche dalla modalità adottata per rappresentare le vesti, nulla è lasciato al caso: le tonalità selezionate, la resa dei ricami, la scelta delle foggie, gli accessori che consentono di indentificare i differenti personaggi. Questi elementi di discriminazione si affiancano, però, ad aspetti che contribuiscono a creare l'idea di un insieme: risulta palese la scelta di rendere dimensioni corporee simili, ma anche quella di includere tutti i personaggi all'interno di

⁵⁸ La documentazione su tale evento è conservata nell'archivio del Museo di Crema e del Cremasco: si tratta del discorso pronunciato da Walter Wenchiari in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione dei restauri e del discorso dell'allora funzionaria della Soprintendenza Renata Casarin confluito nell'articolo R. Casarin, *Museo Civico di Crema Il Ciclo delle Scene macabre*, "Insula Fulcheria", XXXIV, 2004, pp.315 in particolare. pp. 87-90.

⁵⁹ M. FACCHI, "Il riallestimento della pinacoteca (sezione Trecento-Settecento) del Museo Civico di Crema e del Cremasco: criteri, progetti realizzati e ancora da realizzare": p. 430.

⁶⁰ R. CASARIN, L. MOLINO, M. ZURLA, *Fato e Destino. Tra mito e contemporaneità*, 2018, p. 92

⁶¹ L. CARUBELLI, *Ecco la Via Crucis, Da tempo le stazioni una volta appese alle lesene della chiesa di S. Bernardino erano da attribuire* in "Il nuovo Torrazzo", p.55; G. ERMENINI, *Ritrovamenti e Segnalazioni*, Insula Fulcheria, p. 120.

⁶² A. GEROLDI, *Restauro del ciclo di dipinti "Scene macabre" all'interno del museo civico di Crema, Relazione finale*. Crema, dicembre 2003, pp. 3 e 5.

nicchie centinate fittizie, che indubbiamente conferiscono una sfumatura classicheggiante all'intero ciclo. Queste scelte dimostrano, inequivocabilmente la grande cura che i committenti e la bottega esecutrice vollero perseguire, benché l'insieme fosse destinato ad assolvere una funzione devozionale limitata a soli tre giorni all'anno. Ritornando alle figure, la resa delle acconciature manifesta una tendenza "arcaizzante": le grandi parrucche di riccioli bianchi sono legate all'immaginario tardo-seicentesco o dei primi anni del secolo successivo. D'altra parte gli abiti sono assolutamente in linea con la foggia dell'epoca⁶³: una lettura congiunta di entrambi gli elementi potrebbe confermare la datazione legata alla prima metà del Settecento, riportata nel testo di Zucchi, piuttosto che alla seconda metà attualmente accreditata. È possibile, inoltre, ipotizzare l'intervento esecutivo di più mani pittoriche, pur riconducibili alla stessa bottega. Questa circostanza, risulta manifesta soprattutto se si confrontano soggetti quali *Il Mendicante*, *Il Mercante*, *La Dama con il Bambino* con le immagini del gruppo rappresentato da *Il Papa*, *Il Cardinale*, *Il Vescovo*, *L'Imperatore*, *Il Re*, *Il Doge*. Osservando con attenzione i volti o anche le mani del primo gruppo di tele, si può ravvisare una resa con larghe e corpose pennellate che restituisce un effetto "vellutato" ai diversi componenti corporei, quasi coperti da una sottile membrana. Il secondo gruppo, pur rappresentato con pennellate sicure, mostra però una restituzione più "espressionista", che affiora soprattutto dalla mimica dei volti o dalle articolazioni che rendono palesi i più piccoli segmenti scheletrici, quali ad esempio le falangi. Da questa analisi emergono alcuni dati interessanti: innanzitutto l'indiscussa qualità delle tele, anche in riferimento cicli analoghi, una conferma della datazione alla prima metà del Diciottesimo secolo. Traspare, inoltre, una sostanziale polarità all'interno del ciclo: le *Scene macabre* appaiono un tentativo perfettamente riuscito di ricercare un equilibrio tra la necessità di rappresentare un insieme omogeneamente definito e il desiderio di raffigurare ciascun soggetto prezioso nella sua singolarità. A queste osservazioni si può aggiungere ancora la percezione di una pluralità di apporti in fase di realizzazione, ben evidente a chi osserva con attenzione questo affascinante insieme di immagini macabre.

1.5 Conclusioni: le "Scene macabre" cremasche tra confronti e peculiarità specifiche.

Le *Scene macabre* cremasche appaiono come la pregevole espressione di un'ampia tipologia artistica, sviluppatasi, a partire dal Settecento, nell'area di diffusione dei Tridui dei defunti. Il ciclo cremasco risulta distante dai due cicli di Gandino che mostrano sfondi monocromi e figure rappresentate in forma estremamente stilizzata. A differenza del ciclo cremasco, il ciclo del Suffragio e alcune figure del ciclo di Radici riportano anche "citazioni legate al tema della morte e della preparazione al viaggio conclusivo"⁶⁴. Una diversità molto simile si può ravvisare tra il ciclo cremasco e quelli della Valle Brembana: tanto quello di Piazza Brembana, settecentesco, che quello di Santa Brigida, ottocentesco⁶⁵; questi ultimi mostrano le figure molto stilizzate e collocate su uno sfondo monocromo scuro. Una maggiore affinità si può percepire tra le *Scene macabre* cremasche e i cicli della città di Bergamo (quello del Museo diocesano "A. Bernareggi" e quello del pittore Bonomini) o gli insiemi dalla pianura bergamasca (conservati a Romano di Lombardia e a Bariano). Il primo elemento di similitudine tra i cicli di Bergamo, di Romano, di Bariano e le pale cremasche è dato dal fatto che tutti i soggetti rappresentati siano panneggiati, secondo le consuetudini dei diversi ordini. Come le immagini cremasche, la resa di quasi tutti i cicli è a figura intera; fatta eccezione per quello conservato nel Museo bergamasco "A. Bernareggi", costituito da ritratti a tre quarti. Per quanto concerne gli sfondi, tutti i dipinti appaiono caratterizzati

⁶³ A suffragio di quanto affermato si osservi la ritrattistica italiana dei secoli XVII e XVIII.

⁶⁴ S. TOMASINI, *Museo della Basilica di Gandino, Sezione Arte Sacra, Guida Storico – Artistica*, p.100.

⁶⁵ La datazione fa riferimento all'"Inventario dei beni culturali mobili della Diocesi di Bergamo".

da soluzioni diverse dalle *Scene macabre* cremasche: i cicli di Bariano e di Romano di Lombardia appaiono declinati su sfondo neutro, ma è presente un finto supporto architettonico. Il ciclo bergamasco del “Bernareggi”, invece, presenta le figure inserite in ambienti arredati accuratamente. I macabri bergamaschi di Bonomini mostrano uno sfondo realisticamente rappresentato.

Pur nella diversità della resa pittorica, il ciclo più affine all’insieme cremasco è, secondo la scrivente, quello del Museo diocesano “Bernareggi”, infatti, nonostante la differente rappresentazione della postura e la maggiore accuratezza esecutiva delle tele bergamasche, sembra si possa ravvisare, tra i due insiemi, un’attenzione simile nella resa delle stoffe, degli oggetti simbolici e la scelta i numerosi soggetti comuni (ad esempio *Il Doge*). Il ciclo del “Bernareggi”, in realtà, appare più magniloquente rispetto al ciclo cremasco, ma le tele bergamasche erano destinate ad un rito di città, quindi di un “centro”. La qualità del ciclo cremasco, però, non viene affatto sminuita dal confronto: la sua vicinanza qualitativa ad un insieme cittadino, non fa che confermare la precisa intenzione dei suoi committenti, la Fraglia dei Mercanti e dei Merciai, di offrire alla popolazione cremasca, in occasione del Triduo per i defunti, un allestimento temporaneo di eccezionale pregio.



1



2

“SCENE MACABRE CREMASCHE” secondo quarto del XVIII secolo, olio su tela, 177 x 63 cm, pittore lombardo-veneto, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, dalla chiesa di S. Bernardino infra muros, su licenza della Diocesi di Crema.

Fig.1 *Il Mendicante*

Fig.2 *Il Mercante*

Fig.3 *La Dama con il Bambino*

Fig.4 *Il Patrizio*

Fig.5 *Il Doge*

Fig.6 *Il Papa*



3



4



5



6