

AMICI DELL'ARTE - FAMIGLIA ARTISTICA

STRENNA DELL'ADAFÀ

N.S., III (2013)



CREMONA
2013

Si ringraziano per il sostegno:

- Fantigrafica
- Prometeo
- Lions Club Cremona Stradivari
- Oleificio Zucchi

e i Soci sottoscrittori:

Asnicar Giusy	Faussone Amalia
Bacchini Claudio	Felappi Luisa
Barbierato Raffaella	Fenti Germano
Beltrami Antonio	Ferrari Silvana
Bernuzzi Paolo	Fiquet Françoise
Billi Gianpietro	Galetti Erminio
Boldoni Gianfranco	Gualazzini Ugo Rodolfo
Boldoni Giorgio	Mainardi Ornella
Bonali Giorgio	Mascarini Michele
Bonetti Pierantonio	Mascarini Paolo
Bosio Mauro	Murador Paola
Caccialanza Francesco	Musoni Ugo
Caccialanza Roberto	Oradini Mario
Coccorese Italo	Pagani Laura
Coppini Cele	Roffi Gianpiero
Corini Gianluigi	Rossi Grazia
Corsi Marialuisa	Rossini Vittoria
Cortese Mariagiovanna	Talamazzi Anna
Crippa Giulia	Torrise Maria Carmela
Denti Lidia	Vannutelli De Poli Francesca
Dolfini Gianezio	Vitale Francesco
Fasani Giovanni	

La proprietà letteraria degli scritti raccolti in questo volume è riservata ai singoli autori, che se ne assumono a tutti gli effetti la piena responsabilità. La eventuale riproduzione, parziale o totale, di scritti o di illustrazioni da parte di terzi è subordinata alla preventiva autorizzazione degli autori e alla citazione della "Strenna dell'ADAFa per l'anno 2013" come fonte.

Editrice ADAFA - Cremona 2013
Via Palestro, 32 - Casa Sperlari
Tel. e Fax: 0372.24679
adafa-cr@tiscali.it
www.adafa.it

ISBN 9788890698743

Presentazione

Ogni anno sociale dell'ADAFa appare, osservandolo dalla prospettiva del consuntivo, differente dai precedenti e in sé caratterizzato. Questa particolarità si riscontra anche nella "Strenna" che, proprio in virtù del suo carattere non accademico, si presenta ogni volta con temi differenti.

In realtà, la "Strenna per il 2013" è da un lato fortemente legata alla precedente, di cui riprende e approfondisce temi già annunciati lo scorso anno (si vedano i contributi di Anna Adami, Simona Paglioli e Irene Zucchetti). D'altro canto, questo volume è caratterizzato dalla presenza di un forte nucleo costituito da saggi focalizzati sul tema del restauro (la Tavola di Sant'Agata di Giovanni Rodella con Chiara Ceriotti, la pala di Alessandro Maganza nella chiesa di Santa Maria Maddalena di Mariella Morandi con Luciana Manara e Enrico Perni, gli angeli nella cappella del SS. Sacramento della Cattedrale di Cele Coppini con Gianni Toninelli, restauro visto tanto nell'aspetto tecnico, quanto nell'ottica di ricostruzione storica finalizzata al recupero di parti importanti del patrimonio cittadino. Da una felice ricerca nasce l'interessante contributo alla biografia di Gallo Gallina proposta da Giovanni Fasani. Un ricordo del passato del Sodalizio, come la storia del 'Circolo Fotografico Cremonese', viene efficacemente proposto da Roberto Caccialanza.

L'obiettivo non vuole però rimanere puntato solo nell'ambito locale: da qui lo spazio dedicato alla riflessione su autori e letterature stranieri proposta da Françoise Bonali Fiquet (l'anno scorso la Yourcenar, quest'anno Raymond Jean e la sua *Lectrice*), ma anche quella che può essere considerata un 'strenna nella Strenna', riprendendo la tradizione poetica dell'ADAFa, con 'l'offerta per il nuovo anno' di Davide Astori. Infine, il ricordo delle mostre (a cura di Giorgio Boldoni) e delle attività trascorse, punto di riferimento per il futuro.

Il momento dei ringraziamenti è, quest'anno, particolarmente importante: un pensiero grato va al Consiglio direttivo, agli Autori e agli Sponsor, soggetti che a vario titolo (con la disponibilità, l'impegno intellettuale e il sostegno concreto) hanno permesso che la "Strenna" vedesse la luce; un grazie di cuore per la generosità con cui hanno messo a disposizione la loro grande professionalità va a Maria Luisa Corsi per l'aiuto nella cura redazionale e a Fantigrafica e Alphapagine per la stampa. Ma, come i Soci ben sanno, questo terzo numero della Nuova Serie della "Strenna" non avrebbe dovuto apparire che nella versione digitale: poter aggiungere nello scaffale il cinquantatreesimo volume è merito dei Soci sottoscrittori, che non hanno voluto che la serie cartacea si interrompesse. Il formato digitale ormai è una realtà (nel sito già si trovano, ol-

tre agli indici di tutti i numeri, anche gli interi volumi dal 2007 ad oggi), ma il contatto fisico con le pagine può essere un dono in più.

RAFFAELLA BARBIERATO
presidente dell'ADAF

INDICE

FRANÇOISE BONALI FIQUET, <i>La Lectrice</i> di Raymond Jean o le insidie della lettura	9
GIULIA CRIPPA, Musei, musealità e conservazione	29
GIOVANNI RODELLA - MARIA CHIARA CERIOTTI, La Tavola di Sant'Agata e il suo restauro	39
IRENE ZUCCHETTI, Testimonianze artistiche di inizio Quattrocento nella chiesa di San Luca a Cremona: gli affreschi della cappella di San Giovanni Battista e dell'annessa sagrestia	91
SIMONA PAGLIOLI, Pale d'altare a soggetto lauretano a Cremona nella seconda metà del XVI secolo: la <i>Madonna di Loreto</i> di Bernardino Campi.	115
ANNA ADAMI, I 'profeti' cinquecenteschi della navata centrale del duomo di Cremona: proposte per uno studio iconografico.	131
MARIELLA MORANDI, <i>L'Apparizione della Madonna a san Francesco e san Ludovico da Tolosa</i> nella chiesa di Santa Maria Maddalena Un quadro cremonese di Alessandro Maganza.	145
CELE COPPINI - GIANNI TONINELLI, Nota d'archivio: un progetto del Bertesi per gli angeli di Giuseppe Gagini nella cattedrale di Cremona (1709)	161
GIOVANNI FASANI, Gallo Gallina (1796-1874): incisore, litografo e illustratore.	167
ROBERTO CACCIALANZA, Dal 'Circolo Fotografico Cremonese' al 'Gruppo Fotografico Cremonese - ADAFA'. Entità distinte per una storia lunga oltre un secolo	195
DAVIDE ASTORI, Sette poesie per l'anno vecchio (tra memoria e speranza)	217
Mostre personali tenute all'ADAFA nell'anno 2012.	223
Organigramma.	229
Realizzazioni 2013	230

Si ringraziano il Museo Civico Ala Ponzoni di Cremona e l'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali di Cremona, il Priore del Santuario di Vicoforte (Mondovì) e l'Accademia di Belle Arti Tadini di Lovere (Bergamo) per l'autorizzazione concessa all'utilizzo delle immagini di opere di loro proprietà.

FRANÇOISE BONALI FIQUET

La Lectrice di Raymond Jean o le insidie della lettura

L'autore

Raymond Jean, autore di una quarantina di libri tra romanzi, saggi e novelle, è nato nel 1925 a Marsiglia, dove ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza. Dopo brillanti studi classici all'Università di Aix-en-Provence, passa *l'Agrégation* e ottiene, nel 1948, il suo primo incarico di insegnante al liceo di Nevers. In questa cittadina della Nièvre, nel cuore della Francia, conosce George Martel, che diventerà sua moglie alla fine dell'anno scolastico.

Sarà nominato poi all'Università di Rennes prima di trasferirsi con la famiglia all'estero, insegnando negli Stati Uniti, dove gli viene offerto un posto di assistente all'Università della Pennsylvania, e successivamente all'Università di Saigon e in Marocco - prima a Rabat poi a Casablanca, dove gli fu affidata, nel 1959, la direzione del Centro Culturale francese. Richiamato in Francia a causa del suo sostegno alla lotta degli Algerini per l'indipendenza,¹ dopo un breve periodo a Marsiglia si stabilisce ad Aix-en-Provence, dove ottiene un incarico all'Università e, qualche anno dopo, la cattedra di Letteratura francese contemporanea grazie ai suoi studi su *La Poétique du désir* (1975),² dedicati a Nerval, Lautréamont, Apollinaire e Eluard.

Per motivi professionali Raymond Jean si è trovato a più riprese in zone calde del pianeta; ha soggiornato in Vietnam negli anni della decolonizzazione, era a Santiago del Cile alla vigilia del Golpe che ha messo fine in modo brutale al governo di Salvatore Allende, si trovava in Cecoslovacchia alcuni mesi dopo la "Primavera di Praga" e i suoi libri offrono una testimonianza preziosa sugli eventi più salienti della seconda metà del Novecento: pensiamo, in particolare, a *Le Village* (1966), legato alla Guerra del Vietnam, a *Les Deux Printemps* (1971), dove vengono messi in parallelo la Primavera di Praga e il Maggio '68, a *La Ligne 12* (1973) e a *La Rivière nue* (1978), che trattano di argomenti legati alla politica e alla realtà sociale del tempo.

1. Raymond Jean, il cui posto di "attaché culturel" dipendeva dall'Ambasciata di Francia, venne richiamato per essersi troppo esposto con la sua adesione al cosiddetto "Manifeste des 481". Sull'episodio si rimanda al volume di ricordi dello scrittore, *La Terre est bleue* (Tournai, La Renaissance du livre, 2002, pp.170-175).

2. In questa breve presentazione di Raymond Jean, ci limitiamo ad indicare l'anno di pubblicazione delle sue opere; per i riferimenti editoriali, si rimanda alla bibliografia che segue l'analisi de *La Lectrice*.

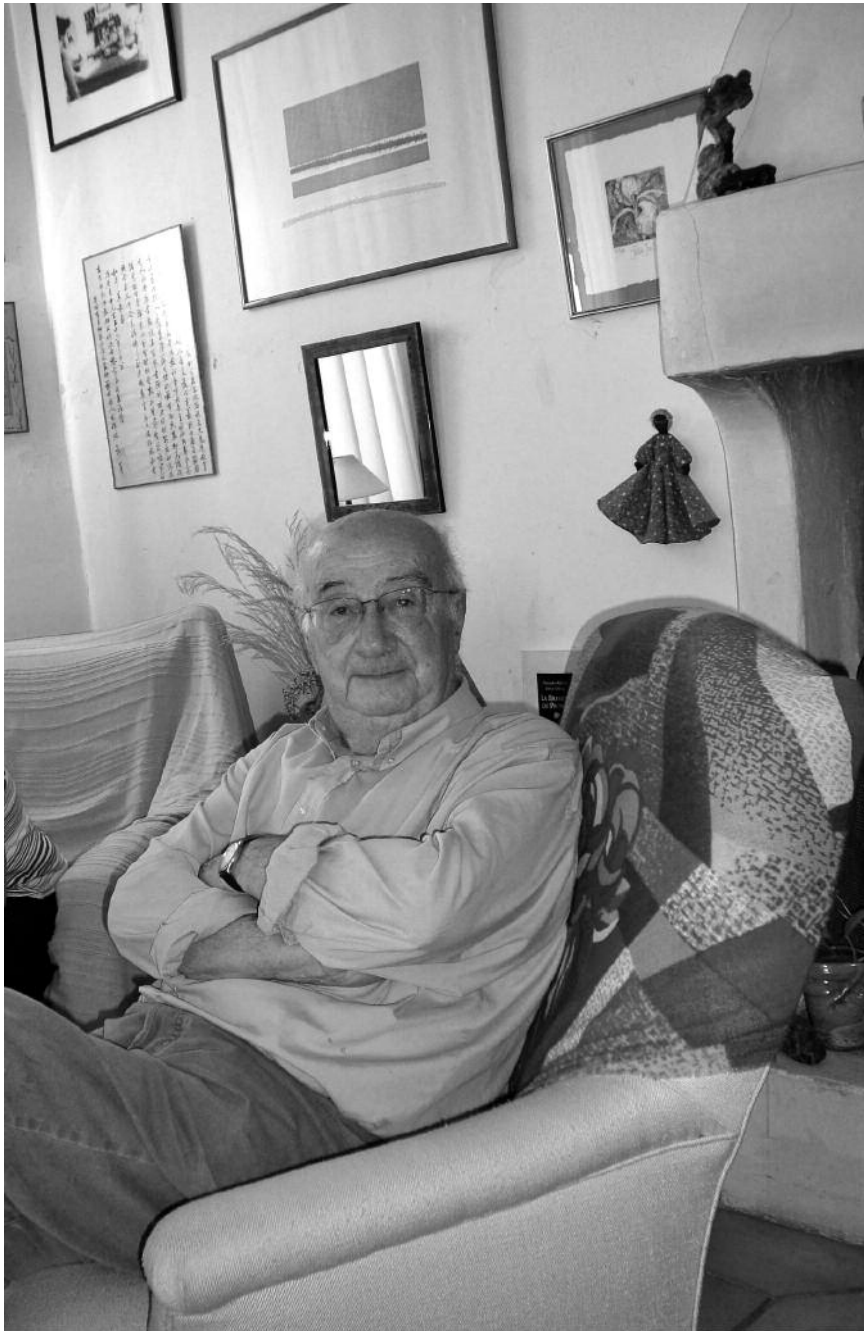


Fig. 1. Raymond Jean nella sua casa di Gargas (Vaucluse). Fotografia di Giorgio Bonali, estate 2009.

Negli anni Ottanta, Jean (fig. 1) si orienta verso argomenti più leggeri, marcati dall'erotismo e da una scrittura deliberatamente cinematografica come nella raccolta *Un fantasme de Bella B.* (1983), per la quale riceverà il premio Goncourt della novella, ne *La Lectrice* (1986), in *Transports* (1988), *Mademoiselle Bovary* (1991) e *La Cafetière* (1995), una serie di opere pubblicate dalle edizioni Actes Sud di Hubert Nyssen, convinto sostenitore della decentralizzazione, con il quale instaura uno stretto rapporto di collaborazione.

In *Belle Clarté, Chère Raison*, facendo un bilancio della sua vita, lo scrittore si interroga sull'importanza che ha avuto per lui il fatto di nascere a Marsiglia:

Mi sono spesso chiesto se nascere in un porto del Sud fosse portatore di qualche destino. Probabilmente sì. Più di quanto abbia potuto pensarlo per molto tempo. Mi rendo conto oggi che ho viaggiato molto durante la mia vita e che questo ha sicuramente corrisposto a qualche richiamo dal largo; e che una certa morale istintiva della luce e del sale marino ha probabilmente orientato la mia esistenza [...].³

Alla sua città natale Jean ha dedicato due romanzi di carattere storico, *La Fontaine obscure* (1976) e *L'Or et la Soie* (1983). Il primo narra "in una prospettiva moderna e critica, un grande processo in stregoneria in Provenza all'inizio del XVII secolo",⁴ e il secondo evoca in modo coinvolgente la grande peste che colpì Marsiglia nel 1720. Questa fase "storica" costituisce un momento importante del suo percorso, che ha permesso allo scrittore di raggiungere un pubblico più vasto.

Oltre che scrittore e saggista Raymond Jean è stato anche un critico molto seguito: ha partecipato attivamente ai dibattiti letterari e politici del suo tempo grazie ad una collaborazione stretta, prima con i *Cahiers du Sud* diretti da Jean Ballard, che hanno contribuito a fare di Marsiglia "un foyer di cultura e di attrazione intellettuale",⁵ poi con *Le Monde*, *La Quinzaine Littéraire*, la rivista *Europe* e infine con il quotidiano provenzale *La Marseillaise*.⁶

3. R. JEAN, *Belle Clarté, Chère Raison*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1985 (Connivence), p. 15.

4. R. JEAN, in J. GARCIN, *Le Dictionnaire-Littérature française contemporaine*, Paris, Françoise Bourin Éditeur, 1988, p. 248.

5. Lettera di Jean Ballard al presidente della Camera di Commercio di Marsiglia, 1963, citata da MICHÈLE COULET nella sua presentazione della mostra "Jean Ballard, les Cahiers du Sud et Marseille", in *Jean Ballard & les Cahiers du Sud*, ottobre 1993, Marseille, Centre de la Vieille Charité, p.48.

6. Su *La Marseillaise*, quotidiano provenzale orientato a sinistra, Jean ha tenuto - dall'autunno 1997 alla primavera 2002 - delle cronache quindicinali che sono state raccolte nel volume *Le Fil du Temps* (L'Arganier-Transbordeurs, 2003).

Dopo un lungo periodo di insegnamento all'Université de Provence e di impegno politico nell'ambito della Regione Provence - Alpes - Côte d'Azur,⁷ Raymond Jean (figg. 2 e 3) ha lasciato "le pays d'Aix" per stabilirsi a Gargas, nel Lubéron, dove ha trascorso i suoi ultimi anni, con la moglie George.

Oggi a un anno dalla sua scomparsa e cogliendo l'occasione della nomina di Marsiglia, sua città natale, quale Capitale Europea della Cultura 2013 insieme alla slovacca Kosice, vorrei ricordarlo presentando *La Lectrice* (1986), affettuoso omaggio ai grandi maestri della cultura europea e atto d'amore per la lettura, per i libri e le biblioteche.

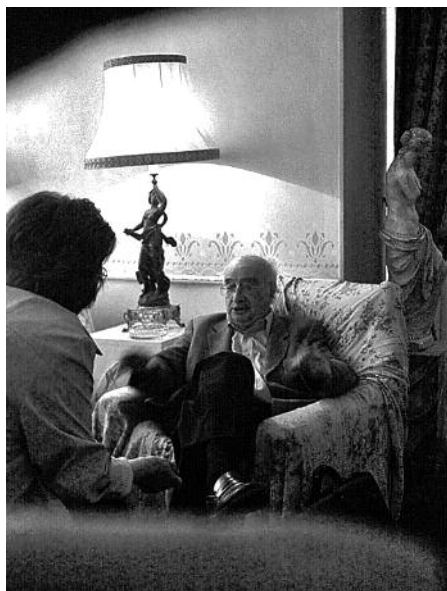


Fig. 2. Raymond Jean all' Hôtel Cardinal, Aix-en-Provence. Fotografia di Giorgio Bonali, maggio 2004.

Presentazione de *La Lectrice*

Pubblicata da Actes Sud nel 1986,⁸ *La Lectrice* è uno dei racconti di Raymond Jean più conosciuti, anche grazie al successo della riduzione cinematografica realizzata da Michel Deville nel 1988,⁹ con la brillante interpretazione di Miou-Miou nel ruolo della protagonista.

Il romanzo narra la storia, allo stesso tempo fantasiosa e provocante, di Marie-Constance, una giovane donna disoccupata che si propone come lettrice a domicilio con un annuncio sul giornale. Questa proposta può sembrare strana al tempo degli audio-libri, eppure il racconto parte da un fatto reale: lo scrittore confessa di essersi servito dell'esperienza di una studentessa che gli ha rivelato, al termine di una sua lezione, di non poterne più degli

7. Raymond Jean fu eletto consigliere regionale "apparenté PCF" in occasione delle elezioni regionali del 1992.

8. Per le citazioni faremo riferimento alla versione italiana del romanzo: *La lettrice*, Biblioteca del Vascello, Roma, Edizioni Robin, 2000, traduzione a cura di A. BENNATI [indicata nel testo con l'abbreviazione *LE*].

9. Il film di Michel Deville ha ricevuto lo stesso anno il Prix des Amériques al Festival di Montréal.

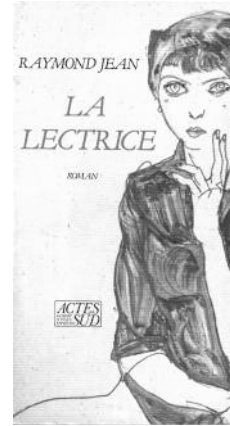


Fig. 3 (a sinistra). Raymond Jean durante un seminario tenuto dai professori André Not e Michel Bertrand all'Université de Provence. Fotografia di Giorgio Bonali, maggio 2004.

Fig. 4 (a destra). Copertina de *La Lectrice* di Raymond Jean, Arles, Actes Sud, 1986. L'illustrazione è tratta da un quadro di Egon Schiele.

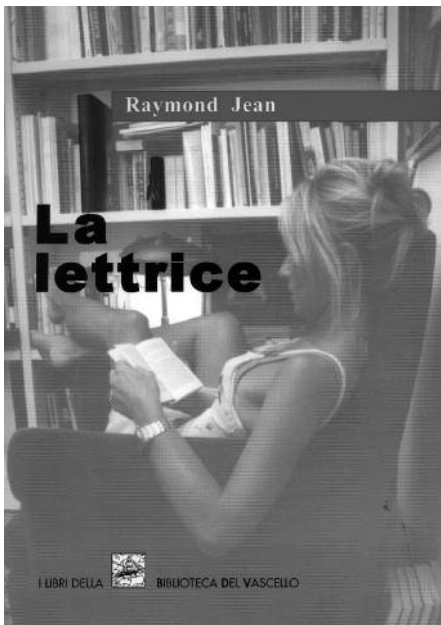


Fig. 5a (a sinistra). Raymond Jean, *La lettrice*, "I libri della Biblioteca del Vascello", Roma, Robin Edizioni, 1999 (Traduzione di Arianna Benenati; foto di copertina di Giliola Chiste).

Fig. 5b (a destra). Annie François, *La lettrice. Biografia di una passione*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2000 (versione italiana di *Bouquiner*, Éditions du Seuil, 2000).



Fig. 6. Rembrandt, *La Liseuse* (1634),
eau forte (Bnf., Est., CI B 33 853).

studi e che, per mantenersi, aveva l'intenzione di esercitare il mestiere di lettrice.¹⁰

È probabile che mentre si accingeva a scrivere *La Lettrice*, Raymond Jean si sia ricordato del brano de *L'Œuvre* di Zola sull'arrivo a Parigi di Christine – la futura compagna di Lantier –, che ha lasciato Clermont-Ferrand per diventare lettrice presso una vecchia signora di Passy, Madame Vanzade, vedova di un generale. Lo scrittore cita esplicitamente questo passo nel suo romanzo e se ne ispira per immaginare la seconda cliente di Marie-Constance: la moglie del Generale Dumesnil.

Bisogna dire che non è raro che Raymond Jean descriva dei personaggi mentre stanno leggendo. In *Photo-souvenir*,¹¹ mentre il protagonista chiede ad Olympe, sua ospite a cena, notizie dei suoi studi sul “Nouveau Roman”, lei gli risponde in modo evasivo e anziché parlare di se stessa, accenna al giovane con il quale si dedica a questa ricerca, elogiandone la bravura nel leggere testi letterari a voce alta:

Il tipo con il quale porto avanti questo lavoro è molto bravo. Si tratta di un ex-attore diventato ricercatore universitario, molto gentile nei miei confronti. Legge a voce alta delle pagine di Robbe-Grillet da lasciarvi di stucco.¹²

Il protagonista de *La Conférence*,¹³ Michel Beaujard, recatosi a tenere una conferenza in Marocco, dove aveva abitato alcuni anni prima, è anche lui particolarmente dotato per la lettura ad alta voce. Durante la sua conferenza Martine, che con lui aveva avuto una relazione amorosa, ricorda che “egli amava far apprezzare dei bei testi a coloro che lo ascoltavano e si diletta nel modulare la sua voce, giocando con essa e provandone tutte le risorse”.¹⁴ In un certo modo Michel Beaujard, alter ego di Raymond Jean, e l'amico di Olympe hanno anticipato il personaggio di Marie-Constance, che decide di diventare lettrice professionale quando la sua amica Françoise le fa prendere coscienza delle potenzialità della sua “voce fantastica” (*LE*, p. 9).

10. Cfr. F. ANDREU, “*L'écrivain solitaire, solidaire*”, intervista con Raymond Jean, “Le Desert”, maggio 1994, 2, pp.7-8.

11. R. JEAN, *Photo-Souvenir*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

12. *Ivi*, p.115. La traduzione è nostra.

13. *La Conférence*, Paris, Éditions Albin Michel, 1961.

14. *Ivi*, p.139.

La Lectrice si snoda in 34 capitoli non numerati, di lunghezza variabile; nella narrazione le sedute di lettura si alternano agli incontri di Marie-Constance con la sua amica Françoise o con il suo insegnante Roland Sora, suoi ‘consiglieri’ nell’esercizio di un mestiere di cui non ha alcuna esperienza.

Nonostante le perplessità dimostrate dall’impiegato dell’agenzia pubblicitaria al momento in cui lei gli ha chiesto di pubblicare il suo annuncio, Marie-Constance riceve diverse risposte positive. Cinque persone fanno appello a lei: un adolescente paraplegico costretto a vivere su una sedia a rotelle, una vecchia contessa ungherese che stravede per Lenin, un dirigente molto preso, una bambina trascurata da una madre indaffarata, un vecchio magistrato libidinoso.

La narrazione si svolge nell’arco di un anno, il che consente al romanziere di dare un certo spessore alla protagonista di cui descrive i dubbi, i momenti di scoraggiamento, le difficoltà e i pericoli che deve affrontare nell’esercizio della sua nuova professione, ma anche le soddisfazioni che le dà la lettura.

Quando Marie-Constance incontra la madre di Eric, il suo primo cliente, ha un momento di sconforto. È presa dal panico e teme che le obiezioni dell’impiegato dell’agenzia abbiano qualche fondamento:

Non sono tagliata né per questo lavoro né per un altro. Sono un’incapace. Non capisco un accidente di relazioni umane. Ho voglia di partire, fuggire tutto ad un tratto. Di piantarla lì, lei e il suo ragazzo infelice. [...] Aveva ragione il tipo dell’agenzia. Seccature. Guai. Ecco cosa mi aspetta. Non cambierò mai (*LE*, p. 17).

Marie-Constance si sente rassicurata quando incontra Eric, che sembra amare veramente i libri, e accetta di tornare. A dir la verità, la sua prima seduta di lettura sarà un vero disastro. Lei sceglie di leggere *La Main*, un famoso racconto fantastico di Guy de Maupassant, inserito nella raccolta dei *Contes du jour et de la nuit*.

La novella è ambientata in Corsica. Un inglese, che vive da solo nella villa che ha preso in affitto, è trovato morto. È stato strangolato, probabilmente dalla mano scorticata di un uomo che egli aveva ammazzato parecchi anni prima. Vengono trovati numerosi segni di lotta, l’indice della mano dello scorticato è ritrovato nella bocca del morto e la mano, priva dell’indice, viene ritrovata al cimitero sulla tomba di Sir John Rowel. Il testo di Maupassant, che per tutta la vita fu ossessionato dal profondo mistero dell’invisible, contiene una descrizione molto realistica della mano.

Marie Constance ha scelto lo scrittore normanno su consiglio del suo vecchio maestro, secondo il quale i testi dei Naturalisti sono particolarmente adatti

alla lettura orale: “Un racconto fantastico di Maupassant, un buon autore francese... maestro della *suspense* e del *thrilling*, vai sul sicuro ...” (LE, p.14). Ma probabilmente *La Main* non era una delle novelle più indicate per un ragazzo di quattordici anni particolarmente emotivo: Eric rischia un’encefalite di cui la madre del bambino e il primario del Centro di neurologia ritengono la lettrice responsabile.

Quando Marie-Constance si reca all’ospedale per far visita ad Eric, l’infermiera e il neurologo se la prendono con lei, rimproverandole la sua imprudenza. Per fortuna le cose si risolvono abbastanza presto e si assiste addirittura ad un ribaltamento della situazione. Dopo esser stato particolarmente duro nei confronti di Marie-Constance, il neurologo si rende conto che lei può fare molto per il ragazzo e si rivolge a lei con gentilezza:

Quel bambino l’aspetta, a dire il vero le vuole molto bene, le è molto affezionato ... forse può aiutarlo (LE, p. 28).

Su insistenza della madre di Eric, la giovane donna accetta di tornare. Durante la seconda seduta di lettura, tutto va per il meglio. Marie-Constance ha scelto una “storia pacata” (LE, p. 35), *La Parure* di Maupassant, e questa novella cattura l’attenzione del bambino, dando a Marie-Constance l’impressione di non leggere invano: “Si direbbe anche, pensa, che la minima parola che pronuncio sia registrata da Eric come la punta sensibile di un sismografo” (LE, p. 36).

Durante la nuova seduta con Eric, descritta al capitolo XI del romanzo, Marie-Constance si rinfranca; per modesta che sia, la sua condizione di lettrice non è comunque da disprezzare: la giovane donna si rende infatti conto che, mentre la ascolta – questa volta legge poesie di Baudelaire, *Les Chats*, poi *Les Bijoux* –, Eric sembra felice. L’entusiasmo che dimostra nei confronti di colei che è venuta a distrarlo un po’ non è legato soltanto al piacere procuratogli dal testo letto ma deriva anche dall’attrazione fisica che prova per la donna. Letteralmente incantato dalla sensualità del testo e dalle gambe di Marie-Constance, che indossa un paio di pantaloni, l’adolescente ha l’arditezza di chiederle per la prossima volta di indossare una gonna.

La protagonista, come si è presentata lei stessa al capitolo VIII del romanzo, è una giovane donna moderna che ha un buon rapporto con il proprio corpo; commenta il suo aspetto fisico con queste parole: “Nuda davanti allo specchio mi faccio un’impressione piuttosto favorevole, almeno fino alla cinta” (LE, p.42). Per un certo periodo ha rinunciato a mettersi in pantaloni o in jeans perchè ha “il bacino molto formoso e, quindi il ventre largo e le natiche piene” (*ibidem*), ma adesso li indossa, perchè “sembra che [le] stiano benissimo a parere degli specialisti” (*ibidem*).

Quando rivede Eric, Marie-Constance accetta di stare al gioco: nonostante la giornata piovosa ha indossato una gonna di crepon e, notando la soddisfazione che il ragazzo prova quando scopre la nudità delle sue gambe, lascia risalire lungo le coscie la sua gonna molto lentamente. Per questa nuova seduta di lettura ha scelto una storia che parla di cacciatori, e mentre legge, si ha l'impressione che il grande vento che soffia nella novella di Maupassant: "uno di quei venti che uccidono le ultime foglie e le portano alle nuvole" (LE, p.65) sollevi anche la gonna "feuille-morte" di Marie-Constance e le offuschi la mente. Il testo assume una connotazione erotica percettibile attraverso uno scambio di gesti e di sguardi: lo sguardo e il respiro sempre più profondo di Eric e un fievole tremore delle ginocchia e delle mani della protagonista.

Marie-Constance si interroga a più riprese sul suo mestiere di lettrice. Quando la seconda cliente, la Generalessa Dumesnil, nata contessa Pàzmany, le chiede l'ammontare della sua parcella, la giovane ha l'impressione di essere trattata come una domestica e prova la stessa sensazione mentre prepara la lettura di un brano per la sua quinta cliente, la piccola Clorinde. Quando legge in *Alice nel paese delle meraviglie* la frase pronunciata dal bambino nel momento in cui il Coniglio Bianco gli chiede di cercare i guanti di capretto che ha smarrito: "mi ha preso per la sua cameriera" (LE, p.76), pensa che anche la mamma di Clorinde e la Generalessa, come tutti, l'abbiano presa per la loro cameriera. Se osserviamo l'uso dell'intertestualità in questo brano preciso possiamo notare che la citazione non è puramente decorativa ma nutre la narrazione stessa, offrendo a Marie-Constance il riflesso della propria situazione.

Nonostante tutto la lettrice non si lascia abbattere. Reagisce da professionista e pensa che "bisogna accettare gli obblighi del mestiere e i suoi incerti" (*ibidem*).

Come avrebbe potuto immaginare che quella bambina che le era piaciuta fin dal loro primo incontro con il "suo visetto fresco sotto i capelli ricci" e "l'aria intelligente e maliziosa" (LE, p.75) le avrebbe causato nuovi guai?

Clorinde, appena iniziata la seduta di lettura, dà segni di impazienza e convince Marie-Constance ad accompagnarla al Luna-Park. Il caso vuole che la madre della bambina, una promotrice nel campo immobiliare generalmente molto indaffarata, torni a casa prima del previsto. Presa dal panico quando non vede né la figlia né la lettrice alla quale l'aveva affidata, decide di chiamare la polizia. Anche se la mamma di Clorinde non ha sporto denuncia, le forze dell'ordine sono state coinvolte e di conseguenza il Commissario Beloy convoca Marie-Constance per invitarla alla prudenza nell'esercizio della sua professione.

In una successiva occasione il Commissario Beloy accuserà la giovane donna di turbamento dell'ordine pubblico per aver sfilato al fianco della Generalessa Dumesnil, con il gusto della provocazione, durante la manifestazione del Primo Maggio.

Il lavoro della lettrice presso quest'ultima era iniziato bene: affascinata dalla sua voce "chiara, ben modulata" (LE, p.59), l'aristocratica ungherese aveva impegnato Marie-Constance per due sedute settimanali di due ore ciascuna, precisando che le avrebbe corrisposto duecento franchi a seduta, con grande soddisfazione della giovane donna, che si sentiva finalmente presa sul serio. Quest'impressione si confermerà al ricevimento di una lettera "maschile", battuta a macchina, di aspetto ufficiale.

Michel Dautrand, dirigente di una grande azienda, un uomo molto occupato e sempre in viaggio, che non ha il tempo di leggere e nemmeno quello di guardare *Apostrophes*,¹⁵ si rivolgeva a lei per una serie di letture grazie alle quali sperava di raggiungere in poco tempo una formazione letteraria che gli consentisse di brillare nei salotti o per lo meno di essere informato sull'attualità culturale. Marie-Constance capisce che deve trovare dei testi appropriati e pensa a Claude Simon, di cui si parlava molto allora per il premio Nobel,¹⁶ ma prima di prendere una decisione si incontra con Roland Sora per parlargli della sua scelta. Il professore non nasconde il suo stupore. Ha l'impressione che la sua ex-studentessa sia "completamente impazzita" (LE, p.71); tuttavia quando vede la determinazione di Marie-Constance, che vuole iniziare con alcune pagine della *Route des Flandres* oppure delle *Géorgiques*, le suggerisce piuttosto *Leçon de choses*, precisando che "come dice il titolo stesso, vi troverà materiale da lezione... e poi tratta realtà semplici, cose..." (LE, p.72).

Il ritratto di Roland Sora, professore alla Facoltà di Lettere, descritto tramite gli occhi di Marie-Constance, rappresenta in qualche modo l'autoritratto di Raymond Jean. Infatti l'abbigliamento di Sora, "dolcevita, giacca di tweed" (LE, p.11), i suoi modi rilassati e la sua disponibilità nei riguardi degli studenti, la sua età, "sessantenne", i suoi gusti e il luogo dell'azione, probabilmente Aix-en-Provence, richiamano le caratteristiche e il vissuto di Raymond Jean. D'altra parte la scelta di un testo di Claude Simon per il dirigente non è certo casuale. Raymond Jean amava molto l'autore della *Route des Flandres*, che conosceva personalmente: l'aveva invitato a tenere una conferenza all'Università di Aix-en-Provence nel 1964 e l'anno successivo, in aprile, era andato a trovarlo nella sua casa di Salces, nei Pirenei orientali, in compagnia di Gabrielle Russier, una delle sue studentesse più brillanti, che stava preparando una tesi sul "Nouveau Roman".

Nella prefazione alle *Lettres de prison* di Gabrielle Russier, Jean evoca quest'incontro indimenticabile: la scoperta del Roussillon e della casa di Claude Simon, "questa casa di vignaiolo, al centro del villaggio, con le ampie stanze

15. Celebre trasmissione letteraria di Bernard Pivot.

16. Il premio Nobel fu assegnato a Claude Simon nel 1985.

rustiche, il cortile interno e la freschezza del patio”, e “gli oggetti familiari che costituiscono lo scenario della vita di uno scrittore”.¹⁷

Il brano di *Leçon de choses*, scelto con cura da Marie-Constance, ha un effetto deleterio su Michel Dautrand, che si addormenta dopo una mezza pagina. Il dirigente che aveva impressionato la giovane donna con la sua lettera battuta a macchina, rivela ora tutta la sua fragilità:

Mi accorgo che il signor Dautrand tiene gli occhi chiusi non più per l'intensità della propria concentrazione, ma per il sonno bello e buono. Ha sempre le mani dietro la nuca, ma i gomiti si sono nettamente afflosciati. Dalla bocca, un leggero russare che non inganna. Non solo un russare, d'altronde: una o due bolle iridate come quelle che si fanno giocando con l'acqua saponosa, e un minuscolo filino di bava. Uomo indaffarato e potente, eccolo qui ridotto alla sua più semplice e meno mascherata espressione. Perché no, poi? Da un lato mi fa compassione (*LE*, p.78).

Al suo risveglio Dautrand non esita a confessare alla lettrice che è lei che vuole, non il libro; che dal loro primo incontro non ha cessato di pensare a lei, che lei è irresistibile con “quell'aria falsamente innocente e meravigliosamente desiderabile” (*LE*, p.79).

Quando Marie-Constance riprende la lettura del passo che evoca il ruvido fruscio delle “graminacee spazzate dalle lunghe gonne” (*LE*, p.80), il dirigente che si dice sommerso da “un palpito di desiderio” (*ibidem*), fa appello alla sua compassione. Un po' ridicolo, si inginocchia ai suoi piedi, le bacia la mano e la supplica in modo patetico: “Se volesse aiutarmi, far qualcosa per me [...]. Lei può salvarmi, mi salvi” (*LE*, p.122).

Anche se ha capito che Dautrand è più attratto da lei che dalla lettura, Marie-Constance accetta di tornare per una nuova seduta e sceglie, questa volta, un brano di Perec che dovrebbe essere più accessibile rispetto a Claude Simon. L'inizio della storia, o meglio “la mancanza di storia” del narratore di *W*, spinge l'uomo a raccontare la propria. Allo stile neutro di Perec, Raymond Jean contrappone il racconto melodrammatico del dirigente, che si serve di frasi tutte a scatti che danno l'idea della sua situazione disastrosa:

La mia storia... La mia storia... mi dice quasi balbettando, non so di che cosa stia parlando quel signore... ma la mia storia, la mia, gliel'ho detto, mi ripeto, è tremenda, sconcertante... a tal punto che lei neanche immagina... quella donna a cui avevo dato tutto, sacrificato tutto... e che

17. R. JEAN, “*Pour Gabrielle*”, in G. RUSSIER, *Lettres de prison*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp.19-20.

mi ha lasciato... in condizioni che non voglio neanche, non posso neanche rievocare... e ora questo vuoto... e questo abominevole mondo d'affari, di consigli d'amministrazione, di pranzi, di viaggi, che rende questo vuoto ancora più profondo... non ne posso più... non voglio sentire più niente, ascoltare... venga!» (LE, p. 91).

Conscia dei rischi che corre nel proseguire l'esperienza con Dautrand, Marie-Constance consulta suo marito e il suo "vecchio maestro" sul comportamento che deve avere con lui. Pur rispettando la sua libertà, entrambi le consigliano la prudenza. Dando prova di maggiore senso di responsabilità di suo marito, Roland Sora le ricorda che l'aveva messa in guardia contro le "conseguenze incalcolabili" (LE, p. 126) del suo annuncio pubblicitario e la invita a limitarsi alla lettura. Nonostante apprezzi i consigli che le dà il suo vecchio professore, quando lo lascia Marie-Constance ha già capito che farà di testa sua. Lei è un'anticonformista, che ama sedurre, e la nuova seduta di lettura finirà molto naturalmente nel letto del dirigente.

La scena è descritta con molto umorismo dal romanziere che si diverte a smontare il meccanismo della seduzione. Mentre Dautrand si aspettava una forte resistenza da parte di Marie-Constance, quest'ultima lo sorprende per la naturalezza con la quale scivola sotto le lenzuola e riprende la sua lettura di Péric e di Claude Simon. Il dirigente è veramente soggiogato dalla sua voce che, dice lui, lo "penetra fin dentro le ossa" (LE, p. 92).

La lettrice non ha soltanto una voce calda e attraente – da adolescente ha recitato in teatro – e "dispone di tutte le risorse dell'attore o dell'illusionista: una buona voce, un corpo seducente che utilizza a meraviglia nella sua interpretazione dei testi", si legge in un fine saggio dedicato al romanzo.¹⁸ Marie-Constance fa un uso molto abile del suo fascino ed è capace di suscitare il desiderio senza concedersi. Come ci si poteva aspettare il suo comportamento suscita il nervosismo del dirigente, che fa fiasco:

Quello che doveva succedere succede immancabilmente. Ha un bel daffare a stringermi, premermi, baciarmi dappertutto, sulla bocca, sulle orecchie, sul collo, sui seni, con un'avidità terrificante: il risultato è misero. Se ne rende conto, si volta bruscamente, torna al suo posto, con un'espressione patetica sul volto. Lo sapevo, dice, me lo aspettavo... eppure sei così bella, così meravigliosa, così eccezionale... è proprio perché ti desidero tanto... questa smania disperata, morbosa... devi capire che sono nella situazione di chi non ha mangiato da mesi e che, d'un tratto, viene posto davanti a un tavolo imbandito, un banchetto regale... non può mandare giù nulla... muore di fame... ma lo stomaco rifiuta, il gozzo rifiuta... (LE, p. 93).

18. Cfr. H. MOREAU, "Une optique de la jubilation", in *Lire, écrire autour de Raymond Jean*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 28.

Marie-Constance cerca di rassicurarlo e, con molta calma, riprende la sua lettura. È “nuovamente seduta, nuda, nel letto” (LE, p.94). In modo sorprendente, da perfetta commediante, ha ripreso i suoi occhiali, occhiali tinti d’azzurro che ha scelto con Roland Sora, degli occhiali strettamente ornamentali, che servono soltanto a darle un’aria seria.

Il dirigente approfitta di una pausa nella lettura per fare un nuovo tentativo ma la sfortuna si accanisce contro di lui perché, giunto al momento più bello, ha un attacco di tosse. Perde tutta la sua sicurezza ed è soltanto grazie alla pazienza e alla buona volontà di Marie-Constance – sarà lei a prendere l’iniziativa – che la situazione si sbloccherà.

Quando la donna si raddrizza, è trionfante; si sente “splendida, regina, padrona” (LE, p. 96) e propone al suo partner di riprendere la lettura. Davanti alle proteste di Autrand Marie-Constance rinuncia ma “cerca di fargli capire che i pregi della lettura non sono poi così estranei a quelli dell’amore come sembra credere” (LE, p. 97).

“Libro e letto sono associati”, constata la narratrice di *Bouquiner* (fig. 5b),¹⁹ che dice di leggere bene soltanto a letto, o meglio sdraiata. Leggere a letto non è per niente strano, “anzi è uno dei modi di leggere più diffusi, dalla prima infanzia fino alla vecchiaia. [...] La lettura predispone al sonno, e qualche volta tardi nella notte. Tutto ciò è nella norma”, Raymond Jean lo ricorda nel suo intervento al Convegno di Cerisy-la-Salle su *Le génie du lecteur*, dell’agosto 1994,²⁰ ma la situazione è più sorprendente quando coinvolge un uomo e una donna nudi come nella sequenza descritta prima, nella quale si osserva uno slittamento dalla lettura, e indirettamente dalla scrittura, verso l’erotismo.

Sensibile a questa deriva della lettura, Joëlle Gleize sottolinea in modo pertinente che, “quando succede che il testo incontra il fantasma dell’ascoltatore, è la lettrice e non soltanto il testo che consente al fantasma di esprimersi, di prendere corpo. Lei può allora accettarlo o rifiutarlo, cedervi o fuggire. Ma in ogni caso la lettura si perde: viene meno nel passare all’azione”.²¹

L’ultimo cliente di Marie-Constance è un magistrato in pensione, insignito della Legion d’onore. È un bibliofilo che ama toccare le belle rilegature dei libri, ordinati sugli scaffali della sua libreria. Egli fa pensare al giudice del racconto *La Ligne 12*, che si diletta a leggere gli *Essais* di Montaigne, ma i suoi gusti sono meno innocenti perché sceglie Sade per la prima seduta di lettura.

19. A. FRANÇOIS, *La lettrice. Biografia di una passione*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2000, p.7; titolo originale: *Bouquiner*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

20. R. JEAN, “*Physiologie de la lecture*”, in *Le Génie du lecteur*, a cura di A. BOULIMÉ, Paris, L’École des Lettres, luglio 1998, 14, p.14.

21. J. GLEIZE, “Les infortunes de la lecture”, in *Lire, écrire autour de Raymond Jean*, op. cit., p. 17.

Quando porge il romanzo *Cent vingt journées de Sodome* a Marie-Constance perché gliene legga un brano, la giovane donna è dapprima tentata di fuggire ma prevale ancora una volta la sua professionalità e, nonostante la lubricità del testo, porta a termine il suo compito. Una sorpresa l'attende alla seduta successiva.

Il giudice ha convocato due suoi amici, il professor Dague del Centro di neurologia infantile e il commissario Beloy, due vecchie conoscenze della lettrice, che vogliono approfittare anche loro della sua voce incantevole:

Ha un organo stupendo, commenta il magistrato. Perché disperderne gli effetti e gli accordi? Noi rappresentiamo, ciascuno a proprio modo, quel che vi è di più ascoltato nella nostra cittadina. Perché non metterci a nostra volta al suo ascolto? Perché non approfittare insieme delle sue ammirevoli letture? È con questo spirito che ho riunito i miei amici, come li avessi invitati ad una festa. La festa è lei, cara Marie-Constance, la sua persona! Ecco dove porta essere famosi (*LE*, p. 138).

Marie-Constance si sente in trappola - “mi sembra di essere davanti allo stand del tirassegno, al luna-park”, precisa. Trattata come un birillo, rifiuta di prestarsi alla farsa organizzata dal vecchio giudice e, con molta dignità, mette fine alla sua professione di lettrice a domicilio.

La Lettrice è un invito a riflettere sul ruolo sovversivo della lettura; è anche un magistrale ritratto di donna. Senza essere uno scrittore femminista, Raymond Jean ha molta simpatia per le donne che, secondo lui, sono portatrici dei valori della vita più degli uomini, e con il personaggio di Marie-Constance, che presenta numerose affinità con le eroine dei suoi romanzi precedenti – l'Anne-Marie di *Les Grilles* (1963), la Blandine di *Les Deux Printemps* (1971) e la Julia de *La Rivière nue* (1978) –, egli rende omaggio a un certo tipo di donna contemporanea, anticonformista e ribelle, ma anche piena di vitalità e dotata di grande generosità.

I. Opere di Raymond Jean

1. Romanzi

Les Ruines de New York, Paris, Albin Michel, 1959.

La Conférence, Paris, Albin Michel, 1961.

Les Grilles, Paris, Albin Michel, 1963.

Le Village, Paris, Albin Michel, 1966.

La Vive, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Les Deux Printemps, Paris, Éditions du Seuil, 1971; UGE, (10-18), 1978.

La Ligne 12, Paris, Le Seuil, 1973, (Points-Roman), R48, 1981.

La Femme attentive, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
La Fontaine obscure. Une histoire d'amour et de sorcellerie en Provence au XVIIe siècle, Paris, Éditions du Seuil, 1976; Le livre de poche, n° 5119, 1978; Éditions Rom-baldi, Bibliothèque du Temps Présent, 1979, (Points-Roman), R109, 1983.
La Rivière nue, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
Photo Souvenir, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
L., récit, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
L'Or et la Soie, Paris, Éditions du Seuil, 1983; Arles, Bruxelles, Lausanne, Actes Sud/La-bor/L'Aire, (Babel), 21, 1990.
La Lectrice, Arles, Actes Sud, 1986; «J'ai lu», n° 2510/2, 1988 et 1996; «Librio», 1997; Actes Sud, (Babel), 575, 2003.
Transports, Arles, Actes Sud, 1988, (J'ai lu), 2790/2, 1990.
Le Roi de l'ordure, Arles, Actes Sud, 1990, (J'ai lu), 1991.
Mademoiselle Bovary, récit, Arles, Actes Sud, 1991.
L'Attachée, Arles, Actes Sud, 1993.
La Cafetière, Arles, Actes Sud, 1995, (J'ai lu), 1996.
Le Clou, dialogue en sept journées, Paris, Le Temps des Cerises, 1995.
Clotilde ou le second procès de Baudelaire, Arles, Actes Sud, 2002.

2. Nouvelle

Un fantasme de Bella B. et autres récits, Arles, Actes Sud (Goncourt de la nouvelle), 1983, 1992.
Les Perplexités du juge Douglas et autres nouvelles, Arles, Actes Sud, 1991.
La Leçon d'écriture, La Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, 1999.
Tutoiements, Arléa, 2000; Arléa-poche, 2002.

3. Saggi

La Littérature et le réel. De Diderot au «Nouveau Roman», Paris, Albin Michel, 1965.
Nerval, Paris, Éditions du Seuil, (MicrocosmeÉcrivains de toujours), 1966.
Éluard, Paris, Éditions du Seuil, (MicrocosmeÉcrivains de toujours), 1966.
Pour Gabrielle, Préface aux *Lettres de prison* de Gabrielle RUSSIER, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 7-62.
La Poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard, Paris, Éditions du Seuil, (PierreS vives), 1975.
Pratique de la littérature: poésie/roman, Paris, Éditions du Seuil, (PierreS vives), 1978.
Jean Tortel, Paris, Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1984.
Cézanne, la vie, l'espace, Paris, Le Seuil, (Fiction & Cie), 1986; pubblicato da Arléa nel 2000 con il titolo: *Vie de Paul Cézanne*.
La dernière nuit d'André Chénier, Paris, Albin Michel, (L'Homme et l'événement), 1989.
Un portrait de Sade, Arles, Actes Sud, 1989; Éditions du Club France Loisirs, Paris, 1989; Actes Sud, (Babel), 551, 2002.
Succès du livre, Éditions de la Seine, 1989; Club France-Loisirs, 1990.
Cézanne et Zola se rencontrent, Arles, Actes Sud, 1994.

Le Dessus et le dessous ou l'érotique de Mirabeau, roman/essai, Arles, Actes Sud, 1997.
René Char. Un trajet en poésie, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. «Paroles d'Aube», 2001.
Le Fil du Temps. Chroniques du Sud, L'Arganier-Transbordeurs, 2003.

4. Scritti autobiografici

La Singularité d'être communiste, Paris, Éditions du Seuil, (J'écris ton nom... Liberté), 1979.
Les Lunettes, Paris, Gallimard, 1984.
Belle clarté chère raison, Paris, Desclée de Brouwer, (Connivence), 1985.
La Terre est bleue, souvenirs, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.
R. JEAN, J. LACOUTURE, *Dialogue ininterrompu. Maroc 1958-Lubéron 2008*. Entretien au pays des ocres, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2009.

5. Libri per l'infanzia

Hélène et les oiseaux, Éditions de La Farandole, 1965 (ristampato nel 1979).
Aix-en-Provence racontée aux enfants et un peu aux parents, illustrazioni di Christine Le Bœuf, Avignon, Éditions d'Alain Barthélémy, 1981.
Histoire d'une sauterelle bleue, illustrazioni di Claire Dubreucq, Marseille, Éditions Autres Temps, (Temps-Jeunesse), 1990.

6. Poesie

Le Bois Vert, Paris, Seghers, (P.S.), 302, 1953.

7. Riduzioni teatrali e sceneggiature cinematografiche

Une ville d'or, dal romanzo *Noë* di Jean Giono, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, (Approches Répertoire), 12, Théâtre National de Marseille Marcel Maréchal, 1981.
Aujourd'hui deux femmes, cinéma 16, FR3, regia di Daniel Moosmann, 1986.

II. Traduzioni delle opere di Raymond Jean

Le opere di Raymond Jean sono state tradotte in una ventina di lingue, fra le quali l'inglese, il tedesco, il bulgaro, l'ungherese, il rumeno, il russo, l'italiano, lo spagnolo, il portoghese, il giapponese e il cinese.

Traduzioni in italiano:

Piccolo Mondo assassino (Pour Gabrielle), Milano, Mondadori, 1970.

Mademoiselle Bovary, traduzione di Emilia GUT, Biblioteca del Vascello, 1994; I libri bianchi, Roma, Edizioni Robin, 2000.

- La Lettrice*, traduzione di Arianna Bennati, Biblioteca del Vascello, Roma, Edizioni Robin, 1999.
- La Caffettiera*, traduzione di Marie-Josée Latil, Parma, Edizioni Battei, 2002.
- Il pioppo solo*, a cura di Giuseppe Frassi e Françoise Bonali Fiquet, Cremona, Fanti-grafica, 2005.
- Loro e la seta*, introduzione e traduzione di Marie-Josée Latil, Università degli Studi di Parma/Supergrafica, 2005.

III. Testi critici dedicati a Raymond Jean

- M.-J. Latil, *Présentation de Raymond Jean*, in “Spicilegio Moderno”, 3, Università degli Studi di Bologna/ Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1974, pp. 201-218.
- Lire, écrire autour de Raymond Jean*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1998 [miscellanea di saggi in omaggio all’autore, seguita da inediti dello scrittore e da tre interviste di Raymond Jean con Inès Oseki-Dépré (“*Itinéraires*”, pp. 93-103), Joëlle Gardes-Tamine (“*Le Commerce des poètes*”, pp. 105-113 e Nadia Visioli, “*Au lendemain de Mademoiselle Bovary*”, pp. 115-124).
- F. Bonali Fiquet, *Lire Raymond Jean*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2005 [monografia sull’interestualità nell’opera di Raymond Jean, seguita da due interviste con lo scrittore, realizzate, nel 2001, alla Cité du Livre di Aix-en-Provence da Tiziana Maffini (“*Portraits de femmes*”, pp.109-125) e Maria Elena Incerti (“*Raymond Jean nouvelliste*”, pp. 127-134)].

IV. Filmografia

- Le Bougnoul*, adattato da *La Ligne 12*, regia di Daniel MOOSMANN, 1975.
- La Lectrice*, film di Michel DEVILLE, 1988, con Miou Miou, Maria Casarès e Patrick Chesnais (Prix Louis Delluc 1988 e “Prix des Amériques” al Festival di Montréal). Adattamento e dialoghi di Rosalinde e Michel Deville. Il film è disponibile nella “Collection du Cinéma français” delle edizioni De Agostini, 1995.

Film per la televisione dedicato allo scrittore:

- Raymond Jean, le bleu de la terre*, di Jean-Pierre Riffet et Roland Cottet, France 5, France Télévisions, Produzione Métis films, 2003.

Abstract

Raymond Jean, professore universitario e autore di una quarantina di libri tra romanzi, saggi e novelle, è deceduto il 3 aprile 2012 nella sua casa di Gargas nel Lubéron, dove ha trascorso i suoi ultimi anni con la moglie George. Scrittore “engagé”, in molti dei suoi libri ha trattato di argomenti legati alla politica e alla realtà sociale del tempo. Negli anni ottanta si è orientato verso argomenti più leggeri, marcati dall’erotismo e da una scrittura deliberatamente cinematografica come nella raccolta *Un fantasme de Bella B.* (1983) – per la quale ha ricevuto il premio Goncourt della novella –, ne *La Lectrice* (1986), in *Transports* (1988), *Mademoiselle Bovary* (1991) e *La Cafetière* (1995), una serie di opere pubblicate dalle edizioni Actes Sud di Hubert Nysen, convinto sostenitore della decentralizzazione, con il quale lo scrittore ha avuto uno stretto rapporto di collaborazione.

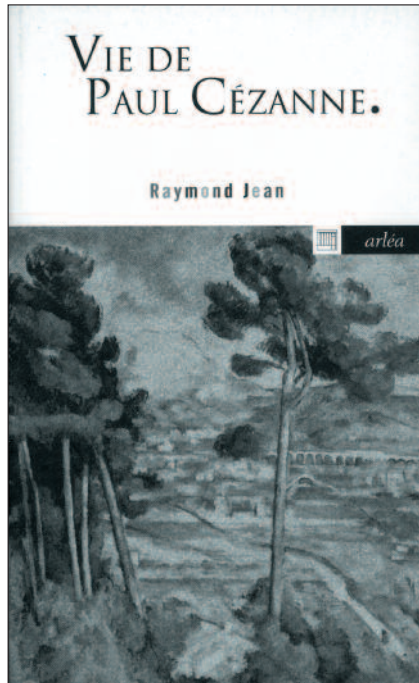
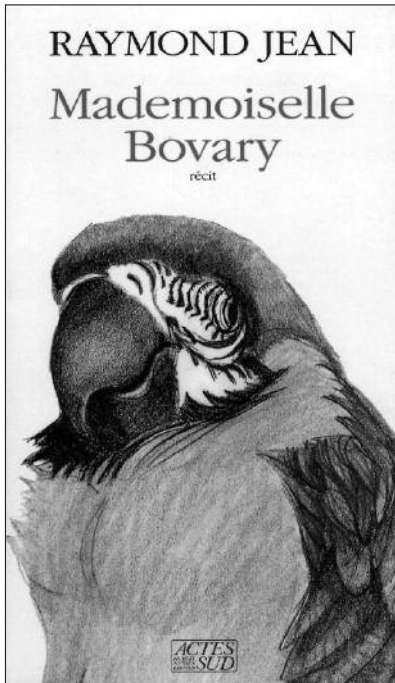
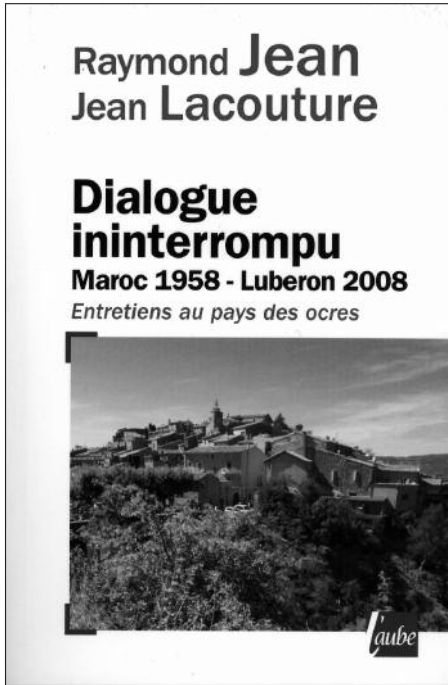
A un anno dalla sua scomparsa e cogliendo l’occasione della nomina di Marsiglia, sua città natale, quale Capitale Europea della Cultura 2013, vorremmo ricordarlo presentando *La Lectrice*, una delle sue opere più famose, affettuoso omaggio ai grandi maestri della letteratura europea e atto d’amore per la lettura, i libri e le biblioteche.

Profilo

Françoise Bonali Fiquet, di origine francese, si è trasferita a Cremona dopo essersi laureata in Lettere Moderne all’Università di Aix-en-Provence; ha insegnato per lunghi anni Lingua e letteratura francese alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Parma.

Le sue pubblicazioni vertono principalmente sulla letteratura francese del Cinquecento e del Novecento. Negli ultimi anni, si è particolarmente impegnata allo studio dell’opera di Raymond Jean (*Lire Raymond Jean*, Aix-en-Provence, PUP, 2005) e a quello di Marguerite Yourcenar, alla quale ha dedicato due monografie: *Marguerite Yourcenar. Fragments d’un “Album italien”* (Parma, editore Battei, 1999), un libro dove ha cercato di ricreare il suggestivo mosaico dei rapporti della scrittrice con l’Italia, e *Marguerite Yourcenar. L’infanzia ritrovata* (Parma, editore Battei, 2004), un saggio dedicato in particolare al terzo volume del *Labirinto del Mondo*.

Fa parte della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese e del comitato di redazione del “Bulletin” della *Société Internationale d’Études Yourcenariennes* (Università di Clermont-Ferrand), di cui è membro fondatore.



GIULIA CRIPPA

Musei, musealità e conservazione*

Introduzione

L'idea che i cittadini giochino un ruolo più diretto nelle decisioni pubbliche, in questo caso sulle politiche culturali, attraverso il loro coinvolgimento sulle questioni legate all'idea di patrimonio e, soprattutto, della trasmissione della sua memoria, ha bisogno della condivisione del "sentirsi parte" della memoria. Senza questa partecipazione alla condivisione, ciò che costituisce un patrimonio, la memoria (sia essa contenuta in un oggetto o in un luogo) che si trasforma in narrativa perde il consenso che permetteva la "naturalità" della sua conservazione e esposizione, diventa, paradossalmente, un corpo estraneo. Se non si è parte del discorso che il patrimonio inscena nei musei e nelle città, non si troveranno ragioni né economie per la conservazione. Per sviluppare questa idea tratteremo il cammino di come la memoria condivisa sia narrata come discorso ideologico da parte del museo in quanto istituzione. Poste le basi che possono sostenere la nozione di memoria condivisa e di narrazione della memoria nei musei nella Modernità, ci permettiamo di ricordare come, nel caso dell'inclusione/esclusione di manifestazioni culturali nel circuito ufficiale, le istituzioni svolgano un ruolo fondamentale che coinvolge la costituzione di canoni, convenzioni e comunità interpretative. Vale la pena menzionare, qui, le prospettive complementari di Pierre Bourdieu e Howard Becker sul ruolo svolto dalle istituzioni rispetto alla delimitazione delle frontiere tra ciò che è considerato artistico e ciò che non lo è (Bourdieu 1996; Becker 1977). Il concetto di *comunità interpretativa*, di Howard Becker, la definisce come "la rete di persone che utilizza una forma particolare di rappresentazione, condivide alcune regole che governano ciò in cui i membri dovrebbero credere e quando e perché lo debbano fare" (Becker 2009, p. 76). Da questo punto di vista, se la dimensione della memoria si sviluppa nella dialettica del dire all'altro e dell'ascolto dell'altro, questa stessa memoria diventa pratica sociale, di interesse collettivo, poiché diventa atto narrativo.

Con queste basi, proponiamo una riflessione sui modi di discutere sulla costruzione di rappresentazioni sociali, come nel caso del patrimonio, che dipendono dal tipo di comprensione degli interlocutori. I produttori cambiano

* Conferenza tenuta dall'Autrice, presso l'ADAF, il 4 aprile 2013.

il modo in cui raccontano la loro storia, quando cercano di raggiungere un nuovo pubblico. Possiamo chiederci a chi si rivolge una rappresentazione e chi comprende ciò che vuole dire per mostrare in che modo la scelta dei linguaggi determini l'aumento o la diminuzione dei pubblici e com'è determinata, in grande parte, dal grado di condivisione di queste narrative della memoria.

I musei come spazi narrativi

Temi legati all'istituzionalizzazione della memoria, come nel caso dei musei, suggeriscono l'esplorazione di questioni complesse legate all'elaborazione delle identità, nella misura in cui queste ultime si costruiscono nello spazio delle relazioni. L'"altro", difatti, è elemento fondamentale dell'atto di definire l'importanza dell'esperienza che porta alla costituzione della memoria individuale. L'esperienza, in generale, si intreccia alla relazione di ognuno con l'altro. In altre parole, possiamo osservare in che misura la memoria individuale è ampiamente occupata e stratificata in "depositi" di memorie legate al gruppo, alla famiglia, ai luoghi e ai temi che, incrociandosi, la modulano come struttura delle esperienze individuali. Ci troviamo, così, davanti a memorie che sono, allo stesso tempo, individuali e condivise, ed è in questo spazio della memoria che gli individui si "incontrano". Nella sua ricerca della forma attraverso cui elaborare la sua narrativa e le sue storie, la memoria individuale si modella nel suo atto di essere condivisa con gli altri. Nella scelta delle parole e del loro ordine, nelle configurazioni del dire utilizzati per le narrative della memoria, emerge la complessità delle relazioni tra l'individuo e il mondo. La condivisione della memoria non è, perciò, l'insieme dei ricordi comuni, quanto piuttosto la costruzione dei linguaggi attraverso cui questa memoria si trasmette.

Gli spazi pubblici di biblioteche e musei come istituzioni rette da un Ordine della Memoria che contribuisce allo sviluppo di una "pedagogia" dello Stato Moderno possono essere osservati lungo il processo di modernizzazione e di creazione dei suoi strumenti disciplinatori.

Durante il XVI e il XVII secolo, nuovi collezionisti compaiono sulla scena, specialmente tra i mercanti e la ricca borghesia delle città europee. L'interesse dei collezionisti si concentra sulle Antichità e sugli oggetti provenienti dalle terre raggiunte con le grandi navigazioni: originari dell'Africa, dell'Asia e delle Americhe, questi sono trasferiti in Europa, dove si trasformano in "intermediari" con l'invisibile distante di paesi esotici e di società sconosciute.

Musei e Gabinetti di Curiosità, sempre più aperti agli studiosi e agli eruditi, si uniscono alle biblioteche arricchite dai libri stampati e riorganizzate in favore di nuove relazioni di sapere: gli oggetti che generano le collezioni sono ora messi nelle vetrine in cui specie diverse, ritirate dai loro luoghi d'origine, stanno una di fianco all'altra, permettendo nuove osservazioni prima impos-

sibili. Le curiosità naturali, che condividevano lo stesso spazio delle opere d'arte e delle reliquie sono, poco a poco, suddivise in una nuova sistematizzazione di discipline, destinata a riformulare la divisione strutturale della conoscenza moderna.

La borghesia, in ascesa, crea in questo stesso periodo una necessità destinata a promuovere la costituzione di biblioteche e musei pubblici o di carattere pubblico. L'apertura di questi spazi è molto legata alla costruzione e realizzazione degli ideali di Stato Moderno che, per la sua stessa configurazione, promuove l'accesso per l'intera popolazione, gratuitamente o sulla base di offerte individuali a biblioteche e musei. Tuttavia, esistono ragioni più "profonde", nel rendere le collezioni pubbliche. Non si tratta, infatti, di rispondere alle richieste dei soggetti sociali emergenti, desiderosi di conoscere o, semplicemente, di "osservare" le collezioni e le raccolte. La nascente borghesia, infatti, è determinante per la struttura e lo sviluppo degli Stati Nazionali, che si configurano tra il XVIII e il XIX secolo; i libri e gli oggetti selezionati e catalogati o inventariati, che compaiono nelle collezioni sin dal Rinascimento, hanno bisogno di acquistare un significato unificante per tutti i pubblici presenti in questa nuova configurazione sociale. Il significato delle collezioni deve, in qualche modo, ottenere il posto di narrativa della memoria del potere culturale dello Stato, diventando narrativa della memoria di come gli oggetti stessi sono divenuti "patrimonio" pubblico attraverso le azioni realizzate per ottenerli. Il museo, come istituzione, ha come compito trasformare questi oggetti in una storia in cui si "ricordano" le azioni che hanno permesso il suo dominio, si tratti della produzione artistica nazionale, della ricerca scientifica, o dell'abilità di esplorare e conoscere nuove terre o, semplicemente, il bottino di guerre che hanno visto il proprio Stato come vincitore. È un'istituzione intermedia a cui spetta attribuire un "senso", un "ordine" agli oggetti, in modo tale che il loro "racconto" possa essere riconosciuto dal maggior numero di persone. La maggior parte della società, insomma, deve poter riconoscere e ammettere queste memorie "invisibili" che la selezione e la disposizione degli oggetti rendono "visibili".

La narrativa della memoria che lo Stato istituisce lungo il XIX secolo è discorso positivo, disciplinare, unificante e ai musei, vere e proprie macchine produttrici di memoria, è attribuito il ruolo di stabilire la trama della storia nazionale che, nell'atto della preservazione, conservazione e esposizione di un patrimonio definito come comune, diventa accessibile a tutti, rivelando il potere delle culture di trasportare gli oggetti di valore attraverso grandi distanze e organizzare la loro esposizione in maestosi edifici. Si pensi, in questo senso, al museo Pergamon di Berlino, in cui sono stati ricostruiti, all'interno della maestosa architettura neoclassica, interi tratti di mura e di templi oltre, è chiaro, alla totalità del vasto altare di Pergamo, tema "centrale" del museo e della concezione estetica e storica della Germania del XIX secolo che lo ha edificato.

Nei minimi dettagli delle forme di organizzazione, i musei moderni rivelano la loro funzione primaria, che è di rafforzare il senso di appartenenza di alcuni e di esclusione di altri. Mantenere viva questa narrativa della memoria richiede molto di più della mera conservazione delle strutture fisiche e degli oggetti: richiede l'esistenza di un modo di vita che si riconosce come risultato di quella narrativa. Se gli oggetti del museo si rivelano incapaci di articolare la storia tra passato e presente, le pratiche culturali associate a questi oggetti cessano di esistere e il museo si trova a dover riformulare le sue politiche di memoria. Il museo, in quanto organismo preposto alla comunicazione con il pubblico, è permeabile al dialogo con i cambiamenti della società e delle sue esigenze di trasformazione nella percezione della memoria di cui è incaricato. Grandi suggestioni fondate sull'apparizione della produzione industriale permettono di individuare alcune questioni che coinvolgono modalità e funzioni della memoria nei musei.

La civiltà borghese della prima metà del XIX secolo ha prodotto un processo di estensione spettacolare di partecipazione delle masse alla vita pubblica, producendo nuove forme di comportamenti sociali, in cui compaiono spazi di welfare e consumo inediti. È una rivoluzione che caratterizza la cultura delle nuove metropoli, espressa nelle strutture urbane stesse: nella realizzazione di parchi, passeggiate, passaggi, gallerie e grandi magazzini. Principalmente, però, propone una narrativa della memoria che si intreccia, in parte, con i principi del museo moderno e, in parte, segue cammini paralleli. Si tratta di una narrativa nuova, industriale, che si costruisce come spazio espositivo nelle grandi Esposizioni Universali, momento di commemorazione delle nuove mitologie scientifiche, tecnologiche e patriottiche.

Le Esposizioni Universali sono luogo centrale per la novità proposta come "memoria futura", dove si costruisce un immaginario che "racconta" e "espone" lo spirito delle macchine e la seduzione dei prodotti, attraverso la loro messa in scena in spazi giganteschi, dedicati a questo scopo. La mitologia del progresso si racconta in questi emblemi della modernità, che attraversano la cultura di massa e la società dello spettacolo. In questo modo, a lato del museo, dedicato al passato e al suo racconto condiviso, si crea un luogo che, in molti aspetti, ricalca e porta alle conseguenze estreme la tipologia espositiva esistente, raccontando, però, specularmente, le possibilità del futuro insite nel potere creativo e produttivo della Nazione. Un discorso complementare, dunque, che attraverso linguaggi espositivi in parte comuni mette in relazione il racconto degli oggetti del passato e quello del futuro, come forma di narrazione istituzionale. Le forme di organizzazione, valori, contenuti, dimensioni, strutture, offerte, stili di evasione, ritmi, tempi di realizzazione e forme di apertura al pubblico nelle varie tipologie espositive partecipano alla quantità e alla qualità delle narrazioni di memoria con le quali rappresentare l'universo delle scienze e delle arti.

Quello che era il “tempio della memoria”, il museo, deputato alla narrativa della memoria, però, con l’apparizione di nuovi spazi competitivi per le loro capacità evocative di memorie, per le loro abilità affabulatorie, ha sempre corso il rischio di diventare luogo smemorato, sempre più senza radici nella relazione con il suo mondo-ambiente, sempre più contenitore neutro e indifferente ai contenuti. Lo spazio espositivo si è trasformato sempre di più in uno spazio vuoto, in un mero imballaggio privato di memoria, o la cui memoria non riesce più a incontrare basi solide per la sua condivisione. Siamo, perciò, di fronte a musei in stato di amnesia. Un’amnesia che si traduce in una profonda incapacità di rendere funzionali per la memoria condivisa, nel lungo periodo, nuove informazioni non catalogabili secondo i vecchi schemi.

Ci troviamo di fronte, fondamentalmente, a un sistema museale indifferente alla dimensione critica e incapace di una relazione veridica con il *reale*, ora esplicito nella sua forza paralizzante del mercato (pubblico o privato), ora implicito nelle narrative di memoria plurali, derivate dalle origini non più nazionali, ma globali, dei pubblici, dalla loro educazione e dalle aspettative con cui i musei devono dialogare. Un unico discorso che unifichi la memoria, sulla base di un’idea di museo legata alla comunicazione della memoria ufficiale si sta dimostrando poco vincente. Nuove strategie per l’approssimazione degli interessi della società e la costruzione della memoria attraverso la selezione, la conservazione e l’appropriazione dei patrimoni sono necessarie.

Il paesaggio contemporaneo come luogo di dialogo della memoria

L’osservazione dei paesaggi esistenti può essere un punto di partenza per mettere in questione il modo in cui si elaborano l’orizzonte delle aspettative sull’arte e la cultura da parte dei pubblici contemporanei: infatti, la presenza di edificazioni e marche semiotiche che non appartengono ai canoni dell’arte, dell’architettura e dell’urbanistica legati alle tradizioni, ci sfida ad assumere un punto di vista positivo e non arrogante o sprezzante. È spesso evidente la tendenza, nell’ambito accademico, a osservare le espressioni della cultura materiale con il filtro di giudizio che deriva dal capitale culturale accumulato in ambienti “colti”.

Nella visione di Marc Augé, per esempio, quello che egli definisce come supermodernità imporrebbe alle persone esperienze e vissuti di solitudine legati al sorgere e alla proliferazione dei *non-luoghi*, ossia, di spazi sprovvisti di un’identità culturale, da un punto di vista antropologico. In questa prospettiva, i non-luoghi disegnano due realtà distinte e complementari:

- a - gli spazi costituiti in relazione a certi scopi (trasporti, commercio, tempo libero);
- b - la relazione che gli individui stabiliscono con questi spazi.

Il *non-luogo* si definisce, così, per il suo “modo di uso”: gli individui interagiscono con i testi, i loro interlocutori sono persone morali o istituzioni. Si assiste, così, a un’invasione dello spazio da parte del testo e, in concomitanza, una “non identificazione” degli individui, ridotti all’interpretazione di ruoli: “lo spazio del non-luogo non crea né identità singolare, né relazioni, ma piuttosto solitudine e similitudine” (Augé 1994, p. 95).

Questa prospettiva accademica, apocalittica nella relazione con quella che, genericamente, è stata chiamata supermodernità o post-modernità, finisce per fare eco alle visioni di valorizzazione estetica, architettonica e urbanistica che si limitano, ancor oggi, ai canoni tradizionali. Questo significa, per esempio, che i cosiddetti non- luoghi non siano considerati e, perciò, siano negati come presenze significanti nel tessuto delle città. Le letture accademiche tendono, dunque, alla lamentela per quella che si considera una “perdita” estetica, anche quando, con riluttanza, si riconosce la possibilità che “[...] l’anarchia architettonica in certi casi sbocchi in risultati che hanno a che vedere con una bellezza totalmente barocca” (Laplantine e Nous 2007, p. 191).

Negando, però, la realtà delle grandi architetture di magazzini e ipermercati, così come le scelte estetiche di edifici commerciali e residenziali grandi e piccoli, diventa difficile mettere in relazione strutturale il legame tra le concezioni elaborate in ambito istituzionale e la percezione e l’attribuzione di valori estetici e artistici di altri attori sociali. Il problema, qui, è riflettere sulle mediazioni dell’informazione artistica a partire da una prospettiva che non riduca a stereotipi negativi gli individui che non riconoscono o attribuiscono particolari valori al patrimonio culturale.

Ovviamente, sviluppare un tema così ampio nello spazio destinato a questo testo è impossibile, perciò ci limiteremo ad organizzare alcune questioni e riflessioni iniziali.

Nell’ottica di una narrativa che intreccia oggetti, luoghi e memoria a partire da canoni accademici, o comunque non condivisi consensualmente con settori ampi di società, la memoria, concetto così onnipresente e idolatrato negli ultimi anni, si converte in un apparato formale, cornice estetica di oggetti, tuttavia separata dai processi storici concreti. La legittimità raramente contestata della “memoria”, fondata su un’unanimità generalmente acritica, occulta i meccanismi di “costruzione della tradizione” (Hobsbawm e Ranger 1997; Williams, 1992). I meccanismi di classificazione, ordinamento, catalogazione, quando pensati esclusivamente come procedimenti “tecnici” e “neutrali”, finiscono per collaborare, nei vari contesti, all’occultamento e alla legittimazione dei ritagli e delle scelte arbitrarie che, in questo modo, passano ad essere considerate “naturalmente” storiche.

In maniera generale, la concezione di mediazione come azione educativa che si è stabilita in maniera egemonica dà priorità ad alcune modalità di informazione, di tipi di lettura e di pratiche di intermediazione culturale legiti-

timate dallo *status quo*, sacrificandone altre, che potrebbero valorizzare lo stabilimento di vincoli più organici dei soggetti con le conoscenze pratiche, razionali e tecniche. La prima concezione si soddisferebbe con l'assimilazione e non con l'appropriazione della cultura artistica (e scientifica), cedendo il passo a mediazioni e letture vuote; ci sembra, pertanto, fondamentale riflettere su tale aspetto, nella misura in cui si punta a un inserimento reale dei soggetti nella cultura. Diventa fondamentale, in questo modo, riflettere sui processi di appropriazione e costruzione di significati non più a senso unico, che coinvolgano soggetti che, segnati dall'entrare in contatto con le produzioni culturali (artistiche, scientifiche, tecniche), abbiano anche la possibilità di imprimere in queste produzioni il loro marchio, fornendogli nuovi significati e reinventandole. In altre parole, appropriandosi creativamente di loro.

Considerazioni finali

Chi visita l'Italia come turista, lo fa con un capitale culturale che deve essere studiato e considerato per far fronte anche a nuove scelte nelle politiche culturali, che devono essere capaci di coinvolgere questi nuovi pubblici. Queste politiche non possono, quindi, rimanere legate ad una tradizione che vedeva come unica egemonia culturale possibile quella del patrimonio europeo, visione che si originava nella sua predominanza politica, economica e sociale in un'epoca in cui il resto del mondo era costituito dalle sue colonie. In tempo di globalizzazione si presenta alla ribalta la necessità di pensare nuove strategie di coinvolgimento di pubblici le cui esigenze sono sempre più distanti dalla esaltazione di una cultura che si propone, in maniera quasi assiomatica, come valore storico e patrimoniale assoluto, modellare, centrale.

Nessun valore storico è assoluto, ma la maniera in cui esso si propone e riflette su se stesso misurandosi con la differenza può mantenerlo attuale e far sì che la ricchezza generata dal suo dialogo con altre culture rinnovi un "patto" di interesse per la manutenzione nel tempo delle sue strutture materiali. Non si può, in questo senso, esimersi dalla responsabilità di cercare i linguaggi appropriati per coinvolgere in maniera effettiva non solo i visitatori "culturalmente differenti", ma anche con le nuove generazioni, già nate e cresciute nella realtà della globalizzazione e delle tecnologia.

In questo senso, la sospensione del giudizio può essere usata come strumento per lasciare spazio alla possibilità di apprendere con tutto. L'analisi di oggetti e di elementi urbani chiaramente elaborati con base in principi estetici non sempre esplicitati dall'ambiente istituzionale, ma originari del "sentire comune", è un'attività socialmente desiderabile, nella misura in cui permette una maggior comprensione e ci rende meno autoritari nella definizione di ciò che è arte, storia e patrimonio. D'altra parte, e in particolare nel caso dell'America

Latina, la contemporaneità e le sue tecnologie di informazione e comunicazione rendono questo scenario ancora più complesso. Autori che agiscono in ambiti e prospettive differenti, sollevano questioni legate alle difficoltà di stabilire flussi di informazione in un universo di oggetti e luoghi segnati dall'ibridismo culturale e dalla segmentazione spaziale e sociale. In questo senso, le attività di mediazione possono essere ripensate a partire dal dialogo con comunità interpretative che costituiscono il pubblico di queste iniziative, cercando di tracciare i quadri sociali di significazione che orientano i loro giudizi e appropriazioni intorno alla produzione artistica messa in scena. Come spiega Canclini (1997), è necessario fare attenzione al crollo delle frontiere tra l'erudito e il popolare, attraverso i processi comunicazionali e politici di massa, che riorganizzano, con nuove regole, l'egemonico e il sub-alterno.

Ci sembra, così, di aver proposto alcune note che consideriamo importanti per aprire nuovi campi di riflessione in paesi quale l'Italia sul ruolo e le modalità di presentazione e mediazione del suo immenso patrimonio in un'epoca in cui il fenomeno del turismo di massa e della cultura considerata risorsa economica, si presentano come emergenze che coinvolgono le aspettative di nuovi e più ampi pubblici, le cui scelte possono, in qualche modo, influenzare gli investimenti culturali che si ritengono necessari.

Bibliografia

- M. AUGÉ, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Papirus, Campinas (SP), 1994.
- H.S. BECKER, *Uma teoria da ação coletiva*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1977; *Falando da Sociedade*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2009.
- P. BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- E.J. HOBBSAWM, & T. RANGER, *A invenção das tradições*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997.
- F. LAPLANTINE & A. NOUSS, *Mestizajes: de Arcimboldo a Zombi*, Fundo de Cultura Econômica, Buenos Aires, 2010.
- R. WILLIAMS, *Cultura*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.

Abstract

I cambiamenti che hanno investito il mondo negli ultimi decenni, attraverso i meccanismi della globalizzazione e delle sue tecnologie, hanno investito anche il nostro modo di intendere e di vivere la cultura della memoria. L'idea di museo come luogo deputato al compito di rendere pubbliche le arti, i mestieri e le meraviglie, trasformandoli in testimonianze materiali capaci di sostenere la proposta culturale che una società, o parte di lei, reputa rappresentativa e *degnata di esposizione* agli occhi di sé e degli altri sotto forma di oggetti destinati a sostenere una narrativa della memoria istituita, non è scomparsa. Anzi, si è trasformata in un campo di discussione capace di coinvolgere non più soltanto i membri delle istituzioni ufficialmente deputati alla gestione del patrimonio, non più soltanto il mondo degli studiosi e degli esperti ma anche parti consistenti della società civile.

Profilo

Libera Docente in Scienza dell'Informazione presso l'Università di São Paulo, PhD in Storia Sociale all'Università di São Paulo, Laurea in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Bologna. Attualmente è docente all'Università di São Paulo, Campus de Ribeirão Preto, nel corso di Scienze dell'Informazione e della Documentazione; docente e tutor del Programa di Post-Laurea in Scienze dell'Informazione della Scuola di Comunicazione e Arte dell'Università di São Paulo. Si occupa di Studi Culturali; Mediazioni dell'Informazione e della Cultura, con specializzazione in arte, letteratura, collezionismo e memoria.

GIOVANNI RODELLA - MARIA CHIARA CERIOTTI

La Tavola di Sant'Agata e il suo restauro

Un ripercorso storico e iconografico

Le ragioni che avevano indotto la Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Mantova, Cremona e Brescia a dar corso tra il 2011 e il 2012 al restauro Tavola di Sant'Agata, eseguito *in toto* con finanziamenti ministeriali dalla restauratrice M. Chiara Ceriotti del Consorzio Arkè di Roma, coadiuvata dalla restauratrice Silvia Massari,¹ erano state in principio soprattutto conservative, per far fronte ad alcuni preoccupanti sollevamenti della pellicola pittorica. È la seconda volta che lo Stato provvede finanziariamente al recupero di quest'opera, in quanto già nel 1927, in occasione di un primo intervento conservativo da parte del restauratore Mauro Pelliccioli, l'allora Ministero della Pubblica Istruzione aveva concorso con un contributo parziale, venendo incontro alla Parrocchia di Sant'Agata e alla Curia di Cremona che avevano ricoperto in buona parte l'ammontare della spesa.

Nell'immaginario collettivo dei cremonesi la Tavola di Sant'Agata conserva ancora una notevole carica di suggestione, accresciuta forse dal fatto che fino a pochissimo tempo fa il dipinto veniva esposto, per vari giorni, solo nell'annuale celebrazione della santa il 5 febbraio. L'opera era mostrata quasi fosse un ostensorio, come la fastosa cornice barocca, che solitamente le veniva applicata, sembrava voler suggerire. Quest'aura d'inviolata sacralità che da sempre avvolge la Tavola può essere in parte motivata dall'essere stata ritenuta a lungo un dipinto reliquiario: a proposito si tenga presente che l'opera è sempre stata comunemente chiamata anche la "Sacra Tavola".

È ben noto come fin dal tempo della sua esecuzione, avvenuta secondo la maggior parte dei critici tra gli ultimi decenni del Duecento e i primi del Trecento, la Tavola venisse portata in processione ogni anno per l'intera città di Cremona il primo sabato successivo alla ricorrenza del 5 febbraio.² Come è già stato più volte illustrato da vari storici cremonesi, in tale ricorrenza la preziosa doppia immagine, con l'effigie e le storie di sant'Agata su un lato e la Ver-

1. Il restauro è stato condiretto dallo scrivente e dalla collega Vanda Malacarne responsabile del laboratorio di restauro della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Mantova, Cremona e Brescia.

2. A. GRANDI, *Descrizione dello stato fisico-politico-statistico-storico-biografico della provincia e diocesi di Cremona*, Cremona 1856, p. 248.

gine col Bambino e la Pentecoste sull'altro, ebbe a svolgere per secoli un ruolo straordinario di unificazione urbana e sociale.³

La prima figurazione dipinta della santa siciliana nella chiesa di Sant'Agata,⁴ è forse quella descritta nel *Mitrале*, il trattato liturgico di Sicardo, vescovo di Cremona tra il 1185 e il 1215.⁵ In quest'opera si fa già espresso riferimento alla processione annuale di un'immagine su tavola della santa. Verrebbe abbastanza spontaneo pensare che questa prima effigie potesse corrispondere ad un'icona di tipo fortemente ieratico, con ogni probabilità su modello delle immagini di culto, allora molto comuni della tradizione bizantina e utilizzate anche per questi scopi di devozione allargata, quali appunto le processioni.⁶ Come ha evidenziato il Gualazzini,⁷ è da rammentare il significato antiereticale legato alla figura di sant'Agata e in genere ai molti altri primi martiri del Cristianesimo, considerati da sempre come gli originari e più strenui propugnatori della lotta per la purezza e la difesa della fede. È alla luce di tali istanze che la processione annuale lungo le contrade di Cremona doveva aver trovato, specie nei primi tempi, una delle sue principali motivazioni; ancora nei secoli XVII e XVIII, i testi delle indulgenze plenarie emesse dai pontefici a favore di coloro che avessero preso parte a Cremona alle celebrazioni in onore della martire catanese continuarono a riportare l'invariata espressione "ai fini di estirpare le eresie".⁸ Ma a queste finalità antiereticali in difesa dell'ortodossia, che

3. In particolare U. GUALAZZINI, *La "Tavola di Sant'Agata, il Mitrале di Sicardo, e l'origine di una leggenda*, in *Scritti in memoria di Antonino Giuffrè*, Milano 1967, pp. 578-613, pp. 586-588; fondamentale anche per gli aspetti antropologici della processione della Tavola è il contributo di G. GREGORI MARIS, *Campane a festa. Viaggio nella religiosità popolare cremonese*, Cremona 2000, pp. 27-42.

4. Sulla storia della dedicazione a sant'Agata della chiesa cremonese: A. FOGLIA, *La questione delle reliquie di S. Agata: alcune precisazioni*, in *La chiesa di S. Agata a 400 anni dalla consacrazione. Conversazioni a ricordo del quarto centenario (1601-2001)*, Cremona 2003, pp. 9-21, 10-11.

5. U. GUALAZZINI, *op. cit.*, pp. 581-585; sul *Mitrале* di Sicardo cfr. anche D. PIAZZI, *I tempi del vescovo Sicardo e di sant'Omobono*, in *Diocesi di Cremona*, a cura di A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO, Brescia 1998, p. 79.

6. Come già in altre sedi, si propone ancora da esempio lo stendardo fiorentino, della seconda metà del Duecento, del Museo dell'Opera del Duomo, già usato anch'esso a scopo processionale, comprendente la martire catanese nei vestimenti aulici più tipici della tradizione bizantina. Ci pare significativo che poco tempo dopo, nel secondo decennio del Trecento, pure sull'altro lato dello stendardo sia stata riproposta, ad opera di Jacopo del Casentino, l'immagine della santa nella stessa impostazione frontale e ieratica (U. GUALAZZINI, *op. cit.*, p. 586; M. LUCCO, *Trasformazioni di Agata*, in *Agata santa. Storia, arte, devozione*. Catalogo della mostra. Catania 29 gennaio - 4 maggio 2008, Milano-Firenze 2008, p.72). Una concezione figurativa questa che doveva essere quindi assai diffusa per le immagini di culto e alla quale non è improbabile possa essersi attenuta anche la prima immagine cremonese della santa.

7. U. GUALAZZINI, *op. cit.*, pp. 586-588, 590, n.23; cfr. inoltre A. FOGLIA, *op. cit.*, pp.10-12.

8. Si vedano le indulgenze plenarie dei pontefici: Urbano VIII, 17 dicembre 1633, 12 gennaio 1644; Clemente X, 28 gennaio 1672; Innocenzo XI, 24 novembre 1677; Benedetto XIII, 6 gennaio 1729 (Cremona, Parrocchia di Sant'Agata, Archivio Fabbriceria, 1° Repertorio, titolo XXI).

per la Chiesa rimasero sempre le ragioni ufficiali sottese al culto di sant'Agata e alla venerazione per la Sacra Tavola, se ne aggiunsero ben presto anche altre, altrettanto importanti, radicatisi profondamente in forme di devozione che ebbero grandissimo seguito e popolarità. Primo fra tutti il fine propiziatore contro gli incendi, per un'associazione che deriva senz'altro da un miracolo *post mortem* della martire (pure raffigurato nella Tavola), vale a dire l'arresto di un'eruzione di lava dell'Etna e la conseguente salvezza del territorio e della città di Catania. È documentato inoltre che nel Settecento la Tavola fosse portata in processione a Cremona durante i periodi di scarsa piovosità, per la credenza che la protezione di sant'Agata, oltre agli incendi, potesse servire a combattere la siccità, considerata evidentemente alla stregua di un grande fuoco che inaridiva e bruciava la campagne.⁹

L'esposizione per sedici giorni della Sacra Tavola nella sua chiesa di appartenenza e la processione durante il periodo delle festività della santa erano senz'altro da annoverarsi, a Cremona, tra le manifestazioni più popolari di tutta la vita religiosa cittadina. Se in un primo periodo, ai tempi ancora della prima tavola, ci si limitava molto probabilmente al quartiere di Cittanova, esterno al primo perimetro delle mura romane, in seguito la processione si allargò ad altre contrade fino a coinvolgere gran parte della città, divenendo quindi un fenomeno ancora più corale. Secondo la descrizione che ne fa, alla fine del Settecento, il preposto della chiesa di Sant'Agata Giuseppe Maria Bonafossa,¹⁰ la processione faceva infatti tappa in tutte le parrocchie. La Tavola veniva scortata solo dagli esponenti di alcune delle famiglie più ragguardevoli del circondario della chiesa di Sant'Agata che l'accompagnavano armati di albarde. Si facevano numerose soste anche di fronte ai monasteri ed ai conventi, nonché alle case delle famiglie nobili e più facoltose che elargivano varie oblazioni. Durante la sosta nella piazza d'armi del castello, la Sacra Tavola veniva salutata con tre colpi a salve di cannone. Per un'idea della lunghezza e del tempo impiegato si consideri che la processione organizzata, ad esempio, nel 1851 aveva previsto addirittura 468 soste.¹¹ Agli offerenti veniva donata un'immagine a stampa, il cosiddetto "martirio" e per le offerte più consistenti anche un'immagine di rame sbalzato con la figura della santa. Tutto l'apparato della processione e l'organizzazione del percorso urbano richiedevano un notevole sforzo organizzativo e un

9. Si considerino in particolare le richieste da parte delle autorità civile di Cremona rivolte alla Collegiata di Sant'Agata del 4 giugno 1718 e del 2 aprile 1777 per poter portare in processione ed esporre la Sacra Tavola ad invocazione della pioggia (Cremona, Parrocchia di Sant'Agata, Archivio Fabbriceria, 1° Repertorio, titolo XXI); G. GREGORI MARIS, *op. cit.*, p.30.

10. G.M. BONAFOSSA, *Storia dell'Insigne Chiesa Collegiata di S. Agata di Cremona*, ms, 1798, p.32 (Cremona, Parrocchia di Sant'Agata, Archivio Storico); sulla figura del Bonafossa cfr. in particolare: M. BARDELLI, *Giuseppe Maria Bonafossa e la "Storia dell'Insigne Chiesa Collegiata di S. Agata di Cremona"*, in *La chiesa di S. Agata a 400 anni dalla consacrazione...*, *op. cit.* pp. 32-45.

11. G.GREGORI MARIS, *op.cit.* p.32.

nutrito servizio d'ordine, considerando la grandissima affluenza e l'inevitabile tendenza della gente ad accalcarsi attorno alla Tavola nel tentativo di toccarla – in quanto considerata prima di tutto nella sua funzione di reliquiario – e addirittura di offrirsi per il suo trasporto. Fino a quando la chiesa di Sant'Agata fu retta dai Canonici regolari che dipendevano direttamente dalla Santa Sede, la processione si svolse ogni anno. A partire invece dagli anni Ottanta del Settecento, quando per disposizione dell'amministrazione asburgica ebbe termine lo stato di formale autonomia della chiesa di Sant'Agata (sottoposta così all'autorità vescovile), la tradizione della processione della Sacra Tavola cominciò a registrare varie battute di arresto e vi furono anni in cui essa non si tenne affatto.¹² Nel periodo cruciale tra il 1796 e il 1814 che vide l'avvicinarsi delle dominazioni austriaca e napoleonica, varie sono le richieste di autorizzazione per lo svolgimento della processione nelle quali si ravvisa, costantemente, la necessità di ottenere, oltre al benessere dell'autorità civile, anche quella del vescovo.¹³

Il mantenimento dell'ordine pubblico per lo svolgimento della manifestazione sembra rappresentare nei secoli una preoccupazione abbastanza costante. Già verso la fine del Cinquecento veniva lamentata la consuetudine, nei giorni precedenti la processione, di accendere falò nelle piazze e da parte soprattutto dei ragazzi di correre per le vie con le fiaccole e di tirarsi appresso balle di paglia accese.¹⁴ In periodi poi di forti tensioni e capovolgimenti politici, si può riscontrare come la processione della Tavola sia stata in vari modi e per differenti ragioni oggetto di timori ancora maggiori per il mantenimento dell'ordine pubblico, in quanto si temeva che essa potesse rappresentare un'occasione di dileggio o addirittura di minaccia per gli stessi ordini costituiti. Durante l'età napoleonica, in particolare nel breve periodo di ritorno degli austriaci tra l'aprile del 1799 e il giugno del 1800 e in un clima quindi di dura reazione alla prima fase del governo francese, si riscontra come il permesso alla processione fosse stato accordato nel dicembre del 1799 in modo, per così dire, abbastanza censorio: “purché insomma la processione non si risolva in una corsa come fosse un baccanale e in una manifesta irriverenza alla Religione e al Sacerdozio... e purché sia osservata quella decenza e proprietà che esigono il culto e la venerazione dovute alla santa Reliquia”.¹⁵ Per assicurare una maggiore ef-

12. Su tutto quanto riportato relativamente alla processione: *ivi*, pp. 31-33.

13. Fra le diverse autorizzazioni a riguardo, cfr. in particolare la concessione della R. Pretura di Cremona del 10 gennaio 1800 (Cremona, Parrocchia di Sant'Agata, Archivio Fabbriceria, 1° Repertorio, titolo XXI).

14. Come recita una bando del 3 febbraio 1593: A. FOGLIA, *La religiosità popolare, in Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento. Mostra di documenti e arredi sacri*, Cremona, Palazzo Vescovile 8 giugno - 28 luglio 1985, Cremona 1985, p. 118, numero 29.

15. Si vedano a riguardo le disposizioni della nota del 18 dicembre 1799 della R. Commissione Generale di Polizia di Milano (Cremona, Parrocchia di Sant'Agata, Archivio Fabbriceria, 1° Repertorio, titolo XXI); cfr. inoltre G. GREGORI MARIS, *op. cit.*, p. 33.

ficienza nel controllo dell'ordine cittadino, nel 1825 si pensò di affidare il servizio di vigilanza direttamente alla gendarmeria pubblica. Ma alla fine, per sempre maggiori difficoltà a prestare adeguata assistenza e controllo pubblico, con l'avvento del Regno d'Italia la processione entrò in una fase di definitiva crisi, tanto che a partire dal 1869 la si cominciò a tenere solamente in chiesa.¹⁶

Si è detto come la Sacra Tavola divenisse anche l'insostituibile protagonista cittadina in occasione degli incendi, di fronte ai quali veniva portata in processione e lasciata esposta, nella speranza che sant'Agata potesse intercedere in quanto considerata la protettrice per eccellenza contro tale genere di avversità.¹⁷ Documenti straordinariamente importanti di questo tipo di utilizzo sono due tele ex-voto conservate nella sagrestia della chiesa di Sant'Agata,¹⁸ una del 1632 e l'altra del XVIII secolo, che raffigurano la Tavola esposta di fronte ad edifici cittadini interessati dalle fiamme degli incendi. Nel maggiore dei due dipinti, quello più antico, è raffigurato sullo sfondo il monastero femminile di San Quirico lambito ormai dalle fiamme che hanno invece già completamente avvolto parte delle mura perimetrali cittadine.¹⁹ La Tavola è ben visibile in primo piano ed è del tutto riconoscibile anche per la caratteristica cornice dorata ad archetti che s'intravede di sbieco. Essa sembra inoltre inserita entro una più larga corniciatura rossa ad edicola, corrispondente presumibilmente alla sua cornice perimetrale che nel quadro potrebbe essere stata enfatizzata e raffigurata più grande del reale. Istintivamente verrebbe da pensare che il lato con le raffigurazioni di sant'Agata dovesse essere rivolto verso l'incendio e quindi verso le due suore del monastero inginocchiate a pregare. Sul lato opposto, a distanza molto ravvicinata, sono accesi due ceri, un'usanza questa che, molto probabilmente, ebbe ad essere foriera nel tempo di non pochi incidenti, come ha rivelato d'altronde quest'ultimo restauro, specie sul lato comprendente la Vergine col Bambino. Anche l'altro dipinto ex voto, riferibile alla metà del Settecento, si rivela di estremo interesse per il ricchissimo corredo che contorna la Sacra Tavola, della quale è intuibile solo la sagoma. Posta anche in questo caso di fronte ad un incendio sviluppatosi in una delle vie delle città, la Tavola appare sostenuta da una specie di barella recata a spalla e pro-

16. In occasione del XVII centenario del martirio di sant'Agata la Tavola fu portata ancora in processione, in via del tutto eccezionale, il 28 ottobre 1951 (*ivi*, pp. 33, 35, n.42).

17. Anche a Firenze il culto processionale di sant'Agata era finalizzato, in particolare, a scongiurare il grave pericolo degli incendi.

18. I due quadri, insieme ad un terzo dipinto-ex voto su tavola (cfr. nn. 20 e 51), sono stati restaurati tra l'ottobre 2012 e il gennaio del 2013 dal laboratorio di restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Mantova, Cremona e Brescia (direzione Vanda Malacarne, restauratori Chiara Reggiani e Carina Herrig).

19. Il monastero benedettino femminile di San Quirico di Cremona fu soppresso nel 1785, sorgeva alla fine dell'attuale via Palestro in corrispondenza delle antiche mura.

tetta da un'edicola con quattro colonnine tortili²⁰ reggenti un tettuccio rivestito di tessuto rosso; all'interno essa appare ulteriormente protetta da una più piccola edicola. Sono elementi di corredo questi che si ritrovano elencati in dettaglio negli inventari parrocchiali, soprattutto del Settecento e Ottocento,²¹ scorrendo i quali s'individuano anche altri strumenti che dovevano servire a garantire una maggiore protezione durante le movimentazioni della Tavola, quali ad esempio le tele cerate o gli schermi di latta per le torce. Secondo il circostanziato resoconto di una visita del 1723 del vescovo Litta, pare che il dipinto, a quell'epoca, dovesse essere pure protetto da un cristallo.²² E comunque, nonostante questi provvedimenti, il dipinto ebbe a subire ugualmente, attraverso i secoli, non pochi danni accidentali, i cui segni si sono individuati peraltro nel corso di questo ultimo restauro, e che sono senza dubbio da imputarsi anche alle movimentazioni processionali e agli altri diversi utilizzi di culto.

Come illustra con grande chiarezza e profondità d'indagine il Gualazzini nel suo fondamentale studio sulle origini della Tavola,²³ fu a partire soprattutto dal Cinquecento²⁴ che si affermarono particolari argomentazioni, del tutto infondate dal punto di vista storico, e che parrebbero appositamente costruite per accreditare immaginarie supposizioni, tra le quali una provenienza addirittura catanese della Tavola.²⁵ Nel secolo successivo, anche sulla base delle asserzioni dello storiografo Giuseppe Bresciani,²⁶ prese sempre più consistenza la credenza che la Tavola di Sant'Agata dovesse corrispondere ad un dipinto reliquiario e potesse addirittura inglobare la tavoletta marmorea – o addirittura identificarsi con essa – recante le iniziali di un'iscrizione onoraria che un angelo, secondo la più diffusa tradizione agiografica, avrebbe collocato dietro il capo della santa appena dopo la sua morte.²⁷ Le iniziali M. S. S. H. D. E. P. L. formanti l'iscrizione che si ritrova non solo nella nostra Tavola in corri-

20. La stessa edicola è raffigurata in un altro dipinto votivo su tavola, probabilmente della fine del Settecento o degli inizi dell'Ottocento anch'esso menzionato nel corso del presente saggio (cfr. note 18 e 51).

21. Si considerino in particolare gli inventari del 22 maggio 1591, 20 luglio 1707, 24 maggio 1764, 25 aprile e 27 dicembre 1811 (Cremona, Parrocchia di Sant'Agata, Archivio Fabbriceria, 1° Repertorio, titoli XXXVI - XL).

22. Archivio Storico Diocesano di Cremona, Arch. "Litta Visit. Civitatis", voll. I - 144.

23. U. GUALAZZINI, *op. cit.*

24. Cfr. anche: G. GALLINA, *La diocesi di Cremona dalle origini agli inizi dell'età ottoniana*, in *Diocesi di Cremona, op. cit.*, p. 37.

25. U. GUALAZZINI, *op. cit.*, pp. 605, 607.

26. G. BRESCIANI, *Diario curioso di quello che s'osserva giornalmente nella città di Cremona tanto nelle cose spirituali che temporali*, Cremona 1638, p.75.

27. Su tutta la complessa questione dell'identificazione o dell'inglobazione della leggendaria tavoletta marmorea entro la Sacra Tavola si rimanda sempre a U. GUALAZZINI, *op. cit.*, pp. 603-608; cfr. inoltre la monografia di G. GOI, *La Tavola di Sant'Agata di Cremona*, Spoleto 1998, pp. 112-113.

spondenza dell'episodio delle esequie della santa, ma anche negli affreschi dipinti da Giulio Campi nel 1537 sulle pareti del presbiterio della chiesa di Sant'Agata, sono riferibili alle seguenti parole: *mentem sanctam spontaneam, honorem deo et patriae liberationem*.²⁸ La convinzione della presenza di tale reliquia all'interno della Tavola contribuì nel tempo a conferire al dipinto la funzione principale di reliquiario, innalzandolo ad una dimensione di assoluta sacralità e dando così piena giustificazione allo stesso appellativo di "sacra".²⁹ La supposizione della coesistenza della mitica lastra pare che già nel tardo Cinquecento avesse indotto le più alte autorità ecclesiastiche, quali san Carlo Borromeo e il vescovo Nicolò Sfondrati, e più tardi nel corso del Settecento, il vescovo Fraganeschi,³⁰ ad opporsi ad ogni tentativo di compromettere in qualche modo la Tavola per effettuare ricognizioni al suo interno.

La devozione di cui la tavola-reliquiario divenne quindi sempre più oggetto negli ultimi quattro secoli, parve assorbire del tutto ogni altro tipo di considerazione e d'interesse artistico anche per le opere dipinte sulle sue due facce. La storiografia locale la nomina infatti ben poche volte. Antonio Campi, nella sua *Cremona fedelissima* del 1585, la ricorda solamente per la sua presunta importanza miracolosa, in quanto "*con summa veneratione la si porta nei grandi incendi contra i quali si è trovata sovente essere singolare rimedio*".³¹ Nessuna menzione da parte del Vasari che pure visitò Cremona nel 1566 per aggiornare la seconda edizione delle sue *Vite sui fatti della pittura settentrionale* e per fare conoscenza della grande Sofonisba Anguissola. Forse i riflessi artistici più importanti dei dipinti della Tavola sulla cultura artistica cremonese sono rintracciabili solo all'interno della sua chiesa di appartenenza, proprio nel ciclo di affreschi di Giulio Campi con le storie di sant'Agata. L'impaginazione che fece Giulio della scena del funerale – con la martire distesa nel sepolcro, l'angelo all'estrema sinistra che depone la lapide con l'iscrizione dietro il suo capo, gli altri angeli sul fondo e i vari astanti sulla destra – ripropone chiaramente il generale schema compositivo già presente nel dipinto medievale. Ma anche l'episodio ad affresco di *Pietro che appare in carcere ad Agata* rivela in parte una chiara aderenza alla scena maggiore del centro della Tavola, specie nel fanciullo che precede l'apostolo e che regge il cero, di cui il grande pittore cre-

28. Parole che starebbero a significare che Agata ebbe una mente o un'anima santa e libera, tributò onore a Dio e recò libertà alla patria, liberandola in particolare dal tiranno Quinziano che era stato il suo diretto persecutore.

29. La misura della diffusione popolare del culto per la Tavola, in quanto contenente la reliquia della lapide, è rapportabile all'usanza, pare abbastanza diffusa come ricorda il Bonafossa (*op. cit.*, p.33), di affiggere nelle case cremonesi la riproduzione dipinta o scolpita dell'iscrizione, alla quale doveva evidentemente attribuirsi una particolare funzione propiziatoria e scaramantica per scongiurare gli incendi.

30. U. GUALAZZINI, *op. cit.*, p. 604.

31. A. CAMPI, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani*, Cremona 1585, p.41.

monese volle richiamare l'effetto suggestivo della lunga fiamma. Molto probabilmente sono solo questi i casi, in ambito cremonese, che possono parlarci della Sacra Tavola anche come opera di espresso riferimento artistico.

La letteratura delle guide, che pure a Cremona cominciò a svilupparsi a partire dal Settecento, dapprima parve ignorare del tutto la Tavola di Sant'Agata, tanto è vero che almeno per quel secolo anche i due più importanti rappresentanti di tale genere di pubblicistica, quali il Panni (1762)³² e l'Aglio (1794),³³ dell'antico dipinto non fecero alcuna menzione nelle loro descrizioni della chiesa di Sant'Agata. In varie rassegne e guide dell'Ottocento e del primo Novecento – quali quelle del Grasselli (1818),³⁴ del Manini (1820),³⁵ del Grandi (1856),³⁶ del Maisen (1865)³⁷ e del DeVecchi (1907)³⁸ – la Tavola venne invece ricordata, ma quasi unicamente come un'importante reliquia proveniente dalla tomba di sant'Agata a Catania e portata a Cremona in tempi assai antichi.³⁹ L'unico a dar conto, se pur in modo assai sintetico, della reale conformazione della Tavola fu il Robolotti (1863)⁴⁰ per il quale l'opera poteva essere riferita al “secolo di Giotto”.

Una prima constatazione della mancanza di prove dell'esistenza di sacre reliquie connesse alla Tavola sembra trasparire nel già ricordato resoconto della visita del vescovo Alessandro Litta del 1723, nel quale si osserva che, a riguardo, alcun documento era stato ancora pubblicamente esibito.⁴¹ In seguito, solo

32. A.M.PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1762.

33. G. AGLIO, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794.

34. G. GRASSELLI, *Guida storico sacra della R. città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona 1818, p. 70.

35. L. MANINI, *Memorie storiche della città di Cremona*, vol.II, Cremona 1820, pp. 108-109.

36. A. GRANDI, *op.cit.*, pp. 248-249.

37. P. MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano 1865, p. 133.

38. G. DE VECCHI, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona che furono e che sono con aggiunta della successione dei M. RR. Rettori che governarono tanto le Parrocchie di città che della Diocesi dal 1420 a noi*, Cremona 1907, p. 89.

39. Secondo le versioni che furono tramandate da varie fonti e della cui infondatezza ebbe a trattare in particolare il Gualazzini (*op.cit.*, pp. 592-597, 605-607), la reliquia della Tavola poteva essere stata portata a Cremona addirittura ai tempi del re longobardo Alboino, nel 568, da un presbitero cremonese; o nel 1140 da un altro sacerdote cremonese, Corradino Anguisola, che l'avrebbe ottenuta in dono dai catanesi; le imprecise e brevissime notizie degli autori sopracitati nelle note precedenti (nn.34-38) non diedero conto di come la Tavola dipinta potesse effettivamente corrispondere alla reliquia che si voleva proveniente da Catania e che sembrava doversi genericamente identificare con una tavola che era stata posta nella tomba sotto il corpo di Agata all'atto della sua sepoltura (Grasselli, De Vecchi), oppure al coperchio della tomba con la ben nota iscrizione (Manini) o infine anche ad un pezzo del legno del sarcofago (Grandi, Maisen).

40. F. ROBOLOTTI, *Cremona e la sua provincia /con appendice/,* Cremona 1863, p. 8.

41. “Huius Sacrae Reliquiae nullum exhibitum fuit documentum publicum sacrum” (cfr. n. 22).

Omobono Offredi, vescovo di Cremona tra il 1791 e il 1829, sembra aver promosso sulla Tavola i primi accertamenti, uno in forma privata e l'altro in forma solenne.⁴² È probabile che proprio in concomitanza con la seconda ispezione e ad attestazione dell'ufficialità della ricognizione siano stati apposti i suoi sigilli che tuttora si vedono sul fronte con le storie di sant'Agata. In quell'occasione furono eseguiti dei fori passanti agli angoli della tavola che permisero di appurare che la tavola era un pezzo unico e che al suo interno non doveva contenere alcuna tavola marmorea. Attraverso tali stretti trafori, due ad ogni angolo, furono fatte passare delle fettucce rosse sulle quali vennero applicati i sigilli in ceralacca del vescovo Offredi.⁴³ In seguito, sul fronte opposto della Tavola comprendente l'immagine della Vergine col Bambino, furono applicati i sigilli di Antonio Novasconi, vescovo di Cremona dal 1850 al 1867, attestanti una sua successiva ricognizione.

Sulla Sacra Tavola fu eseguito inoltre un altro ben più probante accertamento le cui modalità esecutive sono state chiarite nel corso di quest'ultimo restauro. Per maggior chiarezza è opportuno a questo punto richiamare le indagini radiografiche effettuate rispettivamente nel 1977⁴⁴ e più recentemente, prima di dar corso a quest'ultimo restauro, nel 2011⁴⁵ che evidenziarono entrambe, all'interno della Tavola, una specie di piccolo dischetto biancastro del diametro di circa 2,35 cm. Tale corpo perfettamente circolare si situava in un punto appena al di sopra della testa della figura di sant'Agata nella grande scena del suo incontro con l'apostolo Pietro, e sul fronte opposto della Tavola nella *Pentecoste*, in corrispondenza della parte inferiore della veste rossa di un apostolo. Già era stata avanzata l'ipotesi che tale piccolo disco, rilevato dalle radiografie, potesse anche corrispondere ad una reliquia introdotta in epoca imprecisata all'interno della Tavola.⁴⁶ L'ispezione effettuata durante questo restauro ha invece appurato, in modo inequivocabile, che in corrispondenza di tale punto non si nascondeva all'interno alcun corpo, da potersi ragionevolmente rapportare ad una reliquia. Scavando dalla parte del fronte con l'immagine della *Pentecoste* e in corrispondenza dell'apostolo vestito di rosso, nel punto indicato dalle radiografie e già evidenziato, all'esterno, da una lacuna con relativa stuccatura, si è potuto riscontrare che l'interno della Tavola era

42. A. DRAGONI, *Sulla Chiesa cremonese e sull'antica ecclesiastica disciplina universale*, Cremona 1840, p. 294; come aveva sottolineato il Gualazzini (*op. cit.*, pp. 604, 607-608) non è improbabile che si sia arrivati agli accertamenti da parte dell'Offredi a seguito anche dell'insistente petizione da parte dei catanesi alla quale il vescovo Ignazio Maria Fraganeschi aveva già risposto nel 1760, tramite il pontefice Benedetto XIV, con la conferma che la lastra marmorea si trovava effettivamente racchiusa all'interno della Sacra Tavola.

43. Il sigillo di Omobono Offredi, oltre che dal suo nome, è contrassegnato da uno stemma centrale con aquila.

44. Dal Gabinetto Fotografico Nazionale.

45. Dal tecnico di indagini non invasive Mario Lazzari di Cremona.

46. A. FOGLIA, *op. cit.*, pp. 18-20.

solo interessato da una sorta di otturazione costituita da un tappo di legno fissato con dello stucco. Il corpuscolo della lunghezza di circa 2 mm, ritrovato entro la stuccatura in gesso, è da identificarsi con ogni probabilità con un frammento di smalto⁴⁷ che fu inglobato in modo del tutto accidentale nell'amalgama gessoso che fissava il tappo di chiusura. Da quanto si è potuto osservare nel corso della nostra recente indagine, la cavità che era stata così otturata doveva essere stata aperta con una piccola trivella – come hanno rivelato la sua forma conica e le incisioni in tondo con andamento a vite che marcavano le pareti – al fine di appurare appunto l'esistenza della lastra marmorea. Quando sia stata eseguita la trivellatura, non ci è dato di sapere, anche se non è da escludersi che tale intervento esplorativo possa riferirsi all'epoca di Offredi o anche di Novasconi, o cadere negli anni intermedi ai periodi dei due vescovi.

Non deve sembrare così strano che di queste ricognizioni da parte dei vescovi cremonesi non sia poi stato rilasciato alcun riscontro ufficiale, oltre ai rispettivi sigilli apposti.⁴⁸ È da supporre che se si fosse resa in qualche modo pubblica l'inesistenza di reliquie direttamente correlate alla Tavola, sarebbe di certo caduta una secolare credenza che oltre a dare fondamento al suo carattere assolutamente sacrale, doveva anche rappresentare la principale motivazione delle elargizioni, da ritenersi cospicue, che grazie ad essa giungevano alla Chiesa cremonese. Fu così che nel corso della prima metà dell'Ottocento, quasi a voler compensare la leggenda della co-esistenza della tavoletta marmorea, forse non più ufficialmente sostenibile, si diffusero anche altre fantasiose credenze, tra cui quella che la Sacra Tavola fosse addirittura costituita dal legno della cassa in cui a Catania si conservarono per lungo tempo le spoglie della santa.⁴⁹

Sembra quindi di arguire che per lungo tempo si sia voluto assolutamente salvaguardare la funzione della Tavola in quanto reliquiario, o addirittura in quanto essa stessa reliquia, e pertanto il suo stato di attinenza anche fisica alla martire catanese. E d'altronde l'idea che la reliquia dell'epigrafe marmorea fosse racchiusa nella Tavola o addirittura le corrispondesse, non decadde certo del tutto⁵⁰ e per i cremonesi dovette rimanere come una sorta di arcana e quasi

47. A quanto verificato nel corso delle analisi effettuate grazie all'interessamento del delegato diocesano d'Arte Sacra mons. Achille Bonazzi (che in questa sede si coglie l'occasione per ringraziare) tale frammento sarebbe formato da quattro strati successivi rispettivamente di stucco, rame, gesso e vetro inglobante elementi ferrosi.

48. Almeno a quanto, ovviamente, ho potuto riscontrare ricercando sia nell'Archivio Parrocchiale di Sant'Agata che nell'Archivio Storico Diocesano.

49. Supposizione pubblicata dapprima dal Dragoni (*op.cit.*, p.294) e poi diffusa anche da alcuni autori di rassegne e guide di Cremona (GRANDI, *op.cit.*, p. 248; MAISEN, *op.cit.* p.133); cfr. anche n. 39.

50. In una piccola pubblicazione agiografica edita a Cremona nel 1883 -*Breve compendio degli Atti del glorioso martirio di Sant'Agata e preghiere solite a recitarsi nella sua novena* - alle pp. 16 e 17 veniva ancora riportato che la lapide marmorea dovesse essere inclusa entro la Tavola lignea dipinta con le storie di sant'Agata su un fronte e l'immagine della Vergine e una "gloria

insondabile congettura. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento e a seguito della decadenza delle tradizioni più popolari di culto, tra cui *in primis* la processione annuale per le vie della città, si ha l'impressione che la Sacra Tavola sia stata in qualche modo relegata in uno stato di trascuratezza e quasi di dimenticanza, che certo contribuì ad aumentare l'alone di incertezza storica e quasi di mistero sulle sue origini e sulla sua reale conformazione. Emblematica a questo riguardo fu la vicenda del professor Ugo Gualazzini che nell'estate del 1926, ancora giovane studente, per approfondire gli studi sulla chiesa di Sant'Agata, realizzò il vero e proprio colpo di mano di riportare letteralmente alla luce la Tavola, a quel tempo racchiusa entro uno spesso e compatto involucro di cornici e vetri sporchissimi e anneriti dai fumi che la rendevano pressoché illeggibile.⁵¹ Lo stesso Gualazzini confessò la sua grande sorpresa nel trovarsi di fronte ad una tavola lignea dipinta, una volta che questa venne liberata dalle sue sovrastrutture, e non la lastra lapidea tramandata dalle tradizionali credenze,⁵² evidentemente non ancora del tutto smentite. Anche con il restauro del milanese Mauro Pelliccioli che seguì alcuni mesi dopo la riscoperta da parte del Gualazzini, il direttore dell'intervento Mario Salmi, allora ispettore della Soprintendenza di Milano, non trascurò di ricordare nel resoconto finale dell'intervento la probabile esistenza all'interno della Tavola -per lui costituita da due tavole giustapposte- di una sottilissima tavoletta marmorea.⁵³ Si consideri d'altronde che in tutto il fitto carteggio che documenta

celeste" sull'altro. Il mancato riconoscimento dell'evento neo-testamentario della Pentecoste, identificata con un generico consesso celeste, è da imputarsi oltre che ad una scarsa propensione a leggere correttamente l'iconografia delle raffigurazioni, anche al forte offuscamento delle polveri e dei fumi che a qual tempo poteva interessare i dipinti. A riguardo cfr. anche nota successiva.

51. U. GUALAZZINI, *op. cit.*, pp.579-580, n.1. Riguardo lo stato di forte offuscamento dei dipinti della Tavola davanti a cui si trovò il giovane Gualazzini, si vuole ricordare un dipinto ex voto su tavola, tardo settecentesco o del primo Ottocento, conservato presso la chiesa di Sant'Agata e raffigurante il fronte della Tavola dalla parte della Vergine col Bambino. In esso l'evento della Pentecoste viene riprodotto come se si trattasse di un'Ultima Cena, segno probabilmente anche questo del grave stato di alterazione e sporcizia che rendeva a quel tempo molto difficile una corretta lettura delle immagini dipinte della Tavola. Sulla mancata corretta interpretazione della scena della Pentecoste, oltre a quanto detto anche nella nota. precedente, si ricorda che pure nel resoconto della visita del vescovo Litta del 1723 (cfr. n. 22) l'evento neo-testamentario veniva identificato come un generico raggruppamento di santi e sante (*sic!*).

52. *IBIDEM.*

53. M. SALMI, *La Tavola di Sant'Agata a Cremona*, in "Bollettino d'Arte", s. II, VII (1927), fasc. 2, pp.49-60, 58, n.1. L'idea del tutto erronea che la Tavola fosse composta da due tavole giustapposte si protrasse poi fino ai nostri giorni: si veda, ad esempio, la piccola pubblicazione agiografica *Agata V.M. Memorie e preghiere* (Cremona, 1933) edita a cura della stessa chiesa prepositurale di Sant'Agata, in cui si riporta che la Sacra Tavola era costituita da due tavole dipinte fra le quali si trovava inserita "la tavola di pietra" (pp.11-12); in modo un po' acritico anche in un recente saggio, includente una breve riferimento alla Tavola, è riportato che la stessa,

quel primo restauro si ritrova spesso che la Tavola è anche indicata con il termine di reliquia.

La peculiarità più evidente del fronte dipinto con l'immagine di sant'Agata è rappresentata senz'altro dall'impaginazione delle storie che appaiono distribuite lungo quattro registri orizzontali, tutti sormontati da una doppia cornicetta a rombi e a dentelli in rilievo prospettico. Il primo registro in alto è comprensivo di cinque storie della persecuzione di sant'Agata, seguite appena più sotto dall'episodio dell'incontro dell'apostolo Pietro con la martire catanese. Seguono il terzo e quarto registro recanti ognuno tre altre storie della *passio* di Agata, raffigurate in modo ben più ampio rispetto a quelle del primo registro superiore. La generale organizzazione distributiva degli episodi è tanto più singolare se si considera che nella tradizione pittorica italiana, fin dai primi tempi e per vari secoli, le figurazioni su tavola a glorificazione dei singoli santi erano generalmente impostate sulla sola grande figura centrale del santo, con il contorno di più piccoli riquadri recanti le vicende più salienti della vita distribuite lungo i lati verticali, ma sovente anche in orizzontale sui lati brevi.

Le fonti agiografiche della vita di sant'Agata alle quali l'autore della Tavola ebbe a rapportarsi possono essere state diverse. Si conoscono infatti varie redazioni redatte tra il V e il VI secolo, tra le quali una latina e due greche,⁵⁴ che peraltro non differiscono molto fra loro e che potrebbero avere quindi un'origine comune. Si è anche avanzato che le storie dipinte sembrano riflettere l'*Oraatio sancti Methodii*, scritta nel IX secolo dal vescovo greco Metodio, evangelizzatore insieme al fratello Cirillo dei popoli slavi,⁵⁵ senza poi dimenticare che negli anni Sessanta del XIII secolo Jacopo da Varagine aveva già composto la prima redazione della sua *Legenda aurea* comprendente anche la vita di sant'Agata.⁵⁶ Alla tradizione agiografica di queste più diffuse narrazioni, l'artista della Tavola deve essersi quindi direttamente ispirato, traendo materia per la costruzione degli episodi principali e raffigurandoli nei modi che lui stesso ritenne più confacenti al suo racconto artistico e spirituale.

Il periodo in cui storicamente si collocano la persecuzione e la morte di Agata è compreso negli anni dell'imperatore Decio che governò per un breve periodo dal 249 al 251. Secondo le fonti agiografiche l'allora governatore romano della

secondo la tradizione, sarebbe formata da due tavole giustapposte e includerebbe la miracolosa antica lapide marmorea (S. MASSEROLI, *Dei mosaici pavimentali alla nuova plasticità*, in *Lombardia medievale. Arte e architettura*, a cura di C. BERTELLI, Milano 2002, pp. 325 - 337, 336-337.

54. R. APRILE - A. RIGOLI, *Ivoce! Agata, santa, martire* in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. I, Roma 1990 (II rist. dell'ed. 1961), pp. 319 -335, p.319; cfr. inoltre GOI, *op.cit.*, p. 71.

55. G. VOLTINI, *Dal secolo XI agli inizi del Trecento e /schede/ Maestro della Tavola*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano 1990, pp. 3-6, 229-230.

56. Per il testo della storia di sant'Agata nella versione di Jacopo da Varagine: *Agata santa. Storia, arte, devozione*. Catalogo della mostra. Catania 29 gennaio - 4 maggio 2008, Milano-Firenze 2008, pp. 25-27.

Sicilia, che doveva essere Quinziano, s'invaghì della nobile fanciulla e al suo rifiuto mise in atto la percuzione anche se pare mirasse ad impadronirsi delle ricchezze della sua famiglia. Dietro il quadro della persecuzione di Agata poteva quindi nascondersi l'intento da parte di Quinziano della confisca dei beni famigliari. Anche se la tradizione agiografica di sant'Agata è sempre stata considerata dagli esperti con una certa perplessità per la debolezza dei riscontri storici, si sono fatte comunque varie ipotesi sulla sua figura, una delle quali contempla l'idea che la nobile fanciulla avesse avuto un ruolo attivo nella comunità cristiana, ricoprendo qualche funzione riservata anche alle donne.⁵⁷ È evidente comunque che le vicende della persecuzione e del martirio di Agata debbano rapportarsi strettamente alla politica repressiva di forte restaurazione proclamata dall'imperatore Decio, culminata con l'editto che imponeva ai sudditi dell'impero l'obbligo delle pratiche sacrificali in onore degli dei e della religione di stato.⁵⁸

Prima di ripercorrere le figurazioni della passione di sant'Agata alla luce di quanto è emerso in questo ultimo restauro e al fine di approfondirne soprattutto alcuni inediti aspetti iconografici,⁵⁹ si vuole innanzi tutto richiamare l'attenzione su quella specie di balastra che fa da sfondo a buona parte degli episodi. Come già per prima aveva rimarcato la Goi,⁶⁰ si tratterebbe di un elemento pseudo-architettonico assunto a semplice espediente figurativo per conferire continuità e ritmo narrativo all'insieme delle singole scene.

Partendo dalla prima figurazione di sinistra del registro superiore, il racconto si apre con il rifiuto da parte di Agata, già fatta prigioniera di Quinziano, delle offerte che le sono rivolte tramite la prostituta Afrodisia e le sue nove figlie, altrettanto corrotte,⁶¹ che il pittore ha radunato alla spalle della ma-

57. Si veda ad esempio la funzione di *presbyter* del cui affidamento alle donne si sarebbe rinvenuta a Catania qualche testimonianza epigrafica (V.G. RIZZONE, *La più antica comunità cristiana di Catania attraverso i documenti epigrafici (secoli IV - V)* in *Agata santa. Storia, arte, devozione*. Catalogo della mostra. Catania 29 gennaio - 4 maggio 2008, Milano-Firenze 2008, pp. 174 -189, pp. 178-181).

58. Cfr. in particolare: C. MOLÉ, *Catania nel III secolo*, in *Agata santa. Storia, arte, devozione*. Catalogo della mostra. Catania, 29 gennaio - 4 maggio 2008, Milano-Firenze 2008, pp. 150-157, p. 153.

59. Nel ripercorrere i contributi precedenti sull'iconografia dei dipinti della Tavola, oltre al già citato saggio di Salmi e al fondamentale e amplissimo contributo della Goi, si vuole anche ricordare una brillante presentazione di F. Voltini pubblicata in occasione di una campagna fotografica dell'opera (*La Tavola di S. Agata in Cremona. Fotografie a colori di Giuliano Regis. Presentazione di Franco Voltini*, Cremona 1979).

60. L. GOI, *op.cit.*, p. 2.

61. Per dare una maggiore credibilità a questo ambiente di corruzione della corte di Quinziano è stata avanzata l'ipotesi che Afrodisia potesse anche identificarsi con una sacerdotessa di Venere (o Afrodite) e dedita pertanto alla prostituzione sacra; sulle fonti archeologiche riguardanti l'esistenza di matrone che a Catania gestivano i culti pagani cfr. MOLÉ, *op.cit.*, p.154.

dre in un sintetico raggruppamento di visi suddivisi per piani, secondo un diffusissimo modulo compositivo di matrice bizantina. La fermezza del rifiuto è rimarcato dall'enfasi del movimento rotatorio della giovane che vuole in questo modo negarsi alla vista delle cortigiane. Figurativamente parlando, al clima di corruzione si ricollega l'atteggiamento insinuante e vagamente sinistro di Afrodisia e pure il lusso delle vesti e delle preziosità delle acconciature delle figlie, ravvisabili nei particolari minuti delle dorature.

La seconda scena vede Agata al cospetto del governatore Quinziano, di fronte al quale viene condotta dopo il rifiuto delle proposte di Afrodisia. La giovane, in questa scena, manifesta la sua diretta opposizione all'intimazione del suo persecutore di rinnegare la propria fede. La fermezza del rifiuto di Agata si esprime nella forte mimica e retorica del dito puntato in alto, ad indicazione dell'unico dio in cui la giovane dichiara di volere credere.⁶² Quella specie di mascherone tondo che Quinziano, seduto sul trono a gambe accavallate,⁶³ sembrerebbe tenere sospeso con una mano, è in realtà un clipeo retto dal soldato che sta vicino al governatore. Il rilievo dello scudo circolare è allusivo, molto probabilmente, ad una delle tante divinità pagane che Agata, in quell'occasione, aveva apertamente rifiutato, accusando nel contempo Quinziano e la moglie, come narra la tradizione, di credere solo in idoli di legno e di gesso. È presente ancora Afrodisia colta nell'atteggiamento, particolarmente subdolo, di nascondersi dietro la figura di Agata. Come già per primo aveva da maestro sottolineato il Longhi⁶⁴ sembrerebbero questi, in complesso, i riflessi di una cultura vivacemente icastica che fa dell'autore dei dipinti della Tavola un "umorista", per quei tempi, di grandissimo genio, capace di cogliere e sintetizzare gli umori, appunto, e i moti più subitanei dell'animo.

Nella terzo episodio il co-protagonista di Agata è un soldato in primo piano che sta per sferzare la giovane con l'aiuto di altre due guardie, delle quali sono raffigurate solo parte delle teste e degli arti, secondo le consuete modalità di sintesi compositiva. Il pittore sembra voler caricare il supplizio in senso ancora più crudele, ponendo nelle mani dei soldati dei sassi che dovevano con tutta probabilità servire anche per una lapidazione. In questa raffigurazione del primo martirio di Agata, l'artista sembrerebbe dunque staccarsi dalla tradizionale agiografia che contemplava la fustigazione della giovane catanese men-

62. L'enfasi di questo atteggiamento sembra richiamare l'ipotesi che la giovane, appartenendo probabilmente ad una delle più nobili e facoltose famiglie di Catania, dovesse disporre di una certa formazione e conoscesse quindi discipline, quali la dialettica e la retorica, di cui la stessa ebbe poi a servirsi nell'attuazione della sua missione di fede.

63. Nella pittura medievale la postura delle gambe accavallate è spesso associata, come sottolinea la Goi (*op.cit.*, p.3), alla raffigurazione di personaggi negativi: tiranni, persecutori, sovrani crudeli, ecc.

64. R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", II (1948), p. 21.

tre stava legata ad una specie di cavalletto. Nella posizione inginocchiata della figura si vorrebbe invece riaffermare il pieno prevalere della sua attività spirituale. La stessa

dimensione di raccoglimento estatico ci viene trasmessa anche dalla quarta scena con Agata raffigurata nella sua cella di prigionia, che sembra avere più l'apparenza di una celletta di monastero. Sopra la volta del piccolo edificio si scorge la testa con elmo di una guardia che vuole invece ricondurre l'attenzione all'ambiente del carcere.

I reiterati rifiuti di Agata valsero alla giovane il nuovo tormento dell'estirpazione dei seni, raffigurata nel quinto e ultimo riquadro del registro superiore. Tale supplizio diverrà poi, nei secoli, quello più universalmente diffuso e rappresentativo della persecuzione della martire siciliana. La raffigurazione dei personaggi presenta un impianto figurativo incentrato su due principali protagonisti: a sinistra il persecutore che con due lunghissime tenaglie strappa i seni ad Agata e a destra la stessa con le braccia sospese in alto, come in una specie di crocifissione. Come già aveva rilevato la Goi,⁶⁵ il pittore ha voluto così adeguare anche questa scena all'impostazione binaria di quasi tutte le storie del registro superiore, che inizia con Agata e il suo rifiuto di quanto le va proponendo Afrodisia e che termina ancora con la stessa Agata raffigurata in un'altra forma di opposizione, espressa nella sua capacità di sopportare e sopravvivere anche al nuovo martirio dell'escissione dei seni.

Il sesto episodio dell'incontro tra l'apostolo Pietro e Agata in carcere occupa l'intero secondo registro e rivela quindi, nella centralità e nel sovradimensionamento della raffigurazione, gli intendimenti del pittore di presentare tale evento come il momento più alto del percorso spirituale e della passione della martire. Come ha osservato la Goi⁶⁶ l'ampiezza della scena viene ad essere inoltre del tutto confacente al carattere di distensione e nello stesso tempo di forte concentrazione che l'incontro e il dialogo tra i due necessariamente comportano. Come ricordano le diverse fonti agiografiche, alle parole di Pietro di essere venuto in carcere per curare le sue ferite, Agata si oppone affermando di avere quale unico guaritore Gesù Cristo che con la sua parola lenisce ogni ferita. Il libretto che la giovane tiene stretto in una mano dovrebbe alludere proprio alla parola di Cristo di cui fanno fede i Vangeli. Anche in altre immagini tramandate nei secoli successivi dalla pittura e dalla scultura, la santa può apparire raffigurata sia con un libro fra le mani, sia con la Croce al-

65. La Goi ha variamente insistito, in diverse parti del suo amplissimo studio, sul carattere di "binarietà" che informa gran parte anche delle altre figurazioni e che sembrerebbe a questo punto voler rispecchiare la conformazione "opistografa" della Tavola stessa (GOI, *op.cit.*, *passim*).

66. *Ivi*, pp. 4, 80.

lusiva anch'essa alle sue virtù di fede.⁶⁷ Gli attributi del libro o della croce considerati i simboli del verbo di Cristo e di cui Agata si fa depositaria e portatrice sarebbero dunque un'ulteriore conferma della funzione anti-eretica legata al generale culto tributato nei secoli alla martire catanese.

Solo a seguito del rifiuto, quasi imperioso, di medicinali umani da parte di Agata, Pietro le si manifesta come l'apostolo di Gesù da questi mandato per prestarle le necessarie cure fisiche, alle quali alludono il plico di bende piegate e l'unguentario rosso che lo stesso tiene fra le mani. Nel corso del restauro, in corrispondenza di questo piccolo *necessary* medicale, si sono osservate le tracce di una doratura sottostante che potrebbero far pensare ad una prima stesura di altri oggetti più preziosi a cui l'artista sovrappose poi l'immagine dei presenti e più ordinari strumenti. Un pentimento volto forse a dare maggior concretezza all'azione di Pietro e quindi ulteriore sostegno alle sue umissime parole d'invito all'accettazione di un soccorso anche fisico. In questo modo l'apostolo prega Agata di superare la sua unica dedizione a Cristo e di accettare, anche con la guarigione fisica, la complessità della vita terrena divenendo così più umile e caritatevole. Ed è proprio su questi temi che la Goi sostiene possa esservi un nesso diretto con il pensiero di sant'Agostino che fu uno dei più convinti assertori della necessità della carità senza la quale nulla avrebbe valore.⁶⁸ E d'altronde è da considerare che proprio i Canonici Regolari Lateranensi, rettori della chiesa di Sant'Agata dal 1090 al 1454 e probabili committenti della Tavola, professavano la regola di sant'Agostino,⁶⁹ improntata secondo le regole di vita comunitaria degli apostoli, cioè della prima comunità cristiana di Gerusalemme, alla quale sembra anche alludere, sull'altro fronte, la raffigurazione della *Pentecoste*.

In questa scena dell'incontro, il ruolo di Pietro come primo apostolo, su cui si fonda storicamente la Chiesa cristiana, è suggerito non solo dall'imponenza della figura, ma in modo straordinariamente allusivo anche dai saldisimi piedi nudi ben fermi a terra. Una potente fisicità evidenziata, in particolare, nel piede destro proteso in avanti al di fuori del piano d'appoggio, che rappresenta un brano di assoluta verità, oltre che prospettica, anche anatomica come si può ben osservare nelle articolazioni assai tese delle dita. Secondo la

67. Sull'iconografia di sant'Agata cfr.: G. KAFTAL, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze 1952, pp. 3-8; G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978, pp. 3-11; G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985, pp. 10-18; Aprile-Rigoli, *op.cit.*, 1990 (1961); *Dipinti Sculture /sezione di/ in Agata santa. Storia, arte, devozione*. Catalogo della mostra. Catania 29 gennaio - 4 maggio 2008, Milano-Firenze 2008, pp. 70-140, 265-330.

68. L. Goi, *op. cit.*, p.92.

69. Si veda, in particolare, U.P. CENSI, *La chiesa cremonese di S. Agata: alfiere della riforma romana nei secoli XI-XII*, in *La chiesa di S. Agata a 400 anni dalla consacrazione*, *op. cit.*, pp. 23-31, 28.

tradizione agiografica, Pietro è preceduto da una specie di piccolo chierico che gli illumina il percorso con un cero, dal quale s'innalza una lunga fiamma, anche questa di indubbia pregnanza simbolica. Magistrale dal punto di vista espressivo è l'atto insistente del fanciullo di riguardare indietro l'apostolo, quasi per sollecitarlo a dare più vigore al suo invito rivolto ad Agata di accettare i medicinali. E anche in questo caso lo spazio del piano d'appoggio del chierico è misurato dalla posizione dei suoi piedi, uno raffigurato un po' di scorcio e l'altro frontale che si protende in avanti al di fuori della cornice.

Come per Pietro, è del tutto evidente anche per Agata la volontà da parte del pittore di dar corpo ad un'immagine che prenda vita, oltre che per i volumi, anche per i moti di aperta espressività, sottolineati dalla mano destra con il palmo rivolto verso l'alto in una posa declamatoria, del tutto analoga alla scena precedente dell'incontro con Quinziano, in cui la giovane mostra tutta la sua salda convinzione. Uno spirito di certezza che traspare grazie anche all'impaginazione dell'alta figura, impostata sulle gambe un po' divaricate e saldamente piantate a terra, le cui forme si leggono molto bene nelle cadenze della veste tratteggiata attraverso il gioco di una fittissima rete di lueggiate e pieghe. Come indicato anche dai vari critici che studiarono la Tavola, sostanzialmente sono questi i parametri di una pittura che nell'accentuazione del linguaggio plastico mostra di essere stata partecipe delle esperienze anche più innovative che si erano andate maturando nell'Italia della seconda metà del Duecento, in area padana e ancor di più in Toscana con Cimabue e Duccio. Nella valenza quasi statuaria della figura di Agata, ingentilita dalle chiome bionde e inanellate come delle trecce, è stata anche intravista un notevole assonanza con importanti esempi della scultura romanica pure cremonese, quali la statua di Berta della Cattedrale.⁷⁰ Ma a questo riguardo i casi potrebbero moltiplicarsi e ad Agata si potrebbero associare altri esempi di statuaria romanica forse ancora più pertinenti, quali la cosiddetta Primavera-Estate dell'Anselmi del Battistero di Parma.

La scena dell'incontro tra Agata e Pietro si chiude a destra con la fuga precipitosa di un gruppo di armigeri, che sintetizza la fase immediatamente seguente la sparizione dal carcere di Pietro, quando una grande luce si era diffusa per la prigione terrorizzando tutte le guardie presenti.

Per la scena dell'incontro è opportuno sottolineare come le operazioni di pulitura di quest'ultimo restauro abbiano evidenziato, più che in altre parti, i finissimi racemi che decorano gli intradossi delle arcate della prigione e che appaiono ora ben più visibili anche su gran parte delle architetture delle altre scene. La minuzia esecutiva di tali finissime decorazioni è certo uno degli ele-

70. Si consideri la relazione tenuta da Valentino Pace il 27 marzo 2012 presso il Museo Civico Ala Ponzone di Cremona.

menti che contribuisce ad avvalorare l'ipotesi, più volte sostenuta da buona parte della critica, che l'artefice della Tavola debba coincidere con un artista che operò in larga parte anche nel campo della miniatura.

Nel terzo e quarto registro i riquadri delle storie sono ben più estesi rispetto a quelli del primo registro superiore in quanto il racconto tende ad ampliarsi ad un numero ben maggiore di protagonisti e ad articolarsi in scene e fondali più complessi.

La settima raffigurazione con cui si apre la terza serie delle storie comprende la vicenda dell'ultimo supplizio a cui la giovane siciliana fu sottoposta dopo che Quinziano aveva appreso della sua totale guarigione e dell'ennesimo rifiuto di abiurare la sua fede. La scena include il corpo completamente nudo di Agata adagiato su cocci taglienti e stesi a loro volta su uno strato di carboni ardenti. Sullo sfondo stanno i malvagi consiglieri di Quinziano, Silvano e Falconio, tra una cornice di tendaggi violacei allusivi al fasto del palazzo del governatore romano, anche questo decorato dai consueti girali ornamentali. I due carnefici a destra -quello che nell'attizzare le braci si ritrae per il calore che gli arrossa il viso e l'altro col mantice che si gira all'indietro per non essere investito dalle vampe- sono certo da intendersi tra i brani di pittura più realisticamente espressivi di tutta la Tavola.

L'ottavo riquadro comprende l'episodio del terremoto di Catania che come in una specie di catarsi divina viene a travolgere coloro i quali, in particolare, avevano contribuito alla persecuzione di Agata. Tra i cumuli di macerie si scorgono infatti i minuti particolari dei pallidi volti di Silvano e Falconio, già uccisi dalle rovine del sisma e che prima di questo ultimo restauro non si riuscivano quasi a individuare. Di notevolissima efficacia rappresentativa appaiono gli edifici raffigurati in obliquo al fine di evocare, anche in senso dinamico, le scosse telluriche che stanno scuotendo la città. Quinziano è rappresentato di profilo, in maniera quanto mai sintetica, su un balcone del suo palazzo da dove guarda la folla dei catanesi radunatisi in tumulto a deplorare a gran voce i tormenti che il tiranno sta infliggendo ad Agata e reclamare da lui la liberazione. Già è stato rimarcato il carattere fortemente classicheggiante di questo gruppo di giovani cittadini che sembrano richiamarsi alle iconografie dei rilievi romani di tante imprese e cortei imperiali.⁷¹

L'ultimo riquadro del terzo registro, corrispondente alla nona raffigurazione, è comprensivo dell'immagine di Agata rinchiusa nuovamente in carcere mentre sta pregando perché le sia finalmente concessa la morte e si ponga così fine ai suoi tormenti. Al di fuori compaiono ancora diverse figure di cittadini piangenti, a testimonianza della corale partecipazione del popolo catanese ai tormenti di Agata e alla sua morte. Saranno infatti proprio i suoi concittadini a

71. L. Goi, *op.cit.*, p.7.

portar via dal carcere le sue spoglie e a deporle in un sepolcro. Non può certo sfuggire la chiara valenza simbolica della prigione a forma di chiesa, con una doppia facciata a salienti, tipica di tanta architettura romanica, e ben riconoscibile anche nella scena dell'incontro tra Agata e Pietro in cui appare però costruita secondo una diversa prospettiva longitudinale.

Nella decima raffigurazione con la quale ha inizio il quarto e ultimo registro è illustrato l'episodio delle esequie di Agata rappresentata in un sarcofago di porfido, la pietra imperiale per eccellenza, a chiara evocazione delle sue condizioni di martire eletta. E a questo riguardo la corale partecipazione del popolo, che si appresta da destra a recare omaggio alla salma, offre uno spunto per ricordare il concetto originario di santità, che agli inizi del cristianesimo prendeva generalmente avvio da un sentimento diffuso di venerazione popolare, prima che da un riconoscimento da parte della Chiesa.

Principalmente, la rappresentazione vuole dare però testimonianza dell'evento prodigioso della collocazione dietro il capo di Agata della lapide con la solenne iscrizione onoraria, la cui leggenda tanto influì poi sulla storia secolare del culto della Sacra Tavola. Assai interessante è osservare che l'epigrafe, insieme ad altri due basamenti sui quali il sepolcro sembra quasi fluttuare, è costituita da un materiale lapideo screziato, dalla tonalità verde, che potrebbe essere associato, con tutta probabilità, al famoso serpentino greco, pietra estremamente ricercata nell'età antica e fino a tutto il periodo bizantino, il più delle volte anche questa utilizzata, come il porfido, per preziosi manufatti di committenza imperiale.

L'angelo che in capo al sepolcro depone la lastra e gli altri angeli che fanno da corona al sepolcro appaiono abbigliati con vestimenti che attengono ai caratteri più aulici della tradizione bizantina. La loro condizione di esseri sovrannaturali è espressa dalle fiammelle sopra le teste a indicazione della loro essenza puramente spirituale.⁷² Già è stato più volte sottolineato come questa raffigurazione ricalchi fedelmente lo schema della *Dormitio Virginis*, uno dei temi figurativi senz'altro più diffusi nell'ambito dell'arte bizantina in generale. Come in altre figurazioni della Tavola emergono i caratteri minuziosi di una pratica pittorica di tipo decisamente miniaturistico, ravvisabili ad esempio nei particolari decorativi degli angeli e soprattutto nelle minuscole lettere dorate che compongono l'iscrizione della lapide.

L'undicesimo riquadro è comprensivo della tragica morte del governatore Quinziano con la quale si conclude il suo destino di persecutore. Dopo aver

72. E forse, anche in questo senso, il racconto potrebbe ricondurre ad altri temi già trattati da sant'Agostino che dell'argomento riguardante la natura degli angeli aveva particolarmente trattato in alcune sue opere, in particolare nell'*Enarratio in Psalmum* (103, 1, 15: CCL 40, 1488): "La parola *angelo* designa l'ufficio, non la natura. Se si chiede il nome di questa natura, si risponde che è spirito; se si chiede l'ufficio, si risponde che è angelo: è spirito per quello che è, mentre per quello che compie è angelo".

appreso della morte di Agata, il tiranno si era affrettato a fuggire, sia per sottrarsi alle ritorsioni del popolo catanese sia, forse, per raggiungere la casa della ricca famiglia di Agata e deprenderla così dei suoi beni. Mentre attraversava su una grande barca e con il suo seguito il fiume Simeto, i cavalli della sua scorta s'impennarono e a calci e a morsi lo spinsero in acqua facendolo annegare. Una fine crudele, che suonerebbe come una specie di contrappasso a tutte le atrocità che Quinziano aveva inferto ad Agata. Insomma, come il terremoto di Catania, si tratterebbe di un altro miracolo "in negativo" che per la città avrebbe significato la liberazione da un feroce oppressore. Anche in questa raffigurazione il pittore riesce a rendere l'evento drammatico con una straordinaria capacità espressiva e scenica che si manifesta in vari modi: nell'abbandono del corpo riverso di Quinziano, ammantato di un'ampia tunica scarlatta e con la corona ancora in capo, nella rabbiosa caparbia dei cavalli a non lasciare la presa e far morire così il tiranno e nei concitati movimenti dei cortigiani che tentano invano di sviare gli animali dallo loro azione.

La dodicesima scena, conclusiva del ciclo delle storie della santa, riguarda l'ultimo miracolo da lei tributato al suo popolo, cioè l'arresto di un'eruzione dell'Etna. La raffigurazione appare particolarmente lacunosa, ma certo ben più comprensibile ora, dopo il riordino del restauro che ha comportato l'asportazione di stucature di diversi colori, riferibili a precedenti interventi, che rendevano oltremodo difficile la comprensione del soggetto. Si è fatta pertanto del tutto più comprensibile l'azione di alcuni devoti che tengono disteso il lungo velo verde tolto dal sepolcro di sant'Agata e che avrebbe miracolosamente trattenuto la colata lavica, da individuarsi quest'ultima in quella specie di percolamento rosso verticale alla destra della figurazione.

L'altro fronte, comprendente le immagini della *Pentecoste* e della *Madonna col Bambino*, è certo da intendersi per la tipologia e la funzione più culturale delle figurazioni, specie quella della Vergine, come la parte più espressamente iconica della Tavola. Al di sopra dell'arcata che sovrasta la Madonna, la raffigurazione della *Pentecoste* vede strettamente riuniti, tra due esili ed alte torrette, il gruppo degli undici apostoli con al centro Pietro. La mancata presenza della Vergine, pure spesso contemplata nella tradizionale iconografia di questo fondamentale evento neo-testamentario, può essere primaditutto motivata dal fatto che essa appare già raffigurata inferiormente, in dimensioni per altro prevalenti. Inoltre la sua assenza ha permesso al pittore di collocare in posizione centrale la figura di Pietro, in quanto capo degli apostoli e primo fondamento storico della Chiesa. E d'altronde è proprio il personaggio Pietro il denominatore comune dei due complessi figurativi della Tavola e quindi il fondamentale elemento di raccordo tra le due facce dipinte. Ma lo è pure lo Spirito Santo che scese sugli apostoli riuniti nella Pentecoste e che sorresse e corroborò anche l'azione di Agata in tutta la sua vicenda di passione e ascesa spirituale.

Nella constatazione che nella *Pentecoste* manchino non solo la Vergine ma anche il dodicesimo apostolo, ci si rimette ancora una volta al fondamentale studio della Goi che acutamente osserva come la raffigurazione potrebbe essere allusiva a quel momento, durante l'Ultima Cena, seguente all'uscita dal cenacolo di Giuda Iscariota, quando Cristo esortò gli undici apostoli così rimasti al comandamento "amatevi gli uni gli altri", promettendo nel contempo la venuta dello Spirito consolatore, cioè dello Spirito Santo.⁷³ Secondo la Goi più che la rappresentazione storica della Pentecoste sembrerebbe una sua prefigurazione simbolica e nello stesso tempo un'affermazione anche del primato di Pietro, che si ricollega a sua volta anche alla sua funzione di guida spirituale di Agata nell'episodio dell'incontro in carcere.⁷⁴

Da rimarcare inoltre come la raffigurazione della *Pentecoste*, nella sua impostazione tendente al semicerchio, pure accentuata dall'arcata sottostante e dal contesto simmetrico delle due torricelle ai lati, segua la classica iconografia della tradizione figurativa bizantina, rimasta del tutto inalterata per secoli. Si consideri d'altronde che la stessa struttura a semicerchio o tendente alla quasi completa circolarità si ritrova spessissimo, nella pittura orientale, nelle figurazioni di altri eventi comunitari che vedono gli apostoli riuniti, come nell'Ultima Cena o attorno a Cristo mentre sta ammaestrando o predicando. In particolare, nel caso della *Pentecoste*, la circolarità della disposizione degli apostoli potrebbe essere intesa come un'allusione al valore dell'unità di aggregazione dello Spirito Santo e alla sua disposizione universale a raggiungere la totalità del mondo.⁷⁵

Anche le slanciate torricelle laterali non sono da intendersi come una mera nota decorativa, in quanto attengono certamente ad un loro significato originario. Nell'accentuata verticalità potrebbero ragionevolmente richiamarsi all'edificio che a Gerusalemme inglobava la cosiddetta "camera alta", ossia il cenacolo dove i primi discepoli erano soliti salire per riunirsi e per pregare e dove ebbero luogo l'Ultima Cena e la manifestazione della Pentecoste. È da dire inoltre che nell'iconografia bizantina di questo straordinario evento, l'ambiente della "camera alta" appare in genere raffigurato come aperto direttamente verso

73. Capitoli del Vangelo secondo Giovanni dal 13 al 17.

74. L. Goi, *op. cit.*, pp. 92-98.

75. Nell'iconografia bizantina l'impaginazione arcuata della Pentecoste prevede che il centro, contornato da un ampio ornato semicircolare, includa una specie di spazio vuoto o anche di antro buio, comprendente, a seconda dei vari periodi o delle diverse aree di influenza, personaggi differenti, Cristo o la Vergine, o anche la figura di un vecchio re svolgente un rotolo (simbolo forse dell'Antico Testamento o della Sapienza del mondo) o infine anche le "genti" menzionate negli Atti mentre ricevono l'annuncio del Vangelo. Nel trittico Marzolini della Galleria Nazionale di Perugia riferibile all'ottavo decennio del XIII secolo e rapportato dalla Goi (*op. cit.*, pp.51-52) ai dipinti della nostra Tavola, la raffigurazione della Pentecoste apparirebbe senz'altro molto rispondente alla iconografia classica della tradizione bizantina.

il cielo, come si può riscontrare anche all'interno della raffigurazione della nostra Tavola nello sfondo superiore blu, dipinto a espresso richiamo dello spazio celeste da cui s'irradiò e discese il fuoco dello Spirito Santo.

Nel gruppo degli apostoli è da sottolineare come il personaggio centrale di Pietro, effigiato nell'atto di benedire, si rapporti fedelmente alla corrispondente figura della scena dell'incontro con Agata, come si può chiaramente riscontrare nel ricorso agli stessi colori dei vestimenti e alle medesime fattezze dei volti e conformazioni delle barbe e delle capigliature. Unico elemento di differenziazione è una bandella dorata che nella *Pentecoste* percorre la tunica azzurra di Pietro in corrispondenza della spalla destra e che sembrerebbe fungere da ornamento distintivo, quasi a rimarcare ancora la superiorità del suo ruolo rispetto agli altri apostoli. Il piccolo libro dalla sovracoperta quasi argentea tenuto nella mano sinistra rappresenta un attributo iconografico abbastanza infrequente e dovrebbe significare la *Lex Domini*, che nell'iconografia di Pietro può essere anche raffigurata in forma di piccolo rotolo. A riguardo non è superfluo ricordare come la tradizione iconografica, specie dei primi secoli del Cristianesimo, contemplasse la consegna a Pietro da parte di Cristo anche del rotolo della legge divina, al posto delle chiavi.

Nella scena della *Pentecoste* si possono con certezza individuare alla destra di Pietro gli evangelisti Matteo e Giovanni, il primo tutto canuto nella barba e nella capigliatura e ammantato di un'ampia veste rossa e il secondo dal volto giovanile e glabro e con un mantello azzurro che lascia abbondantemente scoperta la sottostante tunica rossa. I due apostoli sono entrambi riconoscibili per i libri che tengono nelle mani e che non v'è dubbio debbano corrispondere ai loro vangeli. Matteo lo tiene aperto in grembo, mentre Giovanni, attraverso il mantello, lascia sporgere il suo, che appare del tutto chiuso e impreziosito da una sovra-coperta dorata.

L'impaginazione curvilinea del consesso della *Pentecoste* secondo lo schema iconografico della tradizione bizantina ha consentito al pittore di poter opportunamente inserire il gruppo sottostante della *Madonna col Bambino* garantendo un perfetto equilibrio con la circolarità dell'aureola e il capo della Vergine. Questa è rappresentata nella tipologia di derivazione orientale della *Theotokos*, ossia la Madre di Dio, un'immagine che s'impose fin dai primi secoli del Cristianesimo in particolare nei mosaici absidali delle prime chiese e che si diffuse poi largamente divenendo un elemento cardine dei complessi figurativi delle chiese orientali e anche in Occidente modello di riferimento fondamentale per le raffigurazioni singole della Madonna con Bambino. Come nell'immagine della Tavola, la Vergine nella versione della *Theotokos* appare spesso assisa su un trono ed è abbigliata con il *maphorion*, ossia un amplissimo mantello che le copre anche la testa. In corrispondenza della punta delle spalle e al centro del capo, tale tipo di manto è generalmente decorato da tre stelle, che sono il simbolo, secondo un'antichissima tradizione di origine

siriaca, della perpetua verginità di Maria *ante partum, in partu, post partum*. Come già aveva ricordato Giorgio Voltini,⁷⁶ nel contesto iconologico della Tavola la Madre di Dio e il tema della sua verginità sarebbero da porsi poi in stretta relazione con il perseguimento delle virtù che Agata sostiene e difende con il suo martirio. Un nuovo importante motivo che spinge a istituire un'ulteriore connessione tra i complessi figurativi dei due fronti.

Anche l'atteggiamento della Vergine che contempla il Figlio e pare quasi nell'imminenza di stringerlo a sè sembra attenere all'iconografia canonica della cultura pittorica bizantina. Basti il confronto con il mosaico della Madonna della chiesa di San Salvatore in Chora di Istanbul,⁷⁷ degli inizi del Trecento, che rappresenta senz'altro una delle più classiche figurazioni della Vergine Theotokos.

Il Bambino ha pure lui lo sguardo rivolto verso la Madonna ed è raffigurato nell'atto di benedire con le tre dita maggiori dalla mano destra aperte a simbolo della Trinità. In questo senso si riconferma, anche a livello d'immagine, il significato teologico della *Theotokos* in quanto Madre non solo di Cristo ma anche di Dio nella sua accezione trinitaria. Il piccolo libricino rosso che il Bambino tiene nella mano sinistra potrebbe essere inteso come simbolo della sapienza divina, al pari del piccolo rotolo che pure, spesso, si vede in altre immagini della *Theotokos* nella mano del Figlio. A questo proposito si vuole ricordare una figurazione a mosaico – già pubblicata da Salmi⁷⁸ e più di recente riproposta da Pace⁷⁹ – riferibile al tardo Duecento e decorante la lunetta sul portale d'ingresso meridionale della chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma. Ad eccezione del particolare del piccolo rotolo al posto del libro, strettissime sarebbero poi le corrispondenze iconografiche e costruttive con il gruppo della Tavola, soprattutto nella generale impostazione e conformazione fisica del Bambino. Nella Tavola già si è sottolineato come lo sguardo della Vergine sia invece rivolto verso il Bambino, in un atteggiamento in cui la tenerezza sembra però mescolarsi ad una profonda mestizia, a prefigurazione certamente del suo destino di Passione simboleggiata dal colore scarlatto della piccola tunica.

Se lo schema generale del gruppo della Vergine e del Bambino, anche per quanto concerne gli atteggiamenti e le posture, paiono generalmente richiamarsi ai canoni della tradizione bizantina, il pittore della Tavola pare si sia voluto nello stesso tempo contraddistinguere e staccare dall'astrazione di quel codice immutabile, puntando a soluzioni senz'altro più puntuali e realistiche nella resa

76. G. VOLTINI, *op. cit.*, pp. 5-6, 229.

77. Conservato presso il Museo della chiesa; sulle affinità tra le due opere cfr. Goi, *op. cit.*, p. 32.

78. M. SALMI, *op. cit.*, p. 58, fig. 9.

79. V. PACE, *Il mosaico d'ingresso a Santa Maria in Aracoeli. Radici bizantine di un'immagine romana e di immagini devozionali del Duecento italiano*, in *Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. ANGELELLI e F. POMARICI, Rende (Cs) 2010, pp. 377-382.

dei panneggi e dei particolari dei vestimenti, nella distribuzione delle luci e delle ombre e nella definizione del pur molto ristretto contesto ambientale. Con il restauro e l'asportazione di buona parte dei residui giallastri degli olii e delle vernici dei precedenti interventi – e soprattutto delle innumerevoli stucature di diversi colori applicati nel corso del tempo, anche in corrispondenza della figura della Vergine, a risarcimento delle molte cadute di colore – si è pervenuti finalmente ad un chiarimento figurativo che permette ora di comprendere appieno la sottile logica costruttiva dell'insieme e dei singoli elementi. Prendendo in considerazione il *maphorion* della Vergine che la copre quasi interamente lasciando scoperti solo il volto, il collo e le mani, è da osservare prima di tutto che delle tre stelle che lo decorano se ne vedono solo due, in quanto la terza, sulla spalla sinistra, è coperta dal Bambino. Il mantello è inoltre decorato da una bordura che corre lungo l'orlo attorno al viso della Vergine e, in doppio ordine, in corrispondenza dell'apice del braccio destro, appena al di sotto di una delle tre stelle. Quest'ultima zona, che si evidenzia come una delle parti più illuminate del *maphorion*, potrebbe essere interpretata come una porzione scoperta di una veste sottostante, sia per il forte contrasto con il blu, assai più scuro, del resto del mantello, sia per le aggettanti pieghe che girano sulla spalla e che darebbero l'idea di un sollevamento del manto stesso. Ma, oltre alla stella, i disegni geometrici in oro delle due bandelle parallele ci riconducono subito, in quanto del tutto identici, a quelli decoranti l'orlo che gira attorno al viso e attorno alla mano sinistra che regge l'ascella del Bambino, a conferma che anche quella superficie di colore azzurro chiarissimo, che definisce la forma del braccio destro, è ancora comunque parte del manto. Una diversa ornamentazione geometrica, sempre in oro su fondo color bolo, caratterizza invece il breve tratto di bordatura in corrispondenza della base del collo della Vergine, a indicazione che tale orlo non appartiene più al manto ma alla veste sottostante. Non è certo superfluo sottolineare come tali particolari non facciano parte di un mero gioco decorativo, ma riguardino invece un rigoroso sistema di differenziazione per rilevare pittoricamente, in modo assai sottile e raffinato, la compresenza e l'ordine dispositivo dei diversi vestimenti.

Pur in una logica che potrebbe formalmente richiamarsi ai rigidi schemi decorativi delle lumeggiature dorate di tradizione bizantina, nella Tavola la trama di luci e di ombre del panneggio del *maphorion* della Madonna tende ad acquistare una valenza assai più concreta, in quanto distribuita su un diverso susseguirsi di linee parallele o convergenti che definiscono la forma reale delle pieghe e che appaiono graduate dal bianco puro al blu più profondo. Un blu che si ritrova, nella sua tonalità più carica, nel rovescio del manto che fa da sfondo, in forte contrasto cromatico, al capo della Madonna tutto avvolto in un copricapo scarlatto. Si tratterebbe questo di una sorta di cuffia per tenere raccolti i capelli, ravvivata da una raffinata ornamentazione a strisce dorate, alternate a spazi trapuntati da minuscoli fiori bianchi.

Anche la tunica rossa del Bambino è percorsa da lumeggiature, assai più lievi e rade rispetto a quelle del manto della Vergine, e che servono anche a definire meglio alcuni elementi del corpo, come le gambe. Pur nascoste, queste dovrebbero essere incrociate, come si può percepire dalla disposizione di alcuni particolari dei piedi, oggi purtroppo assai lacunosi. Nella parte superiore, la veste di Gesù appare inoltre contraddistinta da una sottile bordatura dorata che ne profila pure la piccola scollatura sul petto e gli allacci di chiusura. La trasparenza poi della camiciola, sottostante alla tunica rossa, è resa, anche in questo caso, dal contorno a dentelli che ne marca i bordi – ora ben più visibili dopo questo ultimo restauro – alla metà degli avambracci e sul petto, dove pure s'intravedono altre minuscole stringhe di chiusura. A maggior distinzione della figura del Bambino è anche il drappo giallo dorato che s'interpone tra le mani della Vergine e che potrebbe prefigurare, simbolicamente, il sudario della Passione. Il restauro ha contribuito a riportare meglio in luce le lumeggiature e il disegno rosso di una bandella, visibile in più punti. Sempre grazie a questo ultimo intervento e ad alcune oculate integrazioni pittoriche, si riesce ora a leggere assai più chiaramente il complesso delle pieghe e degli altri tratti di bordura dorata del manto, che a partire dalla mano della Vergine, sporgente dall'ascella del Bambino, scende sotto di lui accompagnandosi al drappo giallo.

Il ristrettissimo contesto in cui s'inseriscono le due figure è definito solamente dallo schienale di quello che dovrebbe corrispondere ad un alto seggio dal quale emerge, sul fondo, una specie di tettuccio nero, leggermente ricurvo e dipinto di rosso sul bordo. A questa ristretta copertura è appesa, tenuta da sottili cordicelle, una cortina verde chiaro che copre interamente lo schienale arrotolandosi nella parte inferiore, come si può vedere nei piccoli avvolgimenti che sporgono in basso ai lati oltre il gruppo della Madonna col Bambino. Non può certo sfuggire come le pieghe superiori della tenda, generate dalla sua sospensione, sembrano intenzionalmente creare una sorta di profondità alle spalle della Vergine e dare nello stesso tempo la misura della sporgenza del tettuccio. Ritenendo che l'elemento del tendaggio rappresenti un elemento di grande significato nella comprensione spaziale della composizione, nel corso di questo ultimo restauro si è ritenuto quanto mai opportuno procedere ad interventi di reintegrazione pittorica di lacune abbastanza ampie, liberi dal timore di incorrere in alcuna arbitrarietà, in quanto permanevano vaste zone di pittura originale, alle quali potersi attenere e procedere, per semplice continuità, alla ricostruzione.

È importante a questo punto sottolineare, ai fini anche di un approfondimento degli orientamenti culturali del maestro che dipinse questa tavola, come l'elemento della cortina sospesa allo schienale del trono con la figura assisa della Vergine con il Bambino ricorra in modo particolare nella pittura soprattutto del centro Italia, in particolare toscana del XIII e XIV se-

colo.⁸⁰ A partire ad esempio da Coppo di Marcovaldo, e poi con Guido da Siena, Cimabue, Duccio e vari altri tra i maggiori e minori artisti toscani e umbri di quei due secoli, è da osservare come buona parte delle loro Madonne presentino gli schienali dei troni, o anche dei più semplici seggi, coperti da cortine sospese lungo le cornici superiori tramite sistemi di semplici allacciature.⁸¹ Il volto della Vergine è invece tra tutte le varie figurazioni della Tavola quella in cui si può maggiormente individuare una più stretta rispondenza al codice idealizzato e astratto della fisiognomica bizantina, come possono chiaramente suggerire l'ovale del volto quasi puntuto in corrispondenza del mento, il lungo naso arcuato, gli occhi assai allungati e la pronunciata arcatura della base superiore del naso.

Pure nell'aderenza formale a certe particolarità del lessico bizantino -si consideri ad esempio il restringimento quasi a cuore della bocca o la stilizzazione tondeggiante del mento e delle guance- il Bambino appare invece come una figura resa senz'altro in modo meno rituale, come si può riscontrare nella definizione plastica delle forme, soprattutto delle braccia, e pure nella dimensione più naturale e concreta della postura. Si osservi a questo proposito il leggero affossamento del capo dovuto all'innalzamento della spalla sinistra, sollevata, da sotto l'ascella, dalla mano della Vergine.

A prescindere dalle aureole, se per il Bambino l'emanazione della sua divinità è principalmente affidata al simbolo trinitario delle tre dita della mano destra benedicente e al libretto sapienziale che tiene nell'altra, per la Vergine la manifestazione visiva della sua essenza divina sembra evidenziarsi invece nella perfetta astrazione pittorica del viso costruito, come già si è detto, secondo i modelli più eletti della cultura figurativa di matrice bizantina. Ed è forse in questa dimensione di forte astrazione iconica dell'immagine sacra che si può anche meglio comprendere il senso delle leggende, diffuse soprattutto nei territori bizantini della Chiesa orientale, sulle immagini acherotipe, ossia quelle che si ritenevano non di opera umana ma di origine preternaturale.⁸² Anche se la figura della Vergine non si lega certo ad alcuna tradizione o leggenda di questo tipo, si potrebbe però ritenere con ragione che l'assunzione da parte del pittore degli stilemi più strettamente codificati dell'antica tradizione bizantina abbia potuto in qualche modo rispondere anche ad un programma di realizzare, con la Tavola, un oggetto forte, da destinare a più intense pratiche di culto, quasi si trattasse di un importante reliquiario; funzione che per altro, anche se del tutto impropriamente, fu poi attribuita per secoli al dipinto bifronte. A fronte di una

80. Cfr. A. CADEI, *L'età gotica*, in *Il Medioevo*, a cura di A. M. ROMANINI, Firenze 1988, pp. 359-427, p. 411.

81. La tenda sospesa a copertura degli schienali dei seggi è un elemento figurativo che sembrerebbe riscontrabile meno di frequente nell'ambito delle aree del nord Italia.

82. Si confrontino a questo proposito le considerazioni della Goi (*op. cit.*, pp. 57-58).

tradizione secondo la quale il lato più frequentemente esposto al culto sarebbe stato proprio quello comprendente la Vergine e il Bambino,⁸³ pare opportuno richiamare anche l'immagine di un dipinto ex voto, da riferirsi al tardo Settecento, o forse anche al primo Ottocento, conservato presso la chiesa di Sant'Agata, in cui la Tavola, posta su un altare mobile, appare raffigurata proprio con il fronte della Madonna e della Pentecoste.⁸⁴ È evidente come anche i candelieri, che nel dipinto votivo sono raffigurati davanti alla Tavola, possano confermare l'idea che debba essere stato proprio quello il lato più interessato alla devozione e di conseguenza anche il più soggetto, purtroppo, all'annerimento dei fumi, agli urti accidentali e ai danni derivanti dalle stesse cadute dei ceri.

La complessa vicenda critica della Tavola, di cui a conclusione si va a tracciare un sintetico excursus, rispecchia in sostanza la cultura poliedrica, e per certi aspetti contraddittoria, della personalità artistica del suo ancora del tutto ignoto artefice, che per alcuni critici, per il livello altissimo del linguaggio e per le eccezionali capacità espressive, sembrò quasi evidenziare, per contrasto, addirittura una certa immaturità dei tempi,⁸⁵ da restringersi senz'altro, e più ragionevolmente, all'ambiente locale cremonese, che in ogni caso indusse alla commissione della straordinaria opera. I tentativi per definirlo meglio, cercando di rapportare la Tavola ad opere in cui si possano riscontrare più forti sintonie stilistiche, non hanno ancora portato a risultati del tutto convincenti e tali da accomunare in modo più allargato il consenso dei critici. E quindi, nel generale panorama della pittura italiana degli ultimi decenni del Duecento e dei primi del Trecento – questo sostanzialmente è l'arco temporale in cui fino ad ora la critica l'ha voluta collocare – la Tavola di Sant'Agata sembrerebbe rappresentare, a tutt'oggi, un fatto ancora abbastanza isolato. Oltre alla sua assoluta unicità legata al singolarissimo impianto iconografico, la difficoltà ad associare la Tavola ad altre opere è dovuta alla compresenza di differenti registri stilistici che ci parlano di un artista giunto a livelli di notevole esperienza e maturità, conoscitore e partecipe delle diverse correnti pittoriche interagenti in un periodo di fortissimo rinnovamento artistico che andava coinvolgendo buona parte dell'Italia centro-settentrionale.

Il primo tributo critico ad opera del Salmi, del 1927,⁸⁶ immediatamente seguito alla riscoperta e al primo restauro della Tavola, pur nella sua forma an-

83. Come confermano in effetti documenti del XVII secolo pubblicati dalla Goi (*op.cit.*, pp.111-113); sulle diverse collocazioni di cui nei secoli la Tavola fu oggetto all'interno della chiesa di Sant'Agata cfr. sempre la Goi (*ivi*, pp. 107-113).

84. Si veda anche numeri 20 e 51.

85. F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 114; C. SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milano 1986, pp. 61-70, p. 67.

86. M. SALMI, *op. cit.*



Fig. 1. Tavola di Sant'Agata. Lato (recto) con le storie di sant'Agata (dopo il restauro).



Fig. 2. Tavola di Sant'Agata. Lato (verso) con la *Pentecoste* e la *Madonna col Bambino* (dopo il restauro).



Fig. 3. Dipinto votivo, *La Tavola di Sant'Agata di fronte all'incendio del monastero cremonese di San Quirico*, 1632 (olio su tela).



Fig. 4. Dipinto votivo, *La Tavola di Sant'Agata posta davanti ad un incendio di un edificio di Cremona*, secolo XVIII (olio su tela).



Fig. 5. Dipinto votivo, *La Tavola di Sant'Agata su un altare portatile e sovrastata dal baldacchino processionale*, XVIII-XIX secolo (olio su tavola).



Fig. 6. Tavola di Sant'Agata, Particolare della figura di Agata / Benedetto Antelami, la *Primavera-Estate* (Parma, Battistero, XII - XIII secolo).



Fig. 7. Mosaico raffigurante la *Madonna col Bambino*, fine secolo XIII (Roma, Chiesa di Santa Maria in Aracoeli).



Fig. 21. Tavola di Sant'Agata. Particolare di un angolo della cornice dorata ad archetti in cui si evidenziano, per la caduta della preparazione, i tre singoli strati sovrapposti e la testa più scura di un cavicchio di legno.

cora molto cauta e propositiva, aveva riferito il dipinto opistografo ad un pittore operante nella valle padana, tributario sia del bizantinismo veneto sia della pittura toscana rivelatasi soprattutto attraverso i nuovi apporti della pittura di Cimabue. Salmi pose dunque le prime basi su cui, successivamente, molti altri storici articolano poi, in forma sempre più complessa e variamente orientata, i termini di un dibattito critico coinvolgente sostanzialmente i due principali filoni, quello toscano, articolato a sua volta nei due indirizzi fiorentino e senese, e quello veneto e più in particolare veneziano, diramatisi comunque tutti dal comune substrato formale della tradizione bizantina.

È generale, tra gran parte dei critici, il riconoscimento all'artefice della Tavola di un'estrema libertà narrativa, che arriva a punte di sorprendente realismo e naturalismo fisiognomico, nonché di straordinaria immediatezza espressiva. Per le accessissime cromie, per i minuziosissimi preziosismi decorativi e per le stesse sottolineature grafiche che spesso accompagnano le sagome o i particolari delle diverse figure, appare anche certo che la miniatura rimane il versante a cui vari critici hanno indirizzato l'attenzione, inducendo implicitamente a ritenere che tale esercizio possa essere stato, con buona probabilità, l'ambito prevalente dell'attività professionale dell'autore.

A sottodineare per primo, a chiare lettere, lo straordinario interesse del Maestro di Sant'Agata -come si tende anche ad indicarlo- e a riconoscerne la "qualità suprema" della sua pittura fu il Longhi (1948)⁸⁷ che della sua opera ebbe a individuare i precedenti soprattutto nelle miniature bizantino-padovane e in alcuni dipinti veneti quali la *Crocifissione* del Seminario di Treviso. Certo di poterlo porre allo stesso livello di Cimabue o di Duccio, il Longhi vide inoltre nei dipinti della Tavola la creazione addirittura di una "...nuova lingua; /e/ non di vocaboli soltanto, ma di sintassi...", tanto da non esitare ad affermare che se questo individualissimo linguaggio non fosse rimasto limitato alla sola Tavola di Sant'Agata, lo svolgimento della pittura italiana avrebbe potuto anche avere un diverso corso.

Il Garrison (1949),⁸⁸ in forma a dire il vero assai dubitativa, riferì l'esecuzione dell'opera anche ad un possibile artista cremonese, operante tra il 1295 e il 1305, che certo dimostrò comunque di essere fortemente debitore della pittura toscana, in particolare dell'opera di Cimabue.

Proponendo più in particolare una datazione ai primi del Trecento, il Toesca (1951)⁸⁹ riaffermò l'attribuzione della Tavola ad un artista pienamente calato nella cultura veneziana, individuandolo probabilmente in un miniatore un po' "incomposto" (intendendo, forse, con questo termine, non dotato an-

87. R. LONGHI, *op. cit.*, p.21

88. E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949, p. 72 numero 157.

89. P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino 1951, pp. 700, 734.

cora di un linguaggio pienamente unitario e coerente), ma comunque del tutto originale e dotato di feconda espressività.

Sarà il Ragghianti (1955)⁹⁰ a riportare il maestro di Sant'Agata sul versante toscano, dapprima individuando indubbi legami con la pittura fiorentina intorno al 1260, in opere quali la *Natività* del Fogg Art Museum di Cambridge o con l' *Annunciazione* del Museo Stibbert di Firenze (1955), e successivamente (1969)⁹¹ identificando l'autore della Tavola con un artista senese influenzato dai modi di Coppo di Marcovaldo e in relazione ad un gruppo di opere quali la *Croce n. 1* del Museo di San Gimignano, l'*Antifonario* del Museo d'Arte Sacra di Volterra e la *Bibbia* detta di Corradino della Walter Art Gallery di Baltimora, quest'ultima ipoteticamente già segnalata dal Longhi (1966)⁹² come opera di Oderisi da Gubbio e quindi riferibile all' ambiente bolognese e centro italico.

Nel frattempo le vicende critiche si erano ulteriormente allargate grazie agli studi del Bologna (1962)⁹³ che pur ribadendo come imprescindibile presupposto da parte del Maestro di Sant'Agata la conoscenza di Cimabue, cercò di individuare anche altre corrispondenze, in particolare con quei modi di "gotizzazione cromatica della forma bizantina" che sono propri delle miniature del gruppo dei codici padovani e germanici facenti capo al celebre *Epistolario* di Giovanni da Gaibana miniato nel 1259, della Biblioteca Capitolare di Padova. Analogamente al Ragghianti, in seguito sempre il Bologna (1969)⁹⁴ porrà particolare attenzione alle miniature della *Bibbia* di Corradino, indicandola quale un importante "anello" di congiunzione tra la cultura miniatoria derivante dall' *Epistolario* di Giovanni da Gaibana e le "forti pitture" della Tavola di Sant'Agata.

Un'ulteriore proposta è stata avanzata da Giovanni Romano (1986)⁹⁵ che avrebbe individuato alcune analogie con gli affreschi, riferiti all'ultimo decennio del Duecento, della torre di Ansperto a Milano, ridotti oggi in condizioni purtroppo assai precarie, ma che di quel periodo rappresentano senz'altro, in Lombardia, uno di cicli più organici e significativi per il loro carattere estremamente composito e rivelatore di una cultura spaziente dagli stilemi di chiara

90. C.L. RAGGHIANI, *Pittura del Duecento a Firenze*, Firenze 1955, p.42.

91. Tramite il contributo di G.L. MELLINI, *Il Maestro di S. Agata a Cremona*, in *L'arte in Italia*, a cura di C.L. RAGGHIANI, III, Roma 1969, coll. 872, 875-876.

92. R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri*, in "Paragone", 191 (1966), pp.12-15; R. LONGHI, *Postilla all'apertura sugli*, in "Paragone", 155 (1966), pp.5-6.

93. F. BOLOGNA, *op. cit.*.

94. IDEM, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266 - 141, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969, p.51.

95. G. ROMANO, *La pecora di Giotto di L. Bellosi*, in "Bollettino d'arte", 35-36 (1986), p. 100, n. 6.

origine bizantina alle componenti più tipiche del decorativismo romanico e del formalismo gotico fino ad arrivare alle novità più aggiornate della pittura assisiata.⁹⁶

A conclusione è da sottolineare infine come la monografia della Goi (1998)⁹⁷ rappresenti a tutt'oggi l'apporto critico senz'altro più completo, anche per le estese considerazioni di tipo iconografico che riconducono non solo alle più diverse tipologie figurative della tradizione bizantina o della Chiesa occidentale, ma pure, sotto il profilo più propriamente iconologico, ad alcune delle massime espressioni del pensiero cristiano, che per i dipinti della Tavola paiono corrispondere alle dottrine di sant'Agostino, da considerarsi, per la studiosa, la vera chiave interpretativa nella concezione figurativa degli eventi maggiori. Lo studio della Goi è certo quello che più a largo raggio ha guardato a tutti i possibili *milieu* che per il Maestro di Sant'Agata ebbero a significare probabilmente i maggiori poli d'influenza o addirittura i centri nei quali ipotizzare possano aver avuto sviluppo la sua formazione e la sua attività professionale; o anche solo i lontani crocevia culturali -e non solo italiani- in cui scoprire i segni di comuni interessi e di analoghi sviluppi ed esiti artistici. Nella sua ricerca la studiosa, ripercorrendo il complesso percorso critico della Tavola, ripropone in forma assai più decisa l'area veneta e in particolare Venezia come l'ambito territoriale di provenienza più conforme ad un artista così "colto, raffinato e selettivo" quale si configura il Maestro di Sant'Agata, capace di rielaborare in modo altamente espressivo e personale quella cultura bizantina che nel corso dei secoli aveva permeato in profondità gran parte della produzione artistica della laguna. È lo stesso contesto che vide il formarsi e l'affermazione a Venezia di una delle personalità di maggior spicco della metà Trecento, ossia Paolo Veneziano, che rappresentò certo, per quel periodo, l'esito più alto della congiunzione artistica tra la tradizione più aulica dell'oriente bizantino e la cultura occidentale nella sua evoluzione, ormai in atto da tempo, verso il linguaggio gotico. A ulteriore e più specifica conferma di quanto la cultura artistica lagunare, in tutte le sue diverse manifestazioni, abbia potuto pesare sugli indirizzi e le scelte del maestro di Sant'Agata, la Goi si sofferma a ricordare anche quel peculiare genere di produzione artistica, fin ad ora mai attentamente considerato, che furono le miniature sotto cristallo⁹⁸ la cui produzione registrò, tra la fine del Duecento e la metà del Trecento, il massimo della sua fioritura proprio a Venezia, dove era stata introdotta a imitazione degli smalti bizantini. Si trattava di un particolarissimo tipo di miniatura volto al decoro di oggetti d'arte di tipo sontuario (croci, coperte di libri, reliquiari, ecc.) che

96. R. ARGENZIANO, *La pittura a Milano tra Duecento e Trecento. Stile e iconografia*, Siena 2006, pp. 24-25, 111-124, scheda 17.

97. L. GOI, *op.cit.*

98. L. GOI, *ivi*, pp. 21 - 23.

venivano resi, per così dire, “illustrati” con piccole immagini miniate di singole figure o di minuscole scene, applicate sulle facce degli oggetti e rese poi lucide come gli smalti grazie ai cristalli che vi venivano sovrapposti. Le piccole figurazioni, compresse entro gli spazi assai ristretti in cui si scompartivano le superfici degli oggetti, si distinguevano in genere per le cromie estremamente brillanti, per i fondi dorati e per l’espressività e le vivaci dinamiche dei personaggi e delle scene. Generi e caratteri che la Goi rapporta primaditutto alla miniature dell’*Epstolarium* di Giovanni da Gaibana a cui si è più sopra accennato, ma che implicitamente sarebbero da riferirsi appieno anche alla concezione che governa il complesso delle storie di Sant’Agata, in quanto funzionali ad un decoro espressamente ornamentale e a fare anche della Tavola quasi una specie di raffinatissima suppellettile o oreficeria, resa peraltro ancora più preziosa, su entrambe le facce, dalla cornice dorata e laccata che la cingerebbe come una corona. (G.R.)

Il restauro

Tecnica di esecuzione

Molte e differenti erano le ipotesi circa la struttura della Tavola di Sant’Agata, che, nonostante le indagini radiografiche a cui era stata sottoposta nel 1977 dal Gabinetto Fotografico Nazionale, era ancor oggi generalmente considerata come una doppia tavola, tenuta vincolata dalla cornice. Il recente restauro ha utilizzato mezzi scientificamente più avanzati, permettendo di indagare in modo diretto sulle modalità costruttive del dipinto, soprattutto attraverso la rimozione delle stuccature realizzate nel corso dei restauri precedenti.

In realtà si tratta di un’unica tavola di forma rettangolare, o meglio leggermente trapezoidale.⁹⁹ In corrispondenza della parte interna dipinta attornata dalla cornice, lo spessore è di poco inferiore a 2 cm, misurato grazie ai fori realizzati agli angoli per far passare i nastri in seta, bianchi e rossi, fissati con sigilli in ceralacca a testimonianza delle ispezioni vescovili ottocentesche.¹⁰⁰

99. La generale larghezza dai 69 cm della parte bassa arriva ai 70 cm della parte alta; in corrispondenza dei riquadri interni dipinti, ad esclusione della cornice con gli archetti, le dimensioni sono le seguenti: sul lato con gli *episodi della passione di sant’Agata*, l’altezza a destra è di 88 cm e a sinistra di 87,5 cm e la larghezza in basso è di 42 cm e in alto di 42,5 cm; sul lato comprendente la *Madonna col Bambino*, l’altezza a destra è di 87 cm e a sinistra di 87,8 cm mentre la larghezza in basso è di 42,5 cm e in alto di 43,5 cm. Con la cornice, l’altezza varia dai 111,5 cm del lato destro ai 112 cm del lato sinistro, ad esclusione delle zanche dei piedi alte 23 cm, necessarie ad infilare la tavola nel supporto della base (già della precedente cornice settecentesca dorata e dipinta e ora del moderno supporto creato per l’attuale esposizione nell’apposita teca), mentre la larghezza arriva dai 69 cm della parte bassa ai 70 cm della parte alta.

100. Si veda il testo in proposito di G. RODELLA.

L'osservazione diretta del manufatto, prima di conoscere i risultati delle nuove indagini radiografiche, ci aveva portato a ipotizzare la costruzione della Tavola come se fosse stata ricavata da un unico blocco ligneo in cui erano state scavate le superfici interne sui due fronti, in modo da lasciare la parte perimetrale rialzata di qualche centimetro e poter così realizzare, per intaglio, le cornici ad archetti. Secondo tale supposizione si sarebbe trattato di una modalità tipica di un momento storico in cui la cornice era considerata parte del tutto integrante del dipinto e nel contempo anche un importante supporto tecnico per lo stesso lavoro del pittore. Il rialzo della cornice poteva infatti fornire un comodo punto d'appoggio consentendo alla mano dell'artista un movimento più fermo e sicuro, come bene ha evidenziato Sabatelli nel suo fondamentale studio sulle cornici.¹⁰¹ Nel nostro caso l'ipotesi che la tavola dipinta e la cornice potessero costituire materialmente un'unica entità, sembrava avvalorata anche dall'identico andamento verticale delle venature del legno, riscontrabile attraverso le radiografie e i punti di totale perdita degli strati preparatori in corrispondenza della parte della tavola dipinta e degli elementi laterali e superiore della cornice. Da rimarcare inoltre che lungo questi tre lati non erano presenti, in apparenza, significative cesure o vistose perdite di strati preparatori tra la superficie dorata della cornice e quella dipinta della tavola, come invece avrebbe potuto essere, a distanza di secoli dall'esecuzione, nel caso non si fosse trattato di un unico elemento ligneo. Solo nel tratto inferiore della cornice questo tipo di danni conservativi era molto importante, come assai estese le zone di perdita totale di preparazione e pellicola pittorica o foglia d'oro, che hanno consentito di leggere chiaramente l'andamento orizzontale delle venature. Tale discontinuità aveva spinto a supporre che per praticità di lavorazione l'esecutore del supporto avesse applicato solo in un secondo momento il tratto inferiore della cornice alla base della tavola, per poter prima asportare il legno in eccesso e lavorare e levigare la tavola con maggior agio, all'interno della cornice scolpita.

Ma dalle più approfondite indagini e dai riscontri avuti nel corso del restauro si è avuto poi modo di accertare che ben altre sono state le modalità esecutive.

Tale struttura è stata costruita partendo dalla tavola, della quale purtroppo non siamo riusciti ad individuare le reali e precise dimensioni, cui è stata applicata la parte perimetrale della cornice laccata di rosso, una fascia di 12 cm di altezza con uno spessore di circa 2 cm, fissata con i chiodi. Infine sono stati incollati alla parte piana della tavola, su tutti e quattro i lati, tre strati intagliati ad archetti. Si tratta di tre fasce lignee rispettivamente di circa 1 cm di

101. *La cornice italiana. Dal rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. SABATELLI, Milano, 1992, p. 9.

spessore e di differenti larghezze, preventivamente intagliate con la caratteristica profilatura ad archetti. La sapienza dell'artigiano ha fatto sì che i giunti tra le varie *listarelle* convergenti dovessero essere sfalsati rispetto a quelle degli strati sottostanti o soprastanti, e non corrispondere quasi mai alla normale commessura obliqua degli angoli che, generalmente, rappresentano punti di grande debolezza. In corrispondenza comunque di questi ultimi, il vincolo dei tre strati di legno al supporto è stato rinforzato con opportuni *cavicchi*, ossia chiodi in legno.

La conferma, nel caso ce ne fosse bisogno, che la cornice interna è stata realizzata tramite la sovrapposizione e l'incollaggio, su ognuno dei quattro lati, delle tre fasce lignee ad archetti ci è stata d'altronde offerta da alcune zone di limitata caduta o di asportazione delle vecchie stuccature, in corrispondenza delle quali si è potuto chiaramente osservare lo stato di discontinuità non solo tra la materia lignea della tavola dipinta e quella della cornice dorata ad archetti, ma anche tra i tre livelli che compongono la stessa cornice.

La fascia perimetrale laccata di rosso appare fissata con 37 chiodi in ferro, si presume di sezione quadrata, dalla testa tonda di 2 cm di diametro, lunghi circa 10 cm e disposti a distanze regolari l'uno dall'altro, 7 lungo i lati brevi orizzontali e 11 lungo i lati verticali.

L'indagine radiografica -pur nella difficoltà di lettura determinata dalla sovrapposizione di più elementi sia lignei che dipinti- ha evidenziato molto bene tale sistema di chiodatura, consentendoci quindi di comprendere meglio la successione delle operazioni che hanno portato alla realizzazione del complesso strutturale della tavola dipinta e della sua cornice a più strati. La conferma di tale successione è data dal fatto che alcuni chiodi, evidentemente fuoriusciti dal piano dell'asse durante l'inserimento, risultano troncati al limite degli archetti; altri sono invece piegati o ribattuti su di una superficie che doveva essere libera da strati sovrastanti, come descritto da Mario Lazzari che ha effettuato le indagini non distruttive.¹⁰²

Anche l'identificazione delle specie legnose costituenti il nostro manufatto, ci sembrava importante ai fini sia della maggiore conoscenza dei materiali con cui è stata costruita la tavola, sia per individuare eventuali anomalie o tempi diversi in fase esecutiva. L'indagine è stata affidata all'Istituto per la Valorizzazione delle Specie Legnose di Firenze – che sta lavorando ad un'importante banca dati sulle specie utilizzate come supporto nella realizzazione delle opere

102. Mario Lazzari, Relazione sulle indagini non distruttive svolte sulla Tavola di Sant' Agata, presso l'Archivio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Brescia, Cremona e Mantova.

103. Nicola Macchioni, Tavola di S. Agata a Cremona - Identificazione delle specie legnose. Relazione finale, presso l'Archivio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Brescia, Cremona e Mantova.

d'arte – ed è stata condotta dal ricercatore Nicola Macchioni.¹⁰³ I 6 prelievi – di cui 4 sul lato con le *storie di sant' Agata* e 2 sul lato comprensivo della *Madonna col Bambino* e della *Pentecoste* – sono stati effettuati sia sulla cornice sia sulla tavola dipinta e, ovviamente, in zone del tutto lacunose. Come spesso avviene nei dipinti su tavola eseguiti in ambito italiano, la Tavola di Sant'Agata è stata interamente costruita con legno di pioppo (*Populus*), ad eccezione della fascia inferiore della cornice laccata di rosso, che è risultata realizzata in legno di salice (*Salix alba*), essenza appartenente alla stessa famiglia (*Salicaceae*) di cui fa parte anche il pioppo.

Appare assai evidente che la cornice, a lungo considerata un elemento quasi estraneo se non improprio rispetto alla tavola dipinta,¹⁰⁴ ne è invece parte del tutto integrante poiché nasce già intimamente connaturata ad essa. Nella sua perfetta specularità ne vuol essere infatti il completamento architettonico con la funzione di collegare idealmente entrambi i fronti. Grazie ai giri completi degli archetti dorati la cornice sembra inoltre evocare la rappresentazione di una corona. Non è superfluo a questo punto ricordare che l'etimologia della parola *cornice* deriva dal termine greco *koroné*, ossia un oggetto che circonda e conclude interamente, in genere il capo, ma per estensione anche un altro oggetto, quasi per conferirgli maggior valore e pregio. Nella nostra Tavola, inoltre, il notevole dislivello tra i piani delle raffigurazioni e il profilo esterno della cornice, già utilizzato, e non a caso, come sede del cristallo che proteggeva i due fronti,¹⁰⁵ sembra rimandare anche all'idea di una vera e propria teca in cui custodire le immagini dipinte, preziose come reliquie. La laccatura rossa della corniciatura esterna in origine proseguiva anche sulla prima profilatura della cornice interna ad archetti, accentuando quindi, anche sui due fronti, il contrasto con le dorature e di riflesso il carattere sontuario di tutto il complesso.

Una volta completata la carpenteria della Tavola, la soluzione di continuità tra le diverse parti strutturali venne completamente eliminata grazie alla stesura su tutte le superfici della preparazione a gesso e colla animale. Non si è trovata traccia di quella che Cennino Cennini chiamava “*impannatura*”,¹⁰⁶ altrimenti nota come “*incamottatura*”, ovvero l'applicazione sul supporto ligneo, con colla animale, di un tessuto di lino o di canapa che riducesse i danni che i movimenti del legno avrebbero potuto apportare agli strati preparatori. Nel caso della Tavola lo spessore della preparazione è di almeno un paio di milli-

104. In passato venne pure considerata alla stregua di un elemento neo-gotico (G. GRANDI, *op. cit.*, p. 249).

105. Si veda la n. 22.

106. C. CENNINI, *Il libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, Vicenza 1982, CXIV, p. 11.

metri e l'indagine in sezione lucida compiuta su di un frammento di doratura, ne ha rilevato la stesura in due strati.¹⁰⁷

Né l'osservazione diretta, né l'indagine all'infrarosso hanno individuato tracce di disegno preparatorio. I contorni delle figure sono spesso rafforzati da pennellate nere, molto definite nelle riprese all'I.R. in bianco e nero, ma queste fanno già parte della stesura finale del dipinto.

Una finissima incisione, ottenuta grazie ad una punta d'argento, visibile a luce radente e con un'osservazione molto ravvicinata, è stata invece utilizzata dall'artista nella definizione sia delle architetture che delle cornici geometriche, nonché, grazie all'uso del compasso, per disegnare le aureole, in corrispondenza delle quali si trovano anche raffinate decorazioni a *granitura*.¹⁰⁸

Sulle ampie campiture e sulla cornice ad archetti la doratura è applicata a *foglia*, vale a dire è stesa in sottilissimi fogli d'oro – di cui non si possono però individuare le dimensioni – e poggia su di uno strato di bolo rosso, presumibilmente legato con chiara d'uovo,¹⁰⁹ il cui spessore è di 0,03 mm. Laddove il Maestro di Sant' Agata realizza le filettature dorate per impreziosire abiti e cortine, applica l'oro a *conchiglia*.¹¹⁰

La materia pittorica mostra le generiche caratteristiche della tecnica a tempera, anche se non sono state attestate da indagini stratigrafiche, alle quali, fin dall'inizio, si era deciso di non procedere. Sarebbe stato peraltro molto difficile distinguere materiali proteici od oleosi originali da quelli di restauro, soprattutto nel caso di un dipinto antico come la Tavola di Sant' Agata, che nel tempo è stato oggetto di moltissimi interventi.

Le pennellate finemente sovrapposte, i bianchi corposi, l'uso del *verdeterra* come base per gli incarnati, indicano come più probabile legante utilizzato dal pittore, il tuorlo d'uovo (di gallina di città, poiché più bianco, e non di campagna, che con il suo rosso acceso avrebbe potuto interferire con la cromia dei pigmenti, secondo le precise indicazioni del Cennini).¹¹¹

In aggiunta alle considerazioni prettamente tecniche e a ulteriore conferma dell'intima connessione tra la tavola dipinta e la cornice dorata, mi preme riportare l'attenzione su alcuni particolari attinenti alla concezione spaziale delle immagini, riguardanti in particolare il fronte con le storie di sant' Agata, dove

107. L'analisi è stata effettuata grazie all'interessamento del delegato diocesano d'Arte Sacra mons. Achille Bonazzi.

108. Si tratta della tecnica che consentiva di imprimere, con appositi utensili metallici, minutissimi motivi decorativi (puntini, cerchiolini, ecc.) su alcune parti dorate delle tavole dipinte, a esempio sui nimbi di divinità, angeli e santi o su parti dei panneggi, affinché "brillino come panico" (C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato/Dizionario dei termini e dei materiali, Vicenza 2003, p.297).

109. C. CENNINI, *op.cit.*, CXXXI, pp. 132-133.

110. Si tratta dell'applicazione a pennello di polvere d'oro zecchino legato con gomma arabica.

111. C. CENNINI, *op. cit.*, CXLVII, pp. 151,153.

i dettagli di varie figure sfondano i limiti della narrazione sovrapponendosi alle dorature della cornice.¹¹²

Interventi precedenti e stato di conservazione

Da più di Ottant'anni, da quando cioè tra il 1926 e il 1927 venne riscoperta e restaurata, la Tavola di Sant' Agata è stata da sempre ritenuta dagli storici dell'arte medievale un singolare capolavoro. Nel medesimo tempo, a questo generale riconoscimento non è mai corrisposto però un altrettanto effettivo interesse anche per il suo stato conservativo, se non quando sembravano profilarsi spostamenti esterni, per fortuna quasi mai intrapresi, in occasione soprattutto di richieste per grandi esposizioni, tra le quali la recente mostra sulla santa siciliana tenutasi a Catania nel 2008, e ancora, molti anni prima, quella di Parigi nel 1952 di arte medievale.

La Sacra Tavola è conservata da alcuni secoli¹¹³ nella navata esterna di destra, sull'altare dedicato a sant'Agata, nell'omonima chiesa cremonese. La considerevole ampiezza di questo tempio ha sempre impedito al suo interno – come d'altronde normalmente si verifica nelle chiese di grande cubatura – un'effettiva stabilità e un controllo delle condizioni microclimatiche. È da ritenersi quindi che nel corso della storia della chiesa, l'umidità e la temperatura al suo interno abbiano potuto raggiungere innumerevoli volte valori non certo compatibili con la buona conservazione di un manufatto così sensibile e delicato. Per non parlare poi dei traumi a cui il dipinto fu sottoposto per secoli nel corso delle varie movimentazioni all'esterno della chiesa che si svolsero fino ai primi anni Sessanta dell'Ottocento, tra le quali, in particolare, l'annuale processione di febbraio.

Lo stato di conservazione in cui si trovava il dipinto nell'estate del 1926 quando fu rimesso in luce da Ugo Gualazzini, doveva aver raggiunto livelli di tale gravità da spingere di lì a pochi mesi ad un restauro conservativo da parte di Mauro Pelliccioli a Milano. In seguito, rimanendo sostanzialmente immo-dificate, nel corso degli anni, le condizioni ambientali della chiesa e anzi peggiorando con l'instaurazione dei sistemi di riscaldamento, i processi di sollevamento degli strati preparatori e della pellicola pittorica a cui aveva messo mano il restauratore milanese, cominciarono progressivamente a riattivarsi, tanto da indurre le diverse direzioni delle Soprintendenze a negare categoricamente per la Tavola ogni tipo di movimentazione esterna alla chiesa.

112. In particolare: l'aureola di Agata nella scena che apre il primo registro delle storie; la sua mano sinistra nell'episodio della fustigazione; le mani dei soldati che fuggono all'apparizione di san Pietro in carcere; il tetto dell'architettura che sovrasta Agata sui carboni ardenti; il braccio dell'angelo che le pone la tavola marmorea dietro il capo al momento della sepoltura; e infine le fiamme dell'eruzione su Catania nell'ultimo episodio delle storie.

Le vicende, in particolare amministrative, che prepararono e accompagnarono il restauro del Pelliccioli, sono variamente documentate nel fitto carteggio – conservato presso gli archivi della parrocchia della chiesa di S. Agata e della Soprintendenza di Milano – intercorso soprattutto tra il soprintendente Ettore Modigliani, l'ispettore della Soprintendenza Mario Salmi, il restauratore Mauro Pelliccioli, il vescovo di Cremona Giovanni Cazzani e monsignor Agostino Desirelli della chiesa di Sant'Agata. Scorrendo tale documentazione si è potuto apprendere del trasporto del dipinto a Milano, avvenuto in treno in una cassa di legno, sotto la diretta custodia dello stesso Pelliccioli, dei tempi strettissimi per l'esecuzione del lavoro, compresi tra la metà di ottobre 1926 - il contratto viene sottoscritto il 13 ottobre- e la fine dello stesso anno, poi protrattisi per altri 25 giorni, nonché dei costi del restauro, ripartiti tra la proprietà, ovvero la chiesa di Sant'Agata - £.4500 - e la Soprintendenza - £ 700 - e infine della particolare cura che si volle dedicare alla documentazione fotografica realizzata dal fotografo milanese Dino Zani. L'alta qualità delle due uniche stampe in bianco e nero rinvenute, che ci mostrano il *recto* e il *verso* della Sacra Tavola al momento della presa in consegna da parte del restauratore, inducono a supporre che vi debba essere stato un particolare impegno per la realizzazione di tale documentazione, comprensiva delle riprese canoniche del dipinto prima, durante e dopo l'intervento come testimoniato dalla fattura.

Si è potuta anche rinvenire la relazione che il Pelliccioli inviò a monsignor Desirelli, il 3 gennaio 1927, in cui si descrivono le operazioni eseguite, dal consolidamento degli strati preparatori e della pellicola pittorica, alla pulitura dell'oro e del dipinto, scurito da oli e da vernici alterate, alla stuccatura delle lacune, fino alla loro reintegrazione tramite un'intonazione con tinte neutre. Purtroppo non ebbero ad essere specificate le miscele solventi utilizzate ed è singolare che il restauratore riferisca anche di un'operazione a cui non riuscì o non volle dedicarsi, ovvero la rimozione "dei diversi strati di restauro che in alcuni punti erano sei", laddove per "strati di restauro" si devono intendere, evidentemente, le stuccature relative ai precedenti interventi.¹¹⁴ Una delle sue maggiori preoccupazioni al fine di rispettare i ristrettissimi tempi di consegna, pare sia stata la realizzazione e l'individuazione delle modalità d'applicazione dei cristalli molati per la protezione dei due fronti della Tavola, realizzati da Virgilio Corniamenti, vetraio milanese, al costo di £ 633,50. Il sistema individuato per il loro fissaggio al legno consistette nell'inserimento di 16 viti, la cui testa era nascosta e ingentilita da altrettante borchie in ottone. La superficie d'appoggio era costituita dalla fascia obliqua più esterna della cornice

113. Sulle diverse posizioni della Tavola nella chiesa di Sant'Agata attraverso i secoli, cfr. n.83.

114. Cfr. anche la breve relazione di restauro pubblicata dal Salmi (*op. cit.*, p.58, n.1).

laccata di rosso, degradante verso gli archetti dorati. Tra il cristallo e la cornice perimetrale laccata di rosso, a protezione di quest'ultima, il restauratore incollò una striscia di feltro color bordeaux, utilizzando uno spesso strato di colla animale. Il dipinto è giunto a quest'ultimo restauro ancora protetto dai cristalli, uno dei quali, rotti molto probabilmente per un urto accidentale, deve essere stato sostituito nel tempo con un'altra lastra più sottile e molata industrialmente.

Le uniche due fotografie pervenuteci della documentazione del Pelliccioli – conservate presso l'archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Agata e digitalizzate dal fotografo Pietro Diotti che le ha rese leggibili nei più piccoli dettagli – rappresentano senz'altro i termini più significativi di riferimento ai fini della reale comprensione di quello che il restauratore milanese fu in grado di realizzare. Le immagini dei due fronti, prima che il restauratore vi mettesse mano, mostrano un dipinto in pessime condizioni conservative, con importanti sollevamenti degli strati preparatori e della pellicola pittorica, diffusi un po' su tutte e due le superfici, spessi strati di evidenti ridipinture e vernici molto alterate che rendevano oltremodo difficile la leggibilità della cromia e delle figurazioni.

L'esame delle superfici della Tavola e la pulitura chimica furono molto accurati, tanto da comprendere anche una prova di asportazione della doratura stesa, forse nel XVIII¹¹⁵ secolo sulla laccatura rossa che, come già si è riferito, interessava in origine anche il giro più esterno delle cornici dorate ad archetti. In questo caso, a reintegrazione di quel saggio di parziale rimozione meccanica a bisturi dell'impropria doratura, il Pelliccioli eseguì purtroppo una brutta e approssimativa integrazione giallastra, realizzata con la stessa tempera con cui intervenne pure sulle altre lacune delle parti in oro originali della cornice. Come lo stesso restauratore rimarca nella relazione finale, il consolidamento degli strati preparatori rappresentò di certo l'intervento più impegnativo. Grazie alle operazioni di pulitura si ebbe un sorprendente recupero della leggibilità della pellicola pittorica. Il Pelliccioli eseguì nuove stuccature solo in corrispondenza della totale mancanza degli strati preparatori, senza intaccare il disordinato *patchwork* dei policromi e polimaterici stucchi delle vecchie integrazioni, realizzate a più riprese nel corso dei secoli precedenti. In complesso un restauro conservativo molto riuscito e, per l'epoca, filologicamente assai corretto, considerando che i principi di cautela e rispetto a cui l'intervento dimostrò di attenersi, sarebbero stati sistematicamente rielaborati solo in seguito dall'Istituto Centrale del Restauro, fondato da Cesare Brandi nel 1939. L'osservazione diretta ci ha portato inoltre a considerare che, molto probabilmente,

115. Quando, molto probabilmente nel primo Settecento, era stata messa in opera la complessa incorniciatura barocca dorata e quindi per conformare completamente a questa anche l'antica cornice ad archetti.

il Pelliccioli fu il primo vero professionista nel campo del restauro ad occuparsi della Tavola, sulla quale è da ritenersi si siano succedute, prima di lui, figure locali, per lo più di artigiani, che nella maggior parte dei casi s'improvvisarono a fermare, in qualche modo, i sollevamenti e ad integrare le lacune con i materiali più vari.

All'intervento più antico si possono attribuire le reintegrazioni eseguite ad olio, direttamente sul legno, alle quali seguirono poi stuccature a gesso e a colla, dipinte anch'esse ad olio; altre stuccature furono eseguite addirittura in cera. Altre ancora furono pigmentate in grigio o in rosso scuro, ad imitazione del bolo, altre apparivano di colore nero, rosso e marrone e caratterizzate da una consistenza materica assai tenace. Tutte, comunque, apparentemente prive della reintegrazione pittorica finalizzata alla ricostituzione delle immagini. Evidentemente, nei periodi in cui tali maldestre integrazioni a stucco furono eseguite, al fine unico di risarcire, in forme rozze e improvvisate, le perdite di preparazione che potevano via via essersi verificate, non ci si preoccupò affatto di curare l'ordine generale dei dipinti, cercando di restituire anche continuità cromatica e figurativa alle immagini, e abbassando quindi i bordi sollevati degli strati preparatori per garantire un sufficiente stato di regolarità alle superfici dipinte. Una trascuratezza che si evidenziava anche nelle sbordature di stucco, variamente estese, lasciate sulla pellicola pittorica originale. Senza contare poi che l'estrema sensibilità all'acqua della preparazione e della stessa pellicola pittorica, non tenuta in debito conto nel corso di qualche improvvido consolidamento, causò la frantumazione degli strati preparatori che si cercò poi di compattare con altre operazioni di stuccatura. Questi tentativi di riconsolidamento appaiono tuttora evidenti, ad esempio, in corrispondenza delle zone inferiori – dalla tonalità giallastra – delle figure vestite di bianco nell'episodio finale delle storie di sant'Agata, relativo al miracolo dell'arresto della lava.

Nel registro inferiore di entrambi i lati, sulla superficie di diverse stuccature che si presentavano pigmentate di marrone scuro o su porzioni di esse, si sono ritrovati piccoli lacerti di carta, ritoccata in maniera a dir poco approssimativa. A riguardo si può avanzare l'ipotesi che nel corso di uno dei tanti interventi di riconsolidamento, la Tavola sia stata "velinata", in modo del tutto improvvisato, con tale tipo di carta rimediata alla meglio; nel corso della successiva operazione di "svelinatura", alcuni brani della preparazione e della pellicola pittorica potrebbero essere poi rimasti adesi alla carta e non al supporto ligneo.

Al momento di uno dei primi sopralluoghi avvenuto nel corso del 2006, lo stato di conservazione in cui era apparso il dipinto era già assai preoccupante, soprattutto per i gravissimi sollevamenti che interessavano il viso e il corpo del Bambino, mentre il lato con le storie di Agata, nella parte destra, era percorso da una vistosa zona verticale di sollevamenti, con distacchi evidenti in certi punti, che interessavano ad esempio una porzione di architettura nel grande episodio dell'incontro con Pietro o anche l'intero corpo della

santa inginocchiata corrispondente alla nona raffigurazione in cui la stessa, rinchiusa di nuovo in carcere, invoca la morte.

Sulla superficie delle cornici, si potevano poi riscontrare varie cadute recenti di foglia d'oro e di preparazione. Inoltre, la fascia orizzontale della cornice esterna laccata di rosso, delimitante il lato inferiore della Tavola, si era parzialmente staccata dalla stessa, creando un'accentuata fessurazione in corrispondenza di entrambi i fronti. Un degrado che potrebbe essere stato favorito sia dalle modalità costruttive, sia dalle sollecitazioni alle quali, durante le frequenti movimentazioni, fu sottoposto il dipinto nel corso dei secoli.

Le originarie caratteristiche cromatiche della pellicola pittorica erano notevolmente offuscate dalle forti alterazioni dei diversi fissativi, che Pelliccioli aveva asportato solo in parte, e dall'ingiallimento delle vernici da lui stesso applicate. Particolarmente alterati apparivano inoltre gli estesi ritocchi in porporina presenti sugli archetti delle cornici dorate.

Gli interventi eseguiti

Rimossi i cristalli di protezione e il feltro d'appoggio, si è effettuato un primo consolidamento dei distacchi più gravi per consentire la movimentazione della tavola al fine di sottoporla, dapprima, alle indagini non distruttive. I dati emersi dalle radiografie e dalle riprese digitali ai raggi ultravioletti e ai raggi infrarossi in bianco e nero e in "falso colore", ci hanno permesso di comprendere molti aspetti della tecnica esecutiva, non certo individuabili con la semplice osservazione a luce naturale.

Parallelamente alle indagini, si proseguiva il consolidamento con colla di coniglio e con l'ausilio del *termocauterio*, ovvero una spatola calda che consente di realizzare al meglio la corretta adesione tra gli strati.

L'attacco degli insetti xilofagi non era grave, ma, vista l'importanza del manufatto e la difficoltà di imbibire un supporto ligneo completamente dipinto e dorato, si è ritenuto opportuno sottoporre la Tavola ad un trattamento *anos-sico*. Questo sistema consiste nell'isolare il manufatto all'interno di una sacca sigillata, in cui viene creata un'atmosfera deprivata di ossigeno al fine di pervenire alla completa soppressione degli insetti infestanti. Successivamente, nei fori di sfarfallamento dei tarli, è stata comunque iniettata anche una sostanza antiparassitaria a base di Permetrina in modo da rendere il supporto ligneo assai poco appetibile, almeno per un certo periodo di tempo. Di questa operazione si è occupato Roberto Saccuman, restauratore del legno, al quale era stata chiesta anche una consulenza per meglio approfondire e comprendere le modalità costruttive della Tavola e della sua cornice.

Si è quindi giunti alla fase della pulitura che ha visto andare di pari passo la fase chimica e quella meccanica, in quanto con l'applicazione delle miscele

solventi, le vecchie stuccature si ammorbidivano ed erano più facilmente asportabili. Il nostro dipinto, come già rimarcato, era molto sensibile all'apporto di umidità, per cui, dopo una leggera sverniciatura ad Acetone a batuffolo, si è applicata una miscela solvente che è stata tenuta in sospensione in "Gomma Gellano", un addensante grazie al quale si realizza un film in gelatina che riduce al minimo la cessione di umidità alla pellicola pittorica. Così rigonfiati, gli strati di fissativo sono stati asportati con Metilettilchetone a batuffolo.

Sul giro di archetti più esterno di una delle cornici dorate si è eseguito un saggio di rimozione della doratura di restauro che nasconde la lacca rossa originaria; quest'ultima però si è rivelata un materiale troppo fragile e molto sensibile ai solventi. Non potendo inoltre valutare l'effettivo stato conservativo della laccatura, si è preferito non procedere alla rimozione della doratura soprastante e ci si è limitati alla semplice documentazione di quanto si era rinvenuto. Nel contempo, al rosso della fascia esterna è stata restituita la brillante cromia grazie ad una soluzione acquosa contenente tensioattivi di origine naturale (Cocco Collagene).

Dopo una nuova verifica della buona adesione di tutti gli strati preparatori, soprattutto lungo i bordi delle lacune, si è proceduto alla protezione sia della pellicola pittorica che della foglia d'oro stendendo a pennello un leggero film di vernice che consentisse la stuccatura delle estesissime lacune, realizzata con gesso di Bologna e colla di coniglio.

In corrispondenza della cornice dorata ed intagliata, si è mantenuta la linea conservativa del Pelliccioli: si è scelto infatti di non stuccare le parti in cui la perdita della doratura e degli strati preparatori era molto estesa e di trattare il legno del supporto in modo che non fosse di disturbo estetico. Sono state così chiuse solo le zone delle cadute più limitate, che per la loro localizzazione, ad esempio sugli spigoli degli archetti, avrebbero potuto mettere a repentaglio la buona tenuta del materiale originale circostante.

Nelle operazioni finali di riordino delle lacune si è tenuto conto, innanzitutto, della esigenza primaria di riportare una più chiara leggibilità ai contenuti figurativi, sia della narrazione delle storie di sant'Agata sia delle singole immagini della Pentecoste e della Vergine col Bambino. Già è stato sottolineato come in passato, per il forte degrado a cui era giunto lo stato conservativo della Tavola, l'identificazione della Pentecoste fosse stata del tutto travisata.¹¹⁶ Anche in tempi più recenti, sempre per le gravi condizioni di disordine conservativo, sembrava essersi perso del tutto il senso di un'altra importante figurazione quale quella del miracolo dell'arresto dell'eruzione della lava, nel ciclo delle storie di sant'Agata.¹¹⁷ Era dunque molto importante che questo re-

116. Cfr. nn. 50 e 51.

117. F. VOLTINI, *op.cit.*, p.10.

stauo puntasse a restituire anche piena comprensibilità alle immagini in quanto tali, nel rispetto delle più generali istanze, non ultima quella devozionale, considerando il forte significato che, a riguardo, la Sacra Tavola ancor oggi continua a rappresentare. A tale scopo, dopo la pulitura e l'asportazione delle vecchie stuccature colorate, rimaneva quindi il terzo passo, quello della reintegrazione delle lacune per ricostruire i particolari mancanti e cercare di ridare completezza figurativa a quelle zone in cui si erano in parte persi il contenuto e il senso della figurazione. A garanzia delle esigenze di piena distinguibilità degli interventi, si è optato per una soluzione che, tramite una stesura ad acquerello a tratteggio verticale, ricucisse il maggior numero di lacune e restituisse così unità d'immagine a molte parti frammentate, consentendo di evitare, nei limiti del possibile, il ricorso all'uso del neutro.¹¹⁸ Nei casi in cui l'estensione e l'ubicazione delle stuccature non avrebbero invece consentito la ricucitura delle raffigurazioni in maniera filologicamente corretta, con il rischio di dar adito a possibili arbitri ricostruttivi, le reintegrazioni sono state eseguite, sempre ad acquerello, ma a velatura, con un tono che vuole richiamare quello della preparazione da cui la pellicola pittorica, staccandosi, si è perduta del tutto.¹¹⁹

Dopo una generale verniciatura e una ripresa assai limitata delle lacune più piccole, effettuata con colori a vernice per il restauro, al fine di dare piena completezza all'operazione di revisione estetica, il restauro si è poi concluso con l'intervento di verniciatura finale, applicata a spruzzo e leggermente *matt*, ossia opaca, per meglio preservare l'aspetto materico originale della stesura tempera.

Tutte le cure rivolte alla Tavola di Sant'Agata per quasi due anni – dalla primavera del 2011 al dicembre del 2012 – avrebbero rischiato di essere vanificate dalle condizioni microclimatiche della chiesa di appartenenza che l'avrebbe nuovamente accolta. Grazie alla generosa e intelligente disponibilità

118. Con l'ausilio delle immagini generali dei due fronti a seguito degli interventi di stuccatura, gli interventi maggiori d'integrazione pittorica si possono osservare in corrispondenza delle seguenti zone: sul recto, facciata della prigione in cui è rinchiusa Agata nella nona scena con porzione della soprastante cornice e dei piedi del gruppo di armigeri che fuggono, facciata posteriore del carcere in alto a destra nell'episodio dell'incontro tra Agata e l'apostolo Pietro; sul verso, nella Pentecoste parte inferiore della torretta verde a destra, con porzione della cornice sottostante e varie zone della parti inferiori dei due apostoli sulla destra, tra cui i piedi; nel gruppo sottostante, alcune zone del manto della Vergine e della sua guancia destra, varie parti della tunica rossa del Bambino.

119. Le zone che sono state più interessate da integrazioni a neutro, assai più riconoscibili nelle foto generali dopo il restauro, sono le seguenti: sul recto, la scena finale del miracolo dell'arresto dell'eruzione dell'Etna; sul verso, varie estese parti del manto della Vergine in corrispondenza del braccio destro e delle porzioni sottostanti la figura del Bambino, nonché parti del cappuccio rosso e del manto in corrispondenza della guancia sinistra della Madonna; nella Pentecoste, parte inferiore dell'apostolo vestito di rosso in corrispondenza di una precedente stuccatura ispezionata durante il restauro (cfr. le nn. 44-47).

della Parrocchia, è stato per questo costruito un clima box che assicura al suo interno condizioni di umidità e di temperatura perfettamente costanti e controllabili, consentendo altresì al devoto, allo studioso e al semplice visitatore di godere del prezioso dipinto da entrambi i lati. (M.C.C.)

* Un particolare ringraziamento ci sentiamo di esprimere ai parroci della chiesa di Sant'Agata don Dennis Feudatari e don Gianpaolo Rossoni e all'arch. Antonio Stevan per le utilissime segnalazioni e in particolare per la teca realizzata all'interno della chiesa per la conservazione e la visione permanente della Tavola. Per quanto riguarda la ricerca, ringraziamo inoltre, per le preziose indicazioni, il già soprintendente di Mantova dott. Filippo Trevisan, la dott.ssa Maria Luisa Corsi, il conservatore dell'Archivio Storico Diocesano di Cremona don Andrea Foglia, la direttrice dell'Archivio di Stato di Cremona dott.ssa Angela Bellardi e l'archivista dell'Archivio Parrocchiale di Sant'Agata sig.ra Antonia Moro. Particolare gratitudine esprimiamo inoltre al ricercatore dott. Nicola Macchioni e ai suoi collaboratori dell'IVALSA di Sesto Fiorentino del CNR, per le analisi effettuate sulle essenze lignee che compongono la Tavola. Un ringraziamento infine all'Ufficio Diocesano di Cremona, in particolare al delegato diocesano d'arte sacra mons. Achille Bonazzi e alla sua collaboratrice dott.ssa Francesca Campana, per alcune segnalazioni nonché per l'assistenza e il supporto tecnico forniti nel Palazzo Vescovile di Cremona dove la Tavola è stata ricoverata durante il restauro.

Abstract

Il saggio tratta del recentissimo restauro della Tavola di Sant'Agata, eseguito tra il 2011 e il 2012, con soli finanziamenti del Ministero, dalla restauratrice Maria Chiara Ceriotti e diretto da Giovanni Rodella della Soprintendenza di Mantova. Si è voluto ricordare lo straordinario culto di cui l'opera opistografa -dipinta cioè su due lati- fu oggetto, in particolare dell'antica tradizione di portarla ogni anno in processione per Cremona. Gli aspetti più propriamente iconografici e stilistici delle figurazioni della Tavola sono stati ovviamente affrontati alla luce di quanto il restauro è riuscito a riportare in evidenza, contribuendo a restituire maggiore chiarezza di lettura alle figurazioni e alla straordinaria qualità pittorica. Nella seconda parte dedicata al restauro si offre una puntuale descrizione dei materiali che vennero utilizzati e delle tecniche pittoriche. Si sono inoltre ripercorse le diverse fasi esecutive dell'intervento che ha il merito di riportare ancora una volta alla generale attenzione dei cremonesi e degli studiosi in genere questo indiscusso capolavoro dell'arte medievale italiana.

Profili

Giovanni Rodella

Laureato in Lettere Moderne e specializzatosi in Storia dell'arte presso l'Università di Padova, ha lavorato in qualità di bibliotecario presso l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e dal 1986 presta servizio come funzionario storico dell'arte presso la Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Mantova, Cremona e Brescia, occupandosi in particolare della città e del territorio di Cremona e dell'attività catalografica riguardante le rispettive province di competenza e il patrimonio del Palazzo Ducale di Mantova. Tra le sue principali materie d'interesse, oggetto di varie ricerche e pubblicazioni, si annoverano in particolare l'architettura fortificata e la cultura artistica mantovana e cremonese, nonché il vastissimo settore del restauro e delle opere che, soprattutto a Cremona, sono state oggetto di interventi da lui diretti durante la sua attività di funzionario storico dell'arte. Relativamente a tali argomenti ha tenuto varie lezioni e conferenze inerenti in prevalenza la sua attività di ispettore di soprintendenza presso vari enti pubblici ed ecclesiastici e pure presso alcune università (Milano, Udine, Pavia).

Maria Chiara Ceriotti

Diplomata e specializzata presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma (1985), ha realizzato una lunga serie di restauri per complessi monumentali e opere d'arte di primaria rilevanza: a Mantova, nella Basilica di Sant'Andrea gli affreschi della cappella funeraria di Andrea Mantegna (1985-1986); nel Palazzo Ducale la Camera degli Sposi (1985, 2012) della quale da tempo ha l'incarico della manutenzione; gli appartamenti di Isabella d'Este (2007-2008) e della Mostra (2013); nel Palazzo Te, gli affreschi delle sale dei Giganti e di Amore e Psiche (1989, 2011-2013) e nel settecentesco Teatro Bibiena (2009), gli affreschi dei palchi; a Ravenna, i complessi musivi della Basilica di San Vitale (1989-2001); a Padova, gli affreschi di Giotto della Cappella degli Scrovegni (2001-2002); a Milano, i mosaici dell'abside della chiesa di Sant'Ambrogio. Ha pure operato per importanti opere di vari musei italiani, quali la Galleria Sabauda di Torino, il Correr di Venezia, il Museo Borgogna di Vercelli e i musei diocesani di Padova e di Mantova. Anche sul versante archeologico ha realizzato rilevanti interventi per i musei archeologici di Milano e di Cremona; ha inoltre operato per il recupero dell'Arco dei Gavi a Verona e per gli importantissimi ritrovamenti archeologici di piazza Marconi a Cremona e di piazza Sordello a Mantova. Al suo attivo ha infine numerose pubblicazioni sui diversi restauri effettuati e pure varie docenze, tra le quali a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro, a Milano presso l'Università Statale, a Brescia presso l'Accademia di Belle Arti di Santa Giulia, a Nebek/Siria presso il monastero di San Mosè.

IRENE ZUCCHETTI

Testimonianze artistiche di inizio Quattrocento
nella chiesa di San Luca a Cremona:
gli affreschi della cappella di San Giovanni Battista
e dell'annessa sagrestia*

La chiesa di San Luca¹ a Cremona, situata lungo uno dei principali assi viari della città medievale, conserva al proprio interno una delle più interessanti testimonianze della cultura artistica lombarda di inizio Quattrocento. Sopravvivono, infatti, al termine della navata destra della chiesa, all'interno della ex cappella intitolata a san Giovanni Battista, oggi adibita a locale per le confessioni, e dell'adiacente sagrestia della chiesa, alcuni affreschi ripuliti dall'intonaco all'inizio del secolo scorso.²

Il primo ad essere riportato alla luce (1903-1905) è stato il *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*, dipinto sulla parete della sagrestia confinante con la ex cappella del Battista. L'affresco risulta particolarmente interessante sia per la qualità pittorica che per la rarità del tema iconografico. Sempre all'interno della sagrestia, sulla parete sinistra, a fianco dell'ingresso, è affrescata un'Annuncia-

* Il presente articolo è tratto dalla tesi di laurea da me discussa nell'Anno Accademico 2006-2007 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e dalle ricerche successive da me presentate in occasione del XXII Seminario residenziale dedicato alle Visite pastorali, tenutosi presso San Miniato a settembre 2008.

Desidero ringraziare per la stesura del presente articolo la prof. Stefania Buganza, padre Berta della chiesa di San Luca, la dott.ssa Angela Bellardi, il personale dell'Archivio di Stato di Cremona e dell'Archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Agata, don Andrea Foglia per l'Archivio Diocesano di Cremona.

1. La fondazione della chiesa risale al 1165, secondo quanto attestato da un'iscrizione un tempo presente all'interno dell'edificio, e oggi trascritta nella raccolta di *Inscriptiones* dello storico Vairani (T. A. VAIRANI, *Inscriptiones cremonenses universae*, Cremona 1796, numero 1608, p. CCXXII), così come in numerosi altri manoscritti cremonesi. È possibile conoscere la storia della fondazione della chiesa, che fu parrocchia sino al 1528, le sue trasformazioni nei secoli, e seguirne le vicissitudini amministrative da parte del clero, attraverso le fonti storiografiche; in particolare si rimanda a: G. BRESCIANI, *Historia ecclesiastica di Cremona*, parte II, [sec. XVII], Archivio di Stato di Milano, Fondo di religione p.a., b. 4252 e F. DA PARMA, *Memorie storiche delle chiese, e dei conventi dei frati minori sull'osservante, e riformata provincia di Bologna*, t. I, Parma 1760, ff. 376-416.

2. L'operazione di pulitura degli affreschi dall'intonaco è stata resa possibile grazie all'intervento di Don Illemo Camelli (I. CAMELLI, 22 Settembre [s.a.] in *Miscellanea di articoli su monumenti di Cremona*, Biblioteca Statale di Cremona, ms.Camelli 2105/33), responsabile della pinacoteca della città. Non è dato sapere in che anno gli affreschi furono coperti dall'intonaco.

zione, ripulita dallo scialbo nel 1949. Completano la decorazione della prima campata della stanza, l'unica delle due ad essere affrescata, i quattro Evangelisti in trono dipinti sulla volta, scoperti anch'essi più tardi rispetto al Contrasto, ed alcuni stemmi, identici a quelli conservati nella cappella del Battista, appartenenti ad Aghinoro Aqualonga, cittadino e mercante della vicinia di San Luca. Lo stemma del casato del mercante è stato inserito come motivo ornamentale nelle cornici che circondano le rappresentazioni ed è ancora visibile in un frammento al di sopra dell'arco che circonda la prima finestra a fianco del *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*.

All'interno dell'ex cappella di San Giovanni Battista, alla quale si accede tramite il corridoio che conduce verso la sagrestia della chiesa, si scorgono sulla parete di fondo della stanza, ai lati della finestra posta di fronte all'ingresso della cappella, due episodi tratti dalle Storie di san Giovanni Battista. Sopra la finestra e al centro della volta è dipinto lo stemma con le iniziali di Aghinoro Aqualonga. Altri episodi³ dedicati alla vita del santo titolare sono stati rinvenuti al di sopra dei moderni confessionali, collocati lungo le pareti laterali della cappella. Nonostante il cattivo stato di conservazione, alcuni degli episodi, un tempo accompagnati da didascalie, ormai completamente sbiadite, sono ancora facilmente riconoscibili⁴.

L'interruzione della decorazione ad affresco della volta, sulla quale sono raffigurati ancora tre dei quattro Evangelisti in trono, e delle pareti, è dovuta alla costruzione del muro che separa il vano della ex cappella dal corridoio esterno di collegamento alla sagrestia. Ciò lascia facilmente intuire che la cappella in origine doveva essere più ampia. Al di là di questo muro, sul soffitto, rimane ancora traccia di decorazioni a stucco seicentesche.

3. Non si sa con precisione quando furono scoperti, anche se, con buona probabilità, gli affreschi dovevano essere già riemersi entro il primo decennio del secolo scorso poché le prime osservazioni da parte della critica risalgono proprio a questo periodo (si vedano L. LUCHINI, *Scoprimiento di antiche pitture nella chiesa di S. Luca in Cremona*, in "Archivio Storico Lombardo", serie I (1905) fasc.III-IV, pp. 1-7 e P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1987).

4. Partendo dal registro superiore, si distingue sul muro di sinistra, entrando nella cappella, san Zaccaria, padre del Battista, in atteggiamento di preghiera e l'*Annuncio a Zaccaria* della nascita del figlio Giovanni; mentre negli scomparti sottostanti, oltre ad un riquadro dipinto in rosso, si scorge solamente un'aureola su uno sfondo attualmente nero. Presso la parete di fondo della stanza, ai lati della finestra, sopravvivono, alla destra di quest'ultima, il *Battesimo di Cristo* e, alla sinistra, tre figure in piedi: il Battista sulla destra e due uomini incappucciati di fronte a lui. Sulla parete di destra, varcando la soglia della cappella, la narrazione prosegue, nel registro superiore, con la *Visitazione* e la *Nascita del Battista*, e si conclude, nei riquadri inferiori, con un'immagine del Battista che punta l'indice verso una o più figure, che doveva avere di fronte, ma ormai non sono più visibili, e con la *Deportazione del Battista in prigione*.

L'intricata vicenda critica degli affreschi di San Luca

Appena recuperate, le *Storie di san Giovanni Battista* sono state acutamente ricondotte da Pietro Toesca⁵ al pittore Antonio de Ferrari da Pavia, tramite un'antica iscrizione conservata nel Codice Picenardiano⁶ e un tempo presente all'interno della cappella. Sulla base di alcune somiglianze stilistiche, lo studioso ha assegnato al medesimo artista anche il Contrasto dipinto nella vicina sagrestia, avvicinando lo stile del Ferrari al fare pittorico contenuto e secco dei frescanti e dei miniatori lombardi di fine Trecento, ancora lontani dalle linee morbide tipiche di Michelino da Besozzo e dei De Veris.

Seguito da Puerari,⁷ Toesca⁸ ha attribuito al Ferrari anche un frammento d'affresco, raffigurante Episodi della vita di un santo,⁹ un tempo nella chiesa di San Francesco a Cremona ed ora conservato al Museo Civico Ala Ponzone e, seppur con maggior cautela, ha accostato allo stile del pittore pavese l'Incoronazione della Vergine, dipinta sull'abside della chiesa di Santa Lucia a Cremona. Si sono discostati invece dall'idea di Toesca¹⁰ di attribuire ad Antonio de Ferrari gli Episodi della vita di un santo, custoditi al Museo civico di Cremona, gli studiosi Baroni e Samek Ludovici.¹¹ Il Mazzini,¹² in linea con le proposte critiche avanzate in precedenza da Toesca,¹³ ha ricondotto per primo al Ferrari anche l'Annunciazione affrescata nella sagrestia, da poco scoperta.

Solo all'inizio degli anni Novanta, a partire da una supposizione avanzata qualche anno prima da Sandrina Bandera¹⁴ nei suoi studi intorno alla famiglia Bembo pubblicati sulla rivista "Arte Lombarda", è stata invece messa in discussione l'idea di attribuire ad Antonio de Ferrari tutte le opere presenti nella ex cappella di San Giovanni Battista e nella sagrestia di San Luca. Ed è proprio su questo punto che la critica si è soffermata negli ultimi decenni, aprendo la strada a ipotesi che lasciano intravedere nuovi significativi scenari.

5. P. TOESCA, *op. cit.*, p. 200.

6. *Codice Picenardiano*, ms., numero 1610, c. 89r, Milano, Biblioteca Trivulziana. Il manoscritto è copia di un originale databile non oltre il 1566, attribuito a Gian Giacomo Torresino.

7. A. PUERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951, p. 33.

8. P. TOESCA, *op. cit.*, pp. 200, 214.

9. Identificato successivamente con san Giovanni Evangelista (?) da C. Travi, autore della scheda in: *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. MARUBBI, Cinisello Balsamo (Mi), vol. 1, 2004, pp. 112-115.

10. P. TOESCA, *op. cit.*, p. 200.

11. C. BARONI e S. SAMEK LUDOVICI, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze, 1952, pp. 56-57.

12. F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965, p. 422.

13. P. TOESCA, *op. cit.*, p. 200.

14. S. BANDERA, *Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza*, in "Arte lombarda", 1987, pp. 155-165.



Fig. 1. *Annunciazione*, Cremona, Chiesa di San Luca.

La prima a trarre le conseguenze dagli studi della Bandera¹⁵ è stata Monica Visioli.¹⁶ La Bandera,¹⁷ facendo riferimento ad un articolo pubblicato in precedenza dal Lonati¹⁸ sul “Bollettino Storico Cremonese”, immaginava che il sodalizio fra Antonio de Ferrari e Giovanni Bembo fosse iniziato a Brescia forse già prima del 1421, quando i pittori vengono ricordati nei documenti d’archivio della città, per proseguire poi a Cremona all’interno della chiesa di San Francesco, in cui il Ferrari fu sepolto. Da qui, la proposta della Visioli,¹⁹ seguita da Tanzi,²⁰ Travi²¹ e

15. S. BANDERA, *Documenti per i Bembo*, *op. cit.*, pp. 155-181.

16. M. VISIOLI, *Cremona*, in *La pittura in Lombardia: il Quattrocento*, a cura di V. TERRAROLI, Milano 1993, pp. 161-162.

17. S. BANDERA, *Documenti per i Bembo*, *op. cit.*, pp. 155-181.

18. G. LONATI, *Cremonesi a Brescia nel secolo XV. Notizie tratte da documenti inediti*, in “Bollettino storico cremonese”, 1935, fasc. II-III, Cremona, pp. 160-175.

19. M. VISIOLI, *op. cit.*, *ibid.*.

20. M. TANZI, *Dalla Val Camonica a Bergamo: appunti sul Tardogotico in Lombardia*, in “Bollettino d’arte” 1995, pp. 50-70 e M. TANZI, *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona*, in “Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona”, 2000, pp. 145-146 e M. TANZI, *Brescia alla metà del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa*, a cura di G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO Milano 2003, p. 81, n. 2.

21. *La Pinacoteca Ala Ponzzone*, *op. cit.*, pp. 112-115.

Marubbi,²² che artisti differenti possano aver operato in San Luca, senza tuttavia fare alcun nome accanto a quello di Antonio de Ferrari. Tale ipotesi è andata rafforzandosi nel corso del tempo, grazie anche al raffronto proposto dagli studiosi con una serie di frammenti d'affresco ricondotti al pittore Giovanni Bembo, conservatisi in alcune chiese di Cremona e Brescia. La collaborazione fra i due artisti, potrebbe quindi essere continuata proprio all'interno della chiesa di San Luca a Cremona.

Giunti a questo punto, pare opportuno cercare di tracciare un breve profilo biografico dei due artisti, grazie al quale si potrà comprendere con maggior chiarezza i termini della questione, soffermandosi in particolare sulle recenti riflessioni sollevate dalla critica intorno alla figura di Giovanni Bembo. Pur non avendo alcuna prova certa di una possibile collaborazione fra i due artisti, sulla base dei dati documentari disponibili e di alcuni confronti stilistici appare probabile che i due pittori possano aver lavorato l'uno accanto all'altro in San Luca.

Antonio de Ferrari e Giovanni Bembo: sulle tracce di un possibile sodalizio artistico

I primi documenti noti editi da Maiocchi,²³ riguardanti Antonio de Ferrari, attestano la sua presenza a Pavia in qualità di testimone al testamento²⁴ di Luchina "de Surigiis" (7 Luglio 1405) e successivamente, il 10 Aprile del 1410, in compagnia di un concittadino che rivolge una supplica al comune. Il Caffi²⁵ (1876) ricorda, inoltre, il pittore a Pavia nel 1419,²⁶ anno a partire dal quale inizia ad essere attestata la presenza di Antonio de Ferrari anche a Cremona, secondo quanto documentato dall'iscrizione risalente al 25 ottobre 1419, registrata nel Codice Picenardiano.

22. M. MARUBBI, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento*, vol. 6, a cura di G. CHITTOLINI, Azzano San Paolo (Bg), pp. 303-305.

23. R. MAJOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia, 1949, pp. 31-32.

24. Compare insieme ad Antonio de Ferrari come testimone anche il pittore Ambrogino de L'Acqua, per il quale si rimanda alla scheda redatta da G. Algeri in *La pittura in Liguria*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 1991, p. 503.

25. M. CAFFI, *Il castello di Pavia*, in "Archivio storico lombardo", serie III, fasc. III, Milano, 1876, p. 545.

26. Va precisato, tuttavia, che il Caffi non menziona affatto il pittore fra i decoratori del castello pavese, come è stato affermato da Sandrina Bandera a partire dal saggio sulla famiglia Bembo edito nel 1987 sulla rivista "Arte lombarda", ma semplicemente come artista presente nella città di Pavia (S. BANDERA, *Documenti per i Bembo*, op. cit. p. 155, e *Il Tardogotico: 1370-1470*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1990, p. 8).

La Bandera²⁷ identifica poi il pittore con l'Antonio da Cremona attivo a Brescia nel 1421 in compagnia di Giovanni Bembo, secondo quanto affermato precedentemente dal Lonati.²⁸ Da ultima, la studiosa segnala la presenza al Museo civico di Cremona di una decorazione ad affresco con epigrafe funebre intitolata ad Antonio de Ferrari, proveniente dalla chiesa di San Francesco²⁹ a Cremona, in cui il pittore fu sepolto presumibilmente poco tempo dopo il suo rientro in città.³⁰ Alle fonti sopra menzionate, si è da poco aggiunto, infine, il regesto di alcuni documenti, appartenenti all'amministrazione di Brescia, curato da Anna Falcioni.³¹ In questi ultimi, è testimoniata la presenza di un gruppo di artisti piuttosto variegato, attivo fra il 1414 ed il 1419 presso la corte di Pandolfo III Malatesta, signore di Brescia. Ai maestri attivi presso la sua corte ha dedicato, proprio di recente, un contributo Stefania Buganza,³² prestando particolare attenzione al soggiorno di Gentile da Fabriano a Brescia per la decorazione ad affresco della cappella del Broletto.

Nei documenti analizzati dalla Falcioni³³ compaiono per ben due volte nel 1418, fra i pittori cremonesi autori del rifacimento della dimora signorile di Pandolfo III e del restauro di alcuni palazzi pubblici, un certo "Andrea de Cremona pictori" e un "magistro Antonino pictori", identificati dalla studiosa con Andrea e Antonio Bembo, figli di quel Giovanni, pittore cremonese attivo a Brescia intorno al 1421, che il Lonati³⁴ dichiarava essere Giovanni Bembo. Va detto però che non si ha alcuna notizia dell'esistenza di un membro di nome Antonio nella famiglia Bembo, e quindi l'Antonino, cui fa riferimento Anna Falcioni³⁵, non può essere che Antonio de Ferrari, attivo a Brescia fra il 1418 ed il 1421, in compagnia di Andrea e successivamente del padre Giovanni Bembo, come già segnalato dalla Bandera in precedenza.³⁶

27. S. BANDERA, *Documenti per i Bembo*, op. cit. p. 155, e *Il Tardogotico*, op. cit., p. 8.

28. G. LONATI, op. cit., p. 160. Lo studioso aveva identificato il *Giovanni pictor* da Cremona con Giovanni Bembo, mentre non era riuscito a collegare l'Antonio da Cremona, in sua compagnia, al Ferrari. I pittori erano stati chiamati insieme ad altri per decorare alcuni stemmi ed insegne sulle facciate degli edifici pubblici, nelle piazze e sulle porte delle città.

29. La chiesa di san Francesco, situata vicino all'Ospedale Maggiore della città, è andata distrutta dopo il 1925. La decorazione ad affresco strappata dal muro, insieme ad altri frammenti pittorici, è oggi conservata alla Pinacoteca Civica Ala Ponzone di Cremona. Si veda a tal proposito la scheda redatta da M. ROSSI in *La Pinacoteca Ala Ponzone*, op. cit., pp. 118-121 e, per gli affreschi provenienti dall'edificio, *La Pinacoteca Ala Ponzone*, op. cit., pp. 112-115.

30. Parallelamente alla Bandera, anche M. TANZI, *Antonio de Ferrari* (in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma, 1987, pp. 701-702, *ad vocem*) ricorda i documenti in cui è menzionato il pittore.

31. A. FALCIONI, *Gli artisti della corte bresciana di Pandolfo III Malatesti nelle fonti archivistiche (1404-1421)*, in *Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. DE MARCHI, Livorno, 2007, pp. 45-66.

Quanto a Giovanni Bembo, sono pervenuti sino ad oggi documenti che attestano la sua presenza a Brescia e Cremona. Il Bembo viene menzionato per la prima volta nei documenti a Mantova nel 1412, anno in cui, secondo gli studi di Stefano L'Occaso,³⁷ il pittore ottiene l'emancipazione dal padre Andrea per eseguire alcuni lavori. Successivamente, il Bembo è documentato a Brescia nel 1421, dove viene incaricato insieme ad altri artisti di dipingere le insegne e le armi del duca di Milano nel Castello e in altri luoghi rappresentativi della città.³⁸ Dopo questa data egli viene ricordato nella natia Cremona, nel 1425, in qualità di testimone ad un atto³⁹ di vendita stipulato dal fratello. Mutato il governo cittadino a Brescia nel 1433, Giovanni è chiamato di nuovo a sostituire i biscioni viscontei con il leone della Serenissima.⁴⁰ Quanto alla data di morte dell'artista, va fatto riferimento agli studi di Lia Bellingeri,⁴¹ la quale colloca l'evento nel febbraio del 1452,⁴² e di Marubbi,⁴³ che correttamente lo anticipa al 1451.⁴⁴

32. S. BUGANZA, *Pandolfo III Malatesta tra Brescia e Fano. La committenza artistica*, in *Nell'età di Pandolfo III Malatesta signore a Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*, Atti del Convegno (Brescia, Clusane d'Isèo, Bergamo, Fano - aprile 2011), Brescia 2012, pp. 59-82.

33. A. FALCIONI, *op. cit.*, pp.45-66.

34. G. LONATI, *op. cit.*, p. 160.

35. A. FALCIONI, *op. cit.*, p. 46 nota 7.

36. S. BANDERA, *Documenti per i Bembo*, *op. cit.*, p. 155 e *Il Tardogotico: 1370-1470*, *op. cit.*, p. 8.

37. S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento. 1382-1459*, Mantova 2005, p. 97

38. Archivio di Stato di Brescia (d'ora in poi: ASBs), *Registri di Provvizioni*, N. 481, cc. 44r, 51r, 60r; cfr. G. LONATI, *Cremonesi a Brescia*, *op. cit.*, p. 160.

39. Archivio di Stato di Cremona (d'ora in poi: ASCr), N. Arrigoni Giovanni, 1425, cfr. C. BONETTI, *I Bembo pittori cremonesi (1375-1527)*, in "Bollettino Storico Cremonese", 1, 1931, p. 21.

40. ASBs, *Registri di Provvizioni*, N. 486, c. 26v, 2 marzo 1433 e G. LONATI, *op. cit.*, p. 160.

41. L. BELLINGERI, *Devozione e carità*, in "Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona", 2001, p. 45, n. 81.

42. Risalgono, infatti, all'agosto del 1451 (ASCr, Ist. Elem, c.s., b.381, c.9v, agosto 1451) un saldo per la decorazione di una capriata lignea del Consorzio di sant'Omobono a Cremona ed una *carta dotis* stilata a Brescia, in data 27 Febbraio 1451 (ASBs, N. Roberti Giovanni, fz.734), che corrisponde al 1452 del calendario ab incarnazione. Tali documenti hanno condotto la studiosa a concludere che la morte del pittore sia avvenuta entro il febbraio del 1452. Errate devono quindi considerarsi, secondo la Bellingeri (L. BELLINGERI, *op. cit.*, p. 45, n. 81), le date di morte 1449 e 1454 proposte, senza precisi riferimenti, dal Bonetti (C. BONETTI *op. cit.*, pp. 5, 8 e 17) nei suoi studi sui Bembo. Allo stesso modo non appare corretto nemmeno credere che l'artista sia morto entro il 1440, secondo quanto sostenuto da Panazza (G. PANAZZA, *Dalle origini alla caduta della Signoria Viscontea*, in *Storia di Brescia 1426-1516*, vol. 1, Brescia 1963b, p. 897.), seguito da Terraroli (V. TERRAROLI, *Brescia, La pittura in Lombardia: il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 216-220), che sposta la data al 1444 senza citare, per altro, alcun riferimento documentario.

43. M. MARUBBI, *op. cit.*, pp. 304-305 nota 24.

44. La data di morte dell'artista deve essere infatti anticipata di un anno, ossia al 1451, poiché a Brescia non è in vigore lo stile *ab incarnatione*.

Negli ultimi decenni sono stati fatti numerosi tentativi per cercare di costruire un primo catalogo della sua personalità, sebbene al momento non siano riconducibili al pittore opere certe. A partire da Panazza,⁴⁵ seguito da Mulazzani⁴⁶ e Terraroli,⁴⁷ sono stati attribuiti a Giovanni Bembo una serie di frammenti d'affresco databili al decennio compreso fra il 1430 ed il 1440, conservati in alcune chiese di Brescia. Si tratta per la precisione di una *Madonna col Bambino, sant'Antonio Abate, san Francesco e devoto*, un *San Giorgio e la principessa* (parete occidentale) e una *Madonna col Bambino, sant'Anna e le sante Apollonia e Caterina* (navata destra) conservate all'interno della chiesa di San Francesco e di un altro gruppo di affreschi raffiguranti una *Madonna col Bambino e sant'Antonio abate*, un *San Benedetto* ed un fregio con elementi floreali e due tondi con figure, provenienti dalla chiesa di San Salvatore. Ad essi si aggiungono alcuni affreschi⁴⁸ in Santa Maria del Carmine.

Sono legate da parte di Laura Gnaccolini⁴⁹ a questo primo catalogo del pittore anche una *Madonna in trono col Bambino e san Giuseppe* e le scene delle *Stigmate di santa Caterina* e delle *Stigmate di san Francesco* provenienti dall'ex monastero di Santa Caterina a Brescia, oggi conservati presso la Pinacoteca Tosio Martinengo.

Parallelamente alle opere bresciane appena menzionate, databili al quarto-quinto decennio del XV secolo, si sono fatte alcune attribuzioni anche in ambito cremonese. Tanzi,⁵⁰ a partire dal 1995, sulla scorta di quanto già asserito da Puerari⁵¹ nel catalogo della Pinacoteca cremonese del 1951, aggiunge l'Incoronazione della Vergine, Santi e Angeli musicanti in Santa Lucia, al cui stile il Puerari⁵² accostava anche le due coppie di santi rinvenute sulla parete di innesto dell'absidiola sinistra, a fianco del catino absidale, sempre in Santa Lu-

45. G. PANAZZA, *op. cit.*, p. 897.

46. G. MULAZZANI [scheda], in *San Salvatore di Brescia. Materiali per un museo*. Catalogo della mostra, I, a cura di B. PASSAMANI, Brescia 1978, p. 148.

47. V. TERRAROLI, *op. cit.*, pp. 216-220.

48. Si tratta degli affreschi che ornano la parte alta della controfacciata (*Elia sul carro del fuoco*) e dell'arco trionfale (*Angeli reggenti un cartiglio* e sopra i simboli del sole e della luna), e di alcuni frammenti che si trovano a fianco (angeli con lunghe tube) e sugli arconi dividenti le navate (figure, foglie, fiori, ecc). A questi si aggiunge una *Madonna col Bambino e santi* più tarda, nella cappella terminale della navata destra della chiesa.

49. L. GNACCOLINI, *Sulle tracce dei Bembo a Brescia*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia* a cura di M. ROSSI, Atti della Giornata di Studi, Brescia 1999, Milano 2001, pp. 44-48.

50. M. TANZI, *Dalla Val Camonica a Bergamo*, *op. cit.*, pp. 50-70; ID., *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona*, *op. cit.*, n. 1, pp. 145-146 e ID., *Brescia alla metà del Quattrocento*, *art. cit.*, n. 2, p. 81.

51. A. PUERARI, *op. cit.*, p. 31.

52. A. PUERARI, *op. cit.*, p. 31.



Fig. 2. *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*, particolare, Cremona, chiesa di San Luca.

cia, e l'affresco raffigurante la *Madonna col bambino e una santa martire* (parete di innesto dell'absidiola sinistra),⁵³ strappato a inizio Novecento e conservato oggi presso la Pinacoteca cittadina, “che si sarebbe tentati a supporre opera di Giovanni Bembo”.⁵⁴ Da ultimo, Tanzi⁵⁵ riconduce al Bembo anche l'affresco raffigurante una *Madonna col Bambino e una santa martire*,⁵⁶ proveniente

53. Opera che Lia Bellingeri (L. BELLINGERI, *Cremona e il gotico “perduto”. 1 - Il caso di Sant'Agostino*, in “Prospettiva”, 1996, p. 152 e ID. [scheda] in G. GHISI - M. ZANARDI RICCI, *Per amore di Cremona adotta un dipinto 1994-2002*, Bergamo 2003, p. 72) allontana dal gusto tipicamente lombardo cui si ispira il linguaggio artistico del Ferrari e del Bembo, al quale si avvicinano invece le altre opere conservate in Santa Lucia. Segue il pensiero della Bellingeri anche Giorgio Voltini (G. VOLTINI, [Scheda], in *La Pinacoteca Ala Ponzzone*, op.cit., pp. 123-124), sebbene lo storico ravvisi dei punti di contatto con lo stile di Antonio de Ferrari, collocando la fra il secondo ed il terzo decennio del Quattrocento.

54. A. PUERARI, op.cit., p. 31.

55. M. TANZI, *Dalla Val Camonica a Bergamo*, op. .cit., pp. 50-70 e ID., *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona*, op.cit, pp. 145-146, n. 1 e ID., *Brescia alla metà del Quattrocento*, op. cit., p. 81, n.2.

56. L'affresco attribuito a Giovanni Bembo è stato recente oggetto di studio da parte di Paola Castellini (P. CASTELLINI, [Scheda], in *La Pinacoteca Ala Ponzzone*, op. cit., pp. 126-128). La

da San Giovanni Nuovo, ora conservato al Museo Ala Ponzone.⁵⁷ Pare opportuno, inoltre, segnalare che in tale sede, per la prima volta nei suoi scritti,⁵⁸ Tanzi torna sul problema,⁵⁹ già messo in evidenza da Monica Visioli,⁶⁰ di separare le mani operanti all'interno della cappella del Battista e della sagrestia di San Luca a Cremona. In questo modo viene pertanto a delinearsi l'ipotesi che ci sia stata una collaborazione fra il Ferrari ed il Bembo anche all'interno della sagrestia di San Luca. Gli affreschi di San Luca, in particolare il *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*, sono stati inoltre di recente avvicinati dalla Visioli,⁶¹ in antitesi a Carla Travi,⁶² ai frammenti, precedentemente già menzionati, raffiguranti *Episodi della vita di un santo* identificato con san Giovanni Evangelista,⁶³ custoditi al Museo Civico di Cremona.

Anche il Rossi⁶⁴ nella scheda di catalogo dedicata alla decorazione sepolcrale proveniente da San Francesco a Cremona, oggi custodita al Museo Ala

studiosa accoglie in linea generale le attribuzioni fatte dagli studiosi a Giovanni Bembo e propone, in aggiunta, di anticipare la datazione dell'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino e sant'Anna in trono tra le sante Apollonia e Caterina*, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Brescia, al 1428, anziché agli anni compresi fra il 1435 ed il 1440, come vorrebbe Panazza (G. PANAZZA, *op. cit.*, pp. 896-900).

57. Quest'ultimo frammento era assegnato genericamente da Puerari (A. PUERARI, *op. cit.*, p. 31) alla scuola cremonese del XV secolo.

58. Lo storico dell'arte riprende, infatti, l'argomento trattato nell'articolo pubblicato su "Bollettino d'arte", 1995 in una nota contenuta in un saggio sulla pittura cremonese del Quattrocento, edito negli "Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona", numero 6, 2000, e in un'altra nota in calce al saggio introduttivo alla pittura bresciana nel catalogo su Vincenzo Foppa (2003).

59. M. TANZI, *Dalla Val Camonica a Bergamo, op. cit.*, pp. 50-70 e ID., *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona, op. cit.*, pp. 145-146, n. 1 e ID., *Brescia alla metà del Quattrocento, op. cit.*, p. 81, n.2. L'ipotesi di una collaborazione fra il Ferrari e il Bembo in San Luca è tuttavia espressa in modo non esplicito da Tanzi che, nel saggio edito nel catalogo su Vincenzo Foppa, sottolinea – in nota – di non aver mai legato gli affreschi nella sagrestia di San Luca al *corpus* di opere attribuite nel corso del tempo al Bembo, ma semplicemente di averli assegnati a una mano diversa da quella del Ferrari.

60. M. VISIOLI, *op. cit.*, pp. 161-162.

61. M. VISIOLI, *op. cit.*, p. 149.

62. C. TRAVI, [scheda] *op. cit.*, pp. 112-115.

63. I personaggi raffigurati nelle storie del museo cremonese, appaiono infatti secondo la studiosa, più tozzi e meno raffinati rispetto a quelli della sagrestia di San Luca, nei quali risulta evidente l'influsso del tardogotico. Per tale ragione la Travi tende ad attribuire gli affreschi di San Francesco ad un altro pittore e a collocarli cronologicamente prima rispetto alle opere in San Luca. Differenti sarebbero, inoltre, secondo la studiosa, vicina in questo caso al pensiero della Visioli (M. VISIOLI, *op. cit.*, pp.161-163) e del Tanzi (M. TANZI, *Dalla Val Camonica a Bergamo, op. cit.*, pp. 50-70 e IDEM, *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona, op. cit.*, pp. 145-146, n. 1 e IDEM, *Brescia alla metà del Quattrocento, op. cit.*, p. 81, n. 2), gli artisti operanti all'interno della cappella e della sagrestia stesse di San Luca.

64. M. ROSSI, [Scheda], in *La Pinacoteca Ala Ponzone, op. cit.*, pp. 118-121.

Ponzone, riprende l'ipotesi avanzata dalla Bandera⁶⁵ di una possibile amicizia fra il Ferrari ed il Bembo. Nella parte superiore dell'affresco, raffigurante una ricca struttura architettonica gotica, dipinta a monocromo bianco e blu, un'iscrizione,⁶⁶ ora solo parzialmente leggibile, ricorda che l'affresco doveva abbellire la tomba di Antonio de Ferrari. Ciò fa quindi supporre allo studioso che possa trattarsi di un omaggio di Giovanni Bembo all'amico defunto, ponendo, in questo modo, ancora una volta in evidenza il sodalizio artistico intercorso fra i due pittori.⁶⁷

Da ultimo, Mario Marubbi,⁶⁸ sulla scorta di quanto affermato dagli studiosi menzionati, a partire dagli anni Novanta, giunge ad ipotizzare che i due artisti abbiano collaborato nel medesimo cantiere, ossia all'interno della chiesa di San Luca, l'uno nella cappella del Battista e l'altro nella vicina sagrestia.⁶⁹ Marubbi,⁷⁰ infine, non manca a sua volta di ricordare le somiglianze fra i pinacoli e le ghimberghe gotiche del trono dell'Incoronazione della Vergine in Santa Lucia a Cremona, assegnata da Tanzi⁷¹ a Giovanni Bembo, e la decorazione tombale di Antonio da Pavia.

La cappella di San Giovanni Battista e l'annessa sagrestia: le origini

Il contributo che il presente articolo intende offrire è quello di fare maggior chiarezza sulle vicende che hanno portato alla fondazione e alla trasformazione nel corso dei secoli della cappella intitolata a san Giovanni Battista e dell'annessa sagrestia, costruite entrambe per volere del mercante cremonese Aghinoro Aqualonga.

65. S. BANDERA, *Documenti per i Bembo*, op. cit., p. 155.

66. Per la lettura dell'iscrizione sepolcrale si rimanda alla scheda curata dal Rossi (M. Rossi, [scheda], in *La Pinacoteca Ala Ponzone*, op. cit., pp. 118-121).

67. Gli stilemi della decorazione sembrano ricondurre l'opera alla cultura figurativa di Giovannino de Grassi, a cui l'artista, secondo Rossi, potrebbe essersi ispirato. Improbabile, invece, l'idea che il Ferrari possa aver progettato il proprio monumento funebre. Interessanti, infine, sono le analogie riscontrabili, secondo lo studioso, fra questa opera e l'*Annunciazione* della sagrestia di San Luca, che egli ascrive, a sua volta, ad un altro artista di più raffinata cultura tardogotica.

68. M. MARUBBI, op. cit., pp. 303-305.

69. Molto simile appare, infatti, nei due artisti, secondo Marubbi, il modo di impostare le scene e di decorare, a motivi geometrici, le cornici che circondano gli affreschi. Si verrebbe in questo modo, secondo lo studioso, ad ammirare una precoce attività del Bembo, prima del suo soggiorno bresciano.

70. M. MARUBBI, op. cit., pp. 303-305.

71. M. TANZI, *Dalla Val Camonica a Bergamo*, op. cit., pp. 50-70 e IDEM, *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona*, op. cit., pp. 145-146, n. 1 e IDEM, *Brescia alla metà del Quattrocento*, op. cit., p. 81, n. 2.



Fig. 3. *Storie di san Giovanni Battista*, particolare, Cremona, Chiesa di San Luca.

Grazie ad alcune iscrizioni già note, raccolte in antichi manoscritti cremonesi, e ad una serie di documenti,⁷² in parte inediti, ancora conservati negli archivi cittadini, è possibile infatti far luce su quanto avvenuto.

La prima iscrizione, conservata nel Codice Picenardiano (doc 1), attesta che la cappella fu fondata il 25 ottobre del 1419 e, poco dopo, affrescata dal pittore Antonio de Ferrari di Pavia, per volere del mercante cremonese Aghinoro Aqualonga, residente nella vicinia di San Luca, la cui figura è stata recentemente oggetto di studio sotto il profilo storico da parte Michele Sangaletti.⁷³

72. In appendice al presente articolo è riportata una sintesi cronologica dei documenti menzionati e, di alcuni di essi, anche un breve stralcio, rilevante ai fini dell'analisi storico artistica.

73. M. SANGALETTI, *Aghinoro de Aqualonga, ascesa sociale di un mercante cremonese fra Trecento e Quattrocento. Appunti per una ricerca*, in "Strenna dell'ADAF", Cremona 2013, vol. II 2012, pp. 131-156. Il contributo dello studioso analizza la figura di Aghinoro Aqualonga sotto il profilo storico, ponendo particolare attenzione, al contempo, al contesto sociale ed economico in cui il mercante si trova ad agire. Gli studi di Sangaletti rendono noti alcuni dei documenti da me già analizzati sotto il profilo artistico all'interno della tesi di laurea, dalla quale trae origine il presente articolo.

Sulla stessa pagina del Codice Picenardiano in cui è trascritta l'iscrizione, è riportato inoltre, per ben due volte, lo stemma del casato di Aghinoro,⁷⁴ visibile in più punti anche all'interno dell'ex cappella e della sagrestia della chiesa. Di seguito, un'altra iscrizione attesta che la sagrestia fu costruita il 3 settembre 1415 sempre per volere di Aghinoro Aqualonga. A queste iscrizioni⁷⁵ si aggiunge l'epigrafe (doc 10) scolpita su di una lapide marmorea, risalente al 1708, murata precedentemente all'interno della cappella di San Giovanni Battista, in memoria della causa vinta da Giovanni Battista Ravasio nel 1703 per il possesso dei benefici istituiti da Aghinoro.⁷⁶

Il contenuto dell'atto di fondazione ed istituzione del primo beneficio (doc 2), datato 3 febbraio 1420,⁷⁷ oltre a confermare quanto già attestato dall'iscrizione del 1419, fornisce in parte notizie sull'aspetto originario della cappella ed in parte circa le richieste fatte da Aghinoro riguardo alla sua manutenzione. Si ricorda, infatti, che la cappella con sagrestia annessa era voltata e di una campata e presentava sulle pareti affreschi dedicati alla leggenda del Battista. Aghinoro l'aveva, inoltre, dotata di tutti gli apparati necessari al culto e di una pala d'altare con sei figure scolpite. Ogni dieci anni, secondo le sue disposizioni, la cappella doveva essere sottoposta ad interventi di manutenzione. Il beneficio e la dote erano affidati dal mercante alle cure del presbitero Francesco Ferrari e dei vicini della parrocchia.

Con il testamento (doc 3), stilato in data 15 aprile 1421, Aghinoro lasciava un secondo beneficio alla cappella. In esso il mercante ordinava al suo fidecommissario, ossia il marito della figlia Tommasina, nel caso non l'avesse fatto lui stesso prima di morire, di acquistare un possedimento del valore di mille e duecento lire ed una nuova casa per il secondo sacerdote da lui nominato

74. Appare iscritto in un tondo, ha la forma di uno scudo dalla punta allungata ed è partito verticalmente, a sinistra di nero e a destra di rosso; ai lati dello scudo, sempre entro il tondo, sono scolpite le iniziali di Aghinoro: "A-G".

75. Le iscrizioni ricordate sono trascritte anche nella raccolta di *Inscriptiones* redatta dallo storico Vairani (T. A. VAIRANI, *op. cit.*, numero 1608, f. CCXXII e numero 1628, f. CCXXIII).

76. La lapide è oggi conservata all'esterno della cappella e ricorda che Aghinoro Aqualonga aveva lasciato in dote all'altare di San Giovanni Battista due cospicui benefici, l'uno in data 13 febbraio 1419 e l'altro in data 19 agosto 1422, affidandoli alle cure del rettore e dei vicini della parrocchia. A costoro era, inoltre, imposto l'obbligo di celebrare una messa quotidiana presso il detto altare e, in occasione dell'anniversario di morte di Aghinoro, di distribuire un'elemosina di pane e vino ai poveri della vicinia, secondo quanto contenuto nell'istrumento di fondazione del primo beneficio e nel testamento del mercante, risalente al 15 aprile 1421, rogati entrambi dal notaio Paganino Ugolani. Tali benefici passavano poi nel 1703 alle cure di Giovanni Battista Ravasio, cancelliere della Curia episcopale.

77. Si tenga presente che l'atto risale al 1420, anche se la copia settecentesca del documento originale è datata 3 febbraio 1419, poiché nella città di Cremona, all'epoca, l'inizio dell'anno veniva calcolato a partire dall'Incarnazione, ossia dal 25 marzo.

quale beneficiario della cappella, al fine di costituire una seconda capellania.

Nel testamento Aghinoro richiedeva, infine, alla moglie Anna di far dipingere e dorare alcune pale, evidentemente tutte scolpite, da lui precedentemente fatte realizzare per collocarle non solo all'interno della cappella, ma anche presso altri altari presenti nelle numerose cappelle della chiesa. Si apprende, inoltre, dal documento che Aghinoro Aqualonga non fu solo responsabile della fondazione e della dotazione della cappella e della sagrestia, ma fu anche committente di buona parte dei lavori di ristrutturazione ed ampliamento subiti dalla chiesa nel primo ventennio circa del Quattrocento.⁷⁸ Per suo volere, infatti, vennero edificate alcune delle volte mancanti e fu rifatta una parte del pavimento in prossimità del coro della chiesa, per uno spazio pari a quello coperto da tre volte. Inoltre, sulla facciata dell'edificio venne eretto, a sue spese, un protiro dipinto con figure sorretto da colonne di marmo, tuttora esistente.⁷⁹

Appare dunque chiaro che Aghinoro Aqualonga doveva godere di un certo prestigio sociale ed economico all'interno della città, come si evince anche dal ricordato saggio di Michele Sangaletti,⁸⁰ utile non solo per mettere a fuoco la sua figura, ma anche per conoscere le dinamiche relative all'attività mercantile cremonese fra fine Trecento ed inizio Quattrocento.

78. A riprova di quanto attestato dal documento, si legge infatti nell'*Historia Ecclesiastica di Cremona* del Bresciani (G. BRESCIANI, *op. cit.*, ASMi, Fondo di religione p.a., b. 4252 e nelle *Memorie storiche* di Flaminio Da Parma (F. DA PARMA, *op. cit.*, ff. 384-385) che essendo cresciuta la devozione popolare verso l'antica chiesa fondata dal vescovo Oddone nel 1165, intorno al 1410 i vicini della parrocchia decisero di riedificarla ampliandola "essendo preposto della chiesa il Sig. D. Anghinero Aqualonga, e Fabbricieri Bartolomeo Meglio, Giovanni Orcalere, e Pietro Capello".

79. La notizia relativa alla costruzione del protiro da parte di Aghinoro è riportata da diverse fonti storiografiche nelle quali si legge che intorno al 1410, quando la chiesa fu ampliata per volere degli abitanti del quartiere, fu riedificata anche la facciata, fra i cui pilastri furono dipinte alcune immagini sacre, e fu eretto, per volere di Aghinoro Aqualonga, un protiro con leoni di marmo a sostegno di quattro colonne in marmo, sulle quali poggiava una struttura voltata a protezione dell'ingresso alla chiesa. Al centro di questa struttura, sopra la porta di ingresso alla chiesa, era dipinto lo stemma di Aghinoro, mentre nelle arcate laterali della facciata si vedevano gli stemmi dei fabbricieri. Oggi non rimane nessuna traccia di queste decorazioni ad affresco e il protiro è sorretto da due leoni e due colonne di marmo. Parte di queste informazioni sono riportate anche da alcuni storici a partire dal Settecento: Flaminio da Parma (F. DA PARMA, *op. cit.*, ff. 384-385 e 387), Manini (L. MANINI, *Memorie storiche della città di Cremona*, Bologna 1819, p. 112), Grandi (A. GRANDI, *Descrizione della Provincia e diocesi di Cremona del sacerdote A. Grandi*, Codogno 1856, ed. anastatica 1981, vol. I, p. 380) e Maisen (P. MAISEN, *Cremona illustrata e i suoi dintorni*, Milano 1866, pp. 152-153). Per quanto riguarda gli interventi successivi sulla facciata della chiesa, il Grandi (A. GRANDI, *op. cit.*, pp. 379-380), aggiunge che nel 1471 Pisenato e Andrea de Pisenati abbellirono la facciata della chiesa in stile gotico, nella quale furono sepolti (T. A. VAIRANI, *op. cit.*), con vari marmi e fecero alcune donazioni alla chiesa.

80. M. SANGALETTI, *op. cit.*, pp. 131-156.

Il suo nome compare insieme a quello dei mercanti iscritti alla *Matricola Mercatorum* già a partire dal 1389.⁸¹ Aghinoro riuscì a procurarsi una discreta fortuna nel corso del tempo, grazie ai propri traffici commerciali e all'abilità nel creare una solida rete di relazioni sociali più o meno influenti, che gli permisero di accrescere il proprio prestigio sia all'interno della vicinia di San Luca sia al di fuori. L'ipertrofe di questa scalata sociale ebbe il suo culmine nel 1420 quando venne eletto sindaco della vicinia, del Consorzio ed Università della chiesa di San Luca. Il mondo dei mercanti fu sicuramente quello con cui si trovò ad interagire più di frequente, ma non mancarono contatti anche con notai e uomini di potere, come Giovanni Fondulo, nipote diretto di Cabrino Fondulo, e castellano di Santa Croce, uno degli ufficiali più potenti della città.⁸²

Un rapporto di fiducia privilegiato dovette, inoltre, legare Aghinoro al mercante Gregorio de Calzavachis, personaggio di indiscusso prestigio sociale, non solo per il ruolo di intermediario svolto da quest'ultimo per conto dell'azienda Datini di Firenze sulle piazze di Cremona e Milano, dove venivano venduti fustagni, lana e zafferano già intorno agli anni Novanta del Trecento, ma soprattutto per via delle importanti cariche pubbliche⁸³ ricoperte dal Calzavachis. Una figura chiave, dunque, non solo per gestire i traffici commerciali che legavano Aghinoro ad alcune delle principali piazze italiane, quali Firenze, Pisa e Venezia – come si apprende nel suo testamento – ma altrettanto importante, con buona probabilità, anche per potersi inserire nel contesto sociale cremonese.

Ed è proprio nel periodo in cui raggiunse la sua massima ascesa sociale che Aghinoro decise di fondare e dotare di cospicui beni la cappella di San Giovanni Battista in San Luca e di far restaurare buona parte della chiesa stessa. Un atto da leggersi come riflesso del considerevole prestigio raggiunto all'interno della vicinia e della città, e come simbolo della propria devozione nei confronti del santo protettore del ceto mercantile.⁸⁴

81. *Liber sive matricula civitatis Cremonae*, a cura di M. MAZZOLARI, Cremona 1989, p. 98.

82. Appare interessante notare, inoltre, che in quegli anni, presso la chiesa di San Luca, era stata eretta una cappella da parte del duca di Milano Filippo Maria Visconti, il quale era solito intrattenere rapporti con ricchi mercanti ai quali spesso chiedeva prestiti. (G. GIULINI, *Raccolta di notizie intorno a chiese, monasteri ed altri benefici ecclesiastici nello Stato di Milano fondati o ristorati dai sovrani del Medesimo*, ed. anast. Milano 1972, p. 336). Con buona probabilità dunque, Aghinoro e il duca si conoscevano.

83. Il mercante ricoprì infatti la carica di ufficiale generale della camera viscontea, di esattore ducale, di procuratore per Gian Galeazzo Visconti, decurione, deputato del paratico degli orefici e deputato alla revisione degli statuti del paratico del pignolato. (M. SANGALETTI, *op. cit.*, p. 146).

84. Da escludere, più probabilmente, l'ipotesi avanzata seppur con cautela da Sangaletti (M. SANGALETTI, *op. cit.*, pp.147-148 e 151-152) che Aghinoro possa aver scelto di dedicare la propria cappella al Battista, santo patrono di Firenze, per via dei rapporti commerciali che aveva con la città toscana. Appare poco plausibile, inoltre, anche l'idea che Aghinoro abbia scelto un tema iconografico tragico, quale quello del *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*, dipinto sulla

Le trasformazioni nei secoli a partire dal 1600.

I documenti finora analizzati hanno permesso di conoscere le vicende legate alle origini della cappella di San Giovanni Battista e della sagrestia di San Luca. Le visite pastorali condotte dai vescovi cremonesi nel corso del tempo all'interno della chiesa, oltre a confermare alcuni dati storici già emersi, consentono di ricostruire l'assetto originario dei due ambienti.

Le prime informazioni relative alla cappella di San Giovanni Battista si possono recuperare già in epoca precedente il Concilio di Trento (1545-1563). Risale, infatti, al 1470 la prima relazione (doc 4) a noi pervenuta, preziosa non solo per la sua antichità, ma anche per la ricchezza dei dati forniti.⁸⁵ Esecutore della visita è il vescovo Giovanni Stefano Bottigella, il quale ricorda la presenza all'interno della cappella di un'ancona dorata, già menzionata nell'atto di istituzione del primo beneficio, decorata – come si apprende invece per la prima volta – con statue in legno ed aste per infilare i ceri. Con la visita pastorale del 1599 (doc 5), svolta dal vescovo Speciano insieme a san Carlo Borromeo, siamo introdotti al periodo in cui la cappella inizia progressivamente a cambiare il proprio aspetto. Dalla descrizione contenuta nell'atto emerge che l'altare era collocato in una cappella ampia ed ornata, protetta da una grata di ferro presso il lato rivolto verso l'altare maggiore, orientato in direzione contraria rispetto agli altri altari di questa navata. Il vescovo, nelle ordinazioni per l'anno 1600 allegata alla visita, chiedeva infatti che l'altare di San Giovanni Battista fosse spostato verso la parete meridionale e che fossero costruiti due confessionali.

Poco dopo le prime riforme conciliari, precisamente il 27 giugno 1620, viene redatta una carta (doc 6) conservata presso l'Archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Agata,⁸⁶ con la quale i fabbricieri della parrocchia protestano contro il

parete della sagrestia confinante con la cappella del Battista, perché colpito da un lutto familiare. Il tema era del resto noto e diffuso all'epoca, motivo per cui non necessariamente deve essere legato ad accadimenti personali.

85. Sono elencati tutti gli oggetti sacri donati da Aghinoro alla cappella secondo quanto contenuto sempre nell'istrumento di fondazione del primo beneficio: un calice d'argento, una patena, un messale in pergamena con calendario, dotato di copertina in cuoio e rifiniture in metallo, di cui è riportato anche l'incipit. Ad essi si aggiungono: una pianeta di colore azzurro con una croce, una pianeta ornata con figure ricamate e una croce verde, ed altre due piane, tutte recanti gli stemmi del casato di Aghinoro, due camici con stole su cui erano raffigurate le sue insegne, due tovaglie con profili ricamati, due candelabri di metallo e due di legno ed un pallio di stoffa dipinta con figure. Si tenga presente che, con buona probabilità, alcuni dei paramenti elencati appartengono al periodo successivo alla morte di Aghinoro. Nella visita sono, inoltre, di seguito ricordati i due cappellani incaricati della gestione della cappella, interrogati a turno e piuttosto a lungo circa lo svolgimento delle loro mansioni.

86. Presso la chiesa di Sant'Agata, a partire dal secondo ventennio circa dell'Ottocento, sono confluiti tutti i documenti relativi alla chiesa di San Luca, essendo questa divenuta nel 1817 sussidiaria di Sant'Agata.

nuovo uso a cui è stata destinata una parte della cappella.⁸⁷ Il documento, inedito, è particolarmente importante poiché il compilatore della carta, dopo aver ricordato lo stato della cappella anteriormente alle modifiche seicentesche, descrive anche i cambiamenti che furono apportati al suo interno durante i lavori di rinnovo voluti dal vescovo Speciano (1599). Nel corso del primo ventennio del Seicento, infatti, venne eretto, a metà circa dell'antica cappella, il muro che ancora oggi separa l'ambiente dal corridoio che conduce alla sagrestia della chiesa. Lo stemma, collocato sotto l'antico arco d'accesso al locale, fu trasferito sotto il nuovo arco rivolto verso l'altare, accompagnato da un'iscrizione che ricordava la fondazione e la dotazione lasciata da Aghinoro alla cappella. L'ancona dorata e dipinta e lo stemma di Aghinoro, che si trovavano sopra l'antico altare, andato distrutto, vennero posti sopra il nuovo altare. Per quanto concerne gli affreschi, con buona probabilità, una parte di essi doveva essere stata scialbata già prima della visita pastorale (doc 7) del vescovo Isimbardi del 1667, nella quale si apprende infatti che solo il lato maggiore della cappella era ornato. In epoca successiva, gli affreschi continuano a risultare nascosti.⁸⁸

87. Si tratta di quella parte confinante con l'orto del vicino monastero, visibile dalla finestra della cappella. Per volere dei Frati Minori Osservanti di San Francesco, subentrati nel governo della chiesa al posto del clero regolare, questa parte è destinata ad essere utilizzata come locale di servizio dell'attigua sagrestia. Pertanto, i fabbricieri della chiesa a cui spettava, secondo il volere di Aghinoro, il possesso e la gestione dei benefici da lui istituiti per la cappella, non condividendo l'uso a cui essa è stata destinata, protestano affinché essa ritorni al più presto all'antico stato e recuperi la sua funzione religiosa.

88. Dalla visita svolta dal vescovo Settala nel 1685 (doc 8) si evince invece che la cappella era decorata con opere di "albaiso", termine dal significato non chiaro. Nel dizionario Du Cange il termine "*albasius*" indica dei tessuti di lana. Poiché spesso, nelle antiche chiese, le pareti venivano coperte con dei teli, si può forse ipotizzare che i muri di questa parte della cappella fossero coperti con finissimi panni. Anche nella visita pastorale (doc 9) del vescovo Litta del 1723, si precisa che la cappella era in parte imbiancata ed in parte abbellita con altre opere, definite, come nella precedente visita, "d'albasio". Probabilmente, il vescovo Litta si riferiva con questa descrizione alle due parti in cui era stata divisa la cappella in seguito all'erezione del muro divisorio che, a dispetto di quanto desideravano i fabbricieri, non fu mai abbattuto. Dalle tre visite emergono, infine, altri dati interessanti riguardanti la cappella. Dalla visita del 1685 si apprende che l'altare dedicato a san Giovanni Battista era ancora collocato in direzione contraria rispetto alla posizione che gli sarebbe spettata. L'altare fu, infatti, spostato solo successivamente, secondo quanto testimoniato dalla visita del 1723. In quest'ultima, si ricorda inoltre che sulla parete di destra della cappella era collocato lo stemma dei Campori, mentre sulla parete di sinistra quello della famiglia Schizzi, divenute, fra il Seicento ed il Settecento, in circostanze a noi ancora non chiare, titolari dei benefici lasciati da Aghinoro alla cappella. Da ultimo è riportata per esteso l'iscrizione presente sulla lapide del 1708 (doc 10), murata oggi all'esterno della cappella. Dell'ancona dorata in legno, collocata sopra l'antico altare e ancora presente nella cappella al tempo della protesta dei fabbricieri della parrocchia (1620), non si ha invece più nessuna notizia. Con buona probabilità andò distrutta in seguito.

Notizie e conferme importanti giungono dalle visite pastorali anche in merito alla sagrestia della chiesa, sebbene essa sia oggetto di minore attenzione nelle relazioni rispetto alla cappella di San Giovanni Battista. Dagli atti della visita (doc 8) del vescovo Settala del 1685 si evince, infatti, che la sagrestia della chiesa era in realtà, al tempo, ancora divisa in tre stanze. La prima di esse, corrispondente alla sagrestia della chiesa, era ampia, voltata ed intonacata. Il pavimento era in mattoni e l'illuminazione proveniva da due finestre collocate sulla parete meridionale. Attraverso l'orto del monastero si accedeva alla seconda stanza, ossia all'antica sagrestia della cappella. La stanza era voltata, illuminata da una finestra a sud ed aveva il pavimento in legno. In essa erano presenti: un armadio per custodire gli oggetti e le vesti sacre ed un inginocchiatoio per la preghiera. Dalla terza stanza, collocata alla sinistra della sagrestia della chiesa, attraverso l'orto era, invece, possibile raggiungere il monastero. Questa parte era coperta con volte ed illuminata da due finestre rivolte ad oriente. Si può, quindi, facilmente dedurre che la prima campata dell'attuale sagrestia della chiesa, l'unica ad essere dipinta, corrisponde in realtà all'antica sagrestia della cappella di San Giovanni Battista, fondata da Agnino Aqualonga, come testimoniano anche i numerosi stemmi, appartenenti al casato del mercante, presenti nella stanza.

* * *

Grazie ai numerosi dati emersi dai documenti conservati negli archivi cittadini, confermati anche dalle fonti narrative, sappiamo con certezza che Antonio de Ferrari da Pavia è l'autore delle *Storie di san Giovanni Battista* visibili nella cappella del santo titolare. Rimane invece ancora sconosciuto il nome del pittore che ha affrescato la sagrestia dell'antica cappella.

Dal confronto fra le opere dipinte nell'una e nell'altra stanza appare evidente infatti, come è stato più volte messo in luce negli ultimi decenni dagli studiosi, che gli affreschi presenti nella sagrestia non appartengono con buona probabilità ad Antonio de Ferrari, il cui stile appare ancora pienamente radicato nella cultura lombarda tardo trecentesca. Le opere presenti nella sagrestia sembrano invece essere caratterizzate da un fare pittorico maggiormente raffinato ed aggiornato, come si può riscontrare in alcuni dettagli architettonici o nel profilo sfilato e appuntito dell'angelo dell'Annunciazione.

In accordo con quanto sostenuto dalla critica a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, ritengo abbastanza probabile l'ipotesi che nel cantiere di San Luca possa aver lavorato accanto al Ferrari il pittore Giovanni Bembo, nome attorno al quale è stato riunito nel corso di diversi decenni un corpus di opere distribuite tra Brescia e Cremona, non del tutto omogeneo stilisticamente. Fra tutti gli affreschi assegnati al Bembo, l'*Incoronazione della Vergine con angeli musicanti*, visibile sul catino absidale della chiesa di Santa Lucia a Cremona,



Fig. 4 - *Annunciazione*, particolare dell'angelo.

sembra essere quello che mostra maggiori punti di contatto con gli affreschi della sagrestia di San Luca. Va tuttavia notato che l'*Incoronazione della Vergine* in Santa Lucia denota al contempo un fare pittorico maggiormente aggiornato e moderno rispetto a quello dei murali nella sagrestia di San Luca. L'affresco si colloca certamente in una fase successiva alla decorazione della sagrestia, più precisamente dopo il soggiorno bresciano di Giovanni Bembo (1421), avvenuto in seguito al passaggio di Gentile da Fabriano a Brescia fra il 1414 e il 1419, in occasione della decorazione ad affresco della cappella del Broletto.⁸⁹ Evidenti appaiono, infatti, nell'*Incoronazione della Vergine* i segnali di quel rinnovamento stilistico portato dal passaggio dell'artista marchigiano in Lombardia. Sempre riguardo all'affresco in Santa Lucia, sarebbe interessante poter approfondire anche l'aspetto della committenza. Alcuni stemmi visibili sulle cornici che circondano il murale sono riconducibili alla famiglia Schizzi. Se si avesse modo di provare attraverso i documenti che Giovanni Schizzi, ricco mercante cremonese, nonché amico di Aghinoro, per il quale fu presente in qualità di testimone all'atto di istituzione del primo beneficio destinato alla

89. Si veda S. BUGANZA, *op. cit.*, 2012.

cappella in San Luca, è il committente dell'opera, si verrebbe a rafforzare ulteriormente l'idea che il medesimo artista possa aver lavorato prima nella sagrestia di San Luca, e successivamente in Santa Lucia.

Cronologia dei documenti atti a ricostruire la storia della cappella e della sagrestia

Doc 1

Codice Picenardiano, N. 1610, f. 89.

1 - MCCCCXVIII DIE XXV OCTOBRIS/ hanc capellam construit et depingi/ fecit suis expensis Aghinorius/ Aqualonga vicinie Sancti/ Luce civis et mercator Cremonae/ natus quodam domini Bartholomei ad honorem/ et sub vocabulo Sancti Joannis Baptiste/ Antonius de Ferraris de Papia/ civis Cremonensis pinxit.

2 - Hanc sacrestiam fecit/ fieri Aghinorus de/ Aqualonga filius/ condam domini/ Bartholomei MCCCCXV/ DIE III SEPTEMBRIS.

Doc 2

3 febbraio 1419 (ASCR, N. Paganino Ugolani, fz. 32)⁹⁰

Bibliografia: edito

Con questo atto⁹¹ viene fondata la cappella di San Giovanni Battista con il suo altare e viene istituito il primo beneficio lasciato da Aghinoro alla cappella.

Nel documento sono elencate tutte le suppellettili di cui Aghinoro, a quella data, ha già dotato la propria cappella. Si ricorda inoltre, che la cappella era

90. Presso l'Archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Agata a Cremona è conservato un *patent* dell'atto di fondazione della cappella di San Giovanni Battista in San Luca a Cremona, contenuto sotto il TIT XXX, fasc. 16, della Fabbriceria di Sant'Agata, in cui si trova una raccolta di vari testamenti in fascicolo pergameneo del XV secolo con trascrizioni di atti dal 1411 al 1478 ed aggiunte del 1538.

91. Il documento, copia settecentesca di un originale, è citato ed in parte stralciato dal Bonetti (*Appunti e notizie*, BSCr, Ms. Bonetti 1) e solo menzionato dalla Visioli (1993), ma in entrambi i casi non viene analizzato nè discusso.

già stata abbellita con un ciclo d'affreschi dedicati alla vita del Battista, a cui è intitolata:

Uno calice cum patena argenti aureata ponderis unciarum decem et octo vel circa uno missali pulchro niveo in cartis membranis cohoperto, bene ligato et ornato, quod incipit in calendario prima die tenor est et in principio dicti missalis in litteris rubeis scriptum est incipit ordo missalis secundum consuetudinem romane Curie et in littera nigra incipit: Ad te levavi animam meam et finit Benedic Domine Creaturam istam Pannis sicut benedicisti quinque panes in desert(o) et ut omnes gustantes ex eo accipiant tam corporis quam anime sanitatem per Christum item duabus planetis cum suis fulcimentis item ex tovagliis ab altari, uno lapide sacro duabus candelariis seu candelis una baciletta de ottone, uno stagnadello de octone ab aquasanta et una tabula ab altare relevata cum figuris sex relevatis.

Doc 3

15 aprile 1421 (APSACR, TIT XXX, fasc. 16, Fabbriceria di Sant'Agata).⁹²

Bibliografia: edito

Testamento di Aghinoro Aqualonga.

Aghinoro chiede che la moglie Anna porti la sua bara nella propria cappella e che faccia dipingere e dorare le pale d'altare da lui precedentemente fatte realizzare e collocare nella chiesa e nella cappella e richiede che queste ultime siano coperte con le cortine necessarie:

Voluit ordinavit et legavit (...) Anghinorius testator quod magestates quas dictus testator fieri fecit et que sunt in ecclesia Sancti Luce Cremona et in capella dicti testatoris, de qua infra fit mentio, posita in dicta ecclesia, ornentur et deurentur et fiant capita necessaria cum cortinis pro ipsis magestatibus.

Commissiona poi la costruzione di una grande volta, in aggiunta ad altre due volte, che Aghinoro ha già fatto costruire in prossimità del termine della chiesa, per completare quelle che rimangono da edificare. Ordina inoltre che sia rifatto il pavimento, in prossimità del coro della chiesa, per uno spazio pari a quello coperto da tre volte. Stabilisce infine che sia edificato un protiro deco-

92. La copia del testamento fu redatta il 20 ottobre 1650 dai fabbricieri della Fabbriceria di San Luca, in occasione della causa fra i detti fabbricieri e *Antonio de Pizzemilli*, tesoriere della Fabbriceria.

rato e sorretto da due colonne di marmo, dipinto con figure, sulla facciata della chiesa:

Voluit et ordinavit dominus Anghinorus testator quod fieri debeat una volta magna in dicta ecclesia Sancti Luce ex voltis que fieri restant in ipsa ecclesia et factis duabos voltis de proximo fiendis in ecclesia predicta dixit voluit ordinavit et legavit dictus testator quod dicta ecclesia solari debeat, tantus quantus capient tres volta veniendo usque ad choru dicta ecclesia et ulterius dixit, voluit, ordinavit et legavit quod in frontieria dicta ecclesia Sancti Luce fiat unus paradisus cum columnis duabus marmoreis cum figuris picturis et aliis ornamentis necessariis.

Doc 4

1470 (ASDCr, b.1, cc. 217-244)

Bibliografia: inedito

Visita pastorale condotta dal vescovo Giovanni Stefano Bottigella.

Nella visita sono elencati tutti gli oggetti sacri che Aghinoro lascia in dote alla cappella al momento della fondazione e se ne aggiungono di nuovi.

Doc 5

12 ottobre 1599, (ASDCr, b.41, cc. 405-417 e ordinazioni per l'anno 1600 alle cc. 418- 432)

Bibliografia: inedito

Visita pastorale del vescovo Speciano

Vengono date indicazioni affinché siano apportate alcune modifiche all'interno della cappella. L'altare deve essere ricollocato in modo corretto.

Doc 6

27 giugno 1620 (APSACr, TIT XXX, Charta protestationis)

Bibliografia: inedito

In questa carta i fabbricieri della parrocchia, cui era affidato, secondo il volere di Aghinoro, il possesso e la gestione dei due benefici da lui istituiti per la cappella, protestano poiché non condividono l'uso cui è stata destinata una parte della cappella e desiderano che quest'ultima recuperi al più presto la propria funzione religiosa. Il documento è utile a ricostruire lo stato della cappella antecedente le modifiche seicentesche. apportate a seguito della visita pastorale del vescovo Speciano insieme a San Carlo Borromeo.

Doc 7

25 febbraio 1667 (ASDCr, b.77, cc. 408-552)

Visita pastorale del vescovo Isimbardi

Bibliografia: inedito

Dalla visita si apprende che solo il lato maggiore della cappella era ornato e che la predella lignea era collocata di lato.

Doc 8

27 febbraio 1685 (ASDCr, busta 107, cc. 543-640)

Visita pastorale del vescovo Settala

Bibliografia: inedito

Si ricorda che la cappella è abbellita con opere di “albaiso”. La visita descrive poi nel dettaglio la sagrestia della chiesa.

Doc 9

22 novembre 1723 (ASDCr, b.146, cc. 381-398)

Visita pastorale del vescovo Litta

Bibliografia: inedito

La cappella è in parte imbiancata e in parte abbellita con opere di “albaiso”
Sul lato destro è collocata la lapide marmorea risalente al 1708, che oggi si trova all'esterno della ex cappella.

Doc 10

1708 epigrafe incisa sulla lapide marmorea collocata a lato dell'ingresso all'antica cappella

Ricorda la causa svoltasi nel 1703 per il passaggio della gestione dei benefici lasciati da Aghinoro alla cappella al cancelliere episcopale Giovanni Battista Ravasio.

Abstract

L'articolo è dedicato alla ricostruzione dell'aspetto originario della ex cappella di San Giovanni Battista e dell'annessa sagrestia.

Grazie ad alcune iscrizioni raccolte in antichi manoscritti cremonesi e a una serie di documenti, in parte editi e in parte non, è stato possibile ripercorrere le vicissitudini che hanno portato nel corso dei secoli a modificare l'aspetto originario dell'antica cappella e della vicina sagrestia, situate al termine della navata destra della chiesa di San Luca a Cremona.

A rendere affascinante la storia di questi luoghi è la presenza, inoltre, di alcuni affreschi che costituiscono una delle testimonianze più interessanti della cultura artistica lombarda di inizio Quattrocento. Proprio di recente gli affreschi conservati nella sagrestia sono entrati in un dibattito critico più ampio dal quale sono emerse nuove ipotesi attributive, che hanno condotto ad individuare nel pittore Giovanni Bembo il probabile autore.

Suscita particolare interesse anche la figura del committente, il ricco mercante Aghinoro Aqualonga, residente nella vicinia di San Luca, cui si deve, oltre alla costruzione e alla decorazione dell'antica cappella e della sagrestia, il rifacimento di buona parte della chiesa di San Luca a inizio Quattrocento.

Profilo

Irene Zucchetti ha conseguito una laurea in Lettere Moderne (2006/07) con una tesi dedicata allo studio de *La cappella di San Giovanni Battista in San Luca a Cremona* e una laurea in Storia dell'Arte e dell'Archeologia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dal titolo *Le "cantinelle" bembesche conservate al museo di Torcello* (2010). Ha partecipato a *Le visite pastorali, XXII Seminario residenziale di studi*, tenutosi a San Miniato dal 22 al 25 settembre 2008, durante il quale ha presentato il proprio lavoro di ricerca relativo alla cappella di San Giovanni Battista in San Luca a Cremona. È guida turistica dall'anno 2010 per la Provincia di Cremona. Ha collaborato con la redazione del periodico <http://www.humanitasalute.it/www.humanitasalute.it>, pubblicando articoli di carattere medico scientifico, e dal 2010 lavora nel settore della comunicazione.

SIMONA PAGLIOLI

Pale d'altare a soggetto lauretano a Cremona
nella seconda metà del XVI secolo:
la *Madonna di Loreto* di Bernardino Campi*

Il culto della Madonna di Loreto ha origini antiche e ha conosciuto interessanti e talvolta singolari fasi di sviluppo.¹ Fulcro della devozione è il cosiddetto sacello della Santa Casa il quale, secondo la tradizione, altro non sarebbe che l'abitazione nazarena della Vergine, in particolare la stanza nella quale ha avuto luogo l'episodio dell'Annunciazione e si è compiuto il mistero dell'Incarnazione di Cristo. Sollevata miracolosamente da una schiera angelica per scampare alla furia degli infedeli nel 1291, la Santa Casa intraprende un lungo e travagliato viaggio verso Occidente,² concludendo il suo volo sul monte di Loreto dove viene adagiata nella notte fra il 9 e il 10 dicembre 1294.³ Questi fatti sono descritti nei cosiddetti racconti di fondazione, testi diffusi nella seconda metà del XV secolo nei quali si narra della prodigiosa origine della chiesa lauretana: il più celebre è la *Translatio miraculosa ecclesie Beate Marie Virginis de Loreto*,⁴ redatto nei primi anni Settanta dal rettore della chiesa

* Il presente contributo riprende e sviluppa alcune tematiche affrontate nella mia tesi di Laurea Specialistica, intitolata *Il culto della Madonna di Loreto a Cremona in età moderna: storia e iconografia*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2009-2010.

1. Il santuario di Loreto affonda le proprie radici in un oscuro passato, fluttuante fra storia e leggenda popolare. Per una panoramica sull'evoluzione del sito lauretano si veda *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia, arte, devozione*, a cura di F. GRIMALDI, Roma 1994.

2. Partito da Nazareth, il sacello si ferma in Dalmazia, nelle vicinanze di Fiume, per poi proseguire verso le Marche, dove sosta una prima volta nel fondovalle recanatese presso la *magna silva de Laureto*, in seguito su un colle di proprietà di due fratelli e infine sul Monte Prodo, lungo la via pubblica, cfr. F. GRIMALDI, *Il racconto di fondazione del santuario di Loreto*, in "Bollettino Storico della città di Foligno", XXXI-XXXIV (2007-2011), pp. 499-501.

3. Profonde zone d'ombra e dubbi legittimi hanno generato nel corso dei secoli una vivace riflessione sulla tradizione devota lauretana, lacerando le coscienze dei fedeli e degli storici: fulcro del dibattito è la cosiddetta "questione lauretana", efficacemente definita da padre Giuseppe Santarelli, uno fra i più brillanti studiosi attivi presso il santuario, come "la problematica storiografia relativa all'autenticità della traslazione miracolosa della Santa Casa di Loreto", cfr. G. SANTARELLI, *La Santa Casa di Loreto. Tradizione e ipotesi*, Loreto 2006, p. 11. Fondamentali in tal senso gli studi di un altro protagonista del dibattito storiografico lauretano, l'ex archivista della Santa Casa padre Floriano Grimaldi, fra i quali si segnalano F. GRIMALDI, *La Chiesa di Santa Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, Ancona 1984 e *ID.*, *La historia della chiesa di Santa Maria di Loreto*, Loreto 1993.

4. Il testo, la cui datazione oscilla fra gli anni 1471-1472 e 1472-1473, è pubblicato in F. GRIMALDI, *La chiesa di Santa Maria*, *op. cit.*, pp. 155-158. Per un'accurata analisi sulla na-

di Santa Maria di Loreto, Pietro di Giorgio Tolomei detto il Teramano dal luogo di origine, il cui merito è quello di aver fissato i parametri della tradizione devota destinando il culto alla futura gloria. In breve tempo la preziosa reliquia d'Oriente diventa una rinomata meta di pellegrinaggio e la fama dell'immagine mariana in essa venerata, tradizionalmente qualificata dall'incarnato scuro e da una preziosa veste rituale detta dalmatica, si consolida in virtù delle facoltà taumaturgiche, antipeste in particolare, ad essa riconosciute.⁵ La consacrazione a livello internazionale avviene con la Riforma Cattolica quando, in pieno clima di propaganda mariana e di affermazione delle verità di fede che trovano nel sacello di Loreto il loro massimo compimento, il santuario assurge a baluardo della cristianità contro gli attacchi di eretici e infedeli.

Nella fitta rete di relazioni devozionali e artistiche intessuta fra Loreto e il resto d'Italia, Cremona occupa un ruolo di assoluto rilievo: depositaria di una lunga e prestigiosa tradizione devota, la città è stata testimone dell'intera parabola evolutiva che ha interessato il culto, dalle prime attestazioni quattrocentesche, precedenti all'introduzione della leggenda del volo angelico, fino alla definitiva consacrazione in epoca post conciliare.⁶ Nonostante la distanza geografica, la devozione è attestata in città fin dalla prima metà del XV secolo⁷, in anni in cui i racconti di fondazione non erano ancora stati pubblicati e il culto, svincolato dalla potente macchina promozionale tridentina, si espandeva per forza propria sulla scorta delle proprietà taumaturgiche ad esso associate. Le testimonianze documentarie e materiali sulla presenza della Madonna di Loreto si fanno più precise e numerose nel corso del Cinquecento, configurando a fine secolo un'articolata mappa della diffusione della devozione e della sua particolare iconografia in ambito locale.

sita dei santuari mariani e sulla spinosa questione della genesi dei racconti di fondazione si veda il saggio di G. CRACCO, *Alle origini dei santuari mariani: il caso di Loreto*, in *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, a cura di F. CITTERIO - L. VACCARO, Brescia 1997, pp. 97-164.

5. *Pellegrini verso Loreto*, Atti del convegno *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XV-XVIII* (Loreto, 8-10 novembre 2001), a cura F. GRIMALDI - K. SORDI, Ancona 2003; F. GRIMALDI, *Nuovi documenti lauretani: Santa Maria porta del paradiso liberatrice della pestilenza*, Ancona 1987.

6. Per l'origine del culto lauretano a Cremona fra XV e XVI secolo si veda S. PAGLIOLI, *op. cit.*, pp. 21-125.

7. L'8 settembre 1445 Nicola *de Sancto Baxiano* istituisce un legato per la costruzione di una cappella o di un altare dedicati alla Vergine di Loreto presso la chiesa di San Domenico, cfr. Archivio di Stato di Milano (da ora ASMi), Pergamene per fondi, Cremona. San Domenico, b. 161, fasc. 81c. Per gli estremi archivistici e bibliografici si veda *Artisti, committenti, opere e luoghi. Arte e architettura a Cremona negli atti dei notai (1440-1468)*, a cura di V. LEONI - M. VISIOLI, Pisa 2013, p. 67, numero 69.

Nel campo della produzione pittorica, artisti di altissimo livello si cimentano a Cremona con il soggetto lauretano, fissandone gli elementi distintivi e contribuendo, in piena Controriforma, alla sua definitiva affermazione. L'iconografia della Beata Vergine di Loreto è una fra le più varie e problematiche esistenti ed è strettamente relazionata agli eventi storici e devozionali che nel corso dei secoli hanno interessato sia il sacello della Santa Casa, sia la statua mariana in esso custodita.⁸ L'episodio del volo angelico, al quale sono strettamente correlati i significati teologici dell'Annunciazione e del concepimento virginale di Cristo, fa la sua dirompente comparsa fra i secoli XV e XVI dopo la pubblicazione dei racconti di fondazione, imponendosi in breve tempo come iconografia di riferimento: la Santa Casa, rappresentata nelle forme originarie di rustica chiesetta quadrangolare in muratura, appare in volo sorretta dagli angeli avvolta in una cortina di nubi, mentre in corrispondenza del tetto si stagliano le figure della Vergine e del Bambino, sedute o ritratte a mezzo busto.⁹ Dal punto di vista iconografico, le raffigurazioni della traslazione sono caratterizzate da un'interessante eccezione: Maria e il piccolo Gesù vengono infatti generalmente rappresentati senza la dalmatica e con la carnagione chiara. È probabile che gli artisti, messi di fronte alla necessità di tradurre per immagini in modo efficace e a tutti accessibile l'episodio narrato nei racconti, abbiano deciso di aggiornare il tema lauretano proponendo una tradizionale epifania mariana sopra alla Sacra Dimora sospesa nei cieli;¹⁰ l'incarnato scuro, fino a quel momento identificativo della tradizione lauretana, diviene prerogativa della statua conservata all'interno del sacello. Tale aggiornamento iconografico e stilistico garantisce il successo e la sopravvivenza del culto in un secolo spiritualmente difficile e tormentato come il Cinquecento: l'apparizione divina sulla Santa Casa in volo domina l'immaginario artistico lauretano, imponendosi come soggetto preferito in pittura.

La felice unione fra l'iconografia della Madonna di Loreto e la tipologia della pala d'altare determina la diffusione in tutta l'Europa cattolica dell'episodio della traslazione. Per quanto riguarda la città di Cremona, i significati dottrinari legati a tale evento e le nuove disposizioni tridentine in fatto di arte sacra

8. F. GRIMALDI, *L'iconografia del sacello della Santa Casa di Loreto*, in *Il sacello della Santa Casa di Loreto. Storia e devozione*, a cura di F. GRIMALDI Loreto 1991, pp. 167-222; *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, a cura di F. GRIMALDI - K. SORDI, Loreto 1995.

9. L'ispirazione potrebbe essere giunta dal testo del Teramano, nel quale si narra della visione avuta da frate Paolo della Selva, un sant'uomo che verso la metà del Quattrocento viveva in un tugurio nei pressi del santuario. Un giorno, mentre si sta recando a pregare, l'eremita viene sorpreso dall'apparizione divina: una luce discende dall'alto illuminando improvvisamente il sacello e la Vergine con il Bambino in grembo si manifestano sopra il tetto, confermandogli la veridicità della traslazione della Santa Casa da Nazareth a Loreto, cfr. F. GRIMALDI, *La chiesa di Santa Maria*, op. cit., p. 156.

10. Non si escludono riferimenti all'iconografia dell'Immacolata, che presenta numerose tangenze con quella lauretana.

e iconografia mariana sono immediatamente recepite in ambito regolare: fra il 1572 e il 1583 vengono commissionate per alcune chiese monastiche ben quattro pale d'altare raffiguranti la Madonna di Loreto e la Santa Casa, due attribuite a Bernardino Campi e due firmate dall'allievo Giovan Battista Trotti, detto il Malosso, autore anche di un disegno preparatorio per un altro dipinto forse mai realizzato.¹¹ Il soggetto lauretano gode all'interno della cerchia del Campi di una notevole ma fugace fortuna, concentrata nell'arco di una decina di anni circa: questo breve lasso cronologico comprende il periodo di maggiore attività in ambito cremonese della vivace bottega di Bernardino e si conclude con le prime prove in autonomia del giovane Giovan Battista, nelle quali i riferimenti ai modelli compositivi del maestro sono ancora palesi.¹²

Stando alle notizie finora reperite, è possibile far risalire questa tradizione lauretana di bottega a un dipinto realizzato da Bernardino Campi per la chiesa dei Minori Conventuali di San Francesco, firmato e datato 1572 e oggi conservato presso l'Accademia Tadini di Lovere (fig. 1).¹³

Con il trasferimento dei frati nella ex sede dei Gesuiti, avvenuto nel 1777 per fare spazio al nuovo ospedale, e la successiva soppressione della famiglia monastica nel 1798,¹⁴ l'integrità del patrimonio artistico e architettonico francescano viene inevitabilmente compromessa e buona parte delle opere custodite in chiesa, confiscate dall'autorità demaniale, sono strappate al loro contesto originale per essere musealizzate o immesse sul mercato antiquario. Nel

11. Ulteriori approfondimenti in S. PAGLIOLI, *op. cit.*, pp. 111-125 e relative schede. Presso la chiesa parrocchiale di Borgo Loreto è conservata una pala raffigurante la *Madonna di Loreto fra i santi Fermo e Giacinto*: nonostante il soggetto lauretano, il dipinto non può essere considerato parte del patrimonio storico-iconografico locale in quanto realizzato nel 1615 su commissione della famiglia Mazzolini – di cui si intravede lo stemma sotto la figura di san Fermo – per la chiesa di San Rocco a Casalmaggiore e trasferito a Cremona nel 1948 a seguito della chiusura del luogo di culto, cfr. M. A. DONZELLI, *Intorno ad alcune opere casalasche del Malosso e della sua cerchia*, in "Bollettino Storico Cremonese", n. s., I, 1994, p. 203; M. TANZI, *Casalmaggiore primo amore*, in *Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, a cura di M. TANZI, Milano 1999, p. 21. Per concludere, si segnala la presenza nel coro della chiesa di Santa Maria Maddalena di una tela indicata in passato come *Madonna di Loreto fra i Santi Luigi di Tolosa e Francesco*; per un'aggiornata lettura dell'opera si rimanda al saggio di Mariella Morandi, nella presente rivista.

12. Per un inquadramento storico e stilistico di buona parte delle opere citate si veda M. TANZI, *Malosso e dintorni: dipinti e disegni*, in "Prospettiva", 61 (1991), pp. 67-68.

13. *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle Belle Arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, Milano 1828, p. 59, numero 341. Ringrazio il conservatore dell'Accademia Tadini, dott. Marco Albertario, per la disponibilità accordata durante la ricerca.

14. L. DACQUATI, *100 altari scomparsi: Cremona e le sue chiese distrutte, dissacrate, trasformate*, Cremona 2008, pp. 35-40. Per una panoramica sulla storia del complesso francescano si veda S. DELLAVALLE, *La chiesa di San Francesco a Cremona*, in "Bollettino Storico Cremonese", n. s., IV, 1997, p. 36.



Fig. 1. Bernardino Campi, *Madonna di Loreto*, 1572, olio su tela (cm 170 x 112). Loreve, Accademia di Belle Arti Tadini (cat. 75). Iscrizione, alla base della Santa Casa: BERNARDINUS CAMPUS CREMON.^S F. 1572 (E. Bucherato, Archivio Fotografico Accademia Tadini).

1812 il marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone acquista la tela per conto del nobile cremasco Luigi Tadini, il quale stava in quegli anni radunando una ricca collezione personale in seguito confluita nello Stabilimento di Belle Arti di Lovere, istituzione museale dallo stesso fondata e dove ancora oggi, come già accennato, il dipinto si trova.¹⁵

Nella biografia artistica dedicata al maestro, Alessandro Lamo descrive le numerose opere realizzate da Bernardino Campi nel corso della sua lunga e prestigiosa carriera, ma la *Madonna di Loreto* non sembra essere compresa nell'elenco; l'erudito afferma soltanto che per la chiesa di San Francesco l'artista realizza «l'ancona del Sig. Giambattista Arigone»,¹⁶ senza specificarne però il soggetto o la datazione. La descrizione più antica di un dipinto lauretano nella sede dei Frati Minori proviene dallo storico Giuseppe Bresciani il quale, verso la metà del Seicento, visita e descrive la chiesa affermando che:

L'ottavo altare è quello sacro a Santo Giuseppe sposo di Maria Vergine sopra quale vedesi alcune statue de pietra cotta di basso rilievo rappresentanti l'Annunciazione del Angelo alla B. V. Maria dalla parte destra nel mezzo la Visitatione di Nostra Signora alla Santa Elizabetta, et dalla sinistra la Natività della Santa Madre di Dio. Sta ornato questo altare di un ornamento di legno adorato avante de questi misterj seran [se-ravi?] li suoi christale trasparenti per conservare dette figure e sopra il cornicione evi un quadro di pittura con sopra la B. V. di Loreto seduta sopra la sua Santa Casa con angeli all'intorno.¹⁷

15. Per il profilo culturale ed intellettuale del Tadini, con un accenno alla transazione del dipinto, si veda M. ALBERTARIO, "Darò notizie della mia Galleria": le raccolte del conte Luigi Tadini, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura M. FRATELLI - F. VALLI, Torino 2012, pp. 35-45; pp. 39-40. L'istituzione, fortemente voluta dal conte in sede testamentaria nel 1828, contemplava oltre al museo, composto dalle sue collezioni pervenute al momento della morte l'anno seguente, anche una Scuola di Musica e una di Disegno, cfr. G. A. SCALZI, *Il fondatore. Lineamenti biografici*, in *I restauri del Tadini*, a cura di G. A. SCALZI, Lovere 2000, pp. 12-17, volume al quale si rimanda per la consultazione della scheda di restauro dell'opera (pp. 136-137, scheda n. 57). La tela è infine citata in G. SPINELLI, *Dedicazioni alla Madonna di Loreto nell'Italia nordorientale*, in CITTERIO-VACCARO, *Loreto crocevia*, op. cit., p. 209 (n. 44).

16. A. LAMO, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura e pittura dove ragiona della vita ed opere in molti luoghi ed a diversi principi e personaggi fatte dall'eccellentissimo e nobile M. Bernardino Campi pittore cremonese*, appresso Cristoforo Draconi, Cremona 1584, p. 80. Un Giovanni Battista Arigoni, ricco possidente terriero appartenete a un ramo cadetto della nobile famiglia trasferitasi a Milano alla fine del Quattrocento, risulta residente a Cremona nel 1553, cfr. V. LANCETTI, *Biografia cremonese*, I, presso G. Borsani, Milano 1819, p. 377. Nel corso della visita avvenuta il 16 febbraio 1618, il superiore fra Marc'Antonio da Ravenna ordina che «si riduca alla forma de gl'altri l'altare de signori Arigoni», senza accennare però all'intitolazione o al tipo di lavori da eseguire, cfr. ASMi, Archivio Generale del Fondo di Religione, Cremona. San Francesco, b. 4338, *Ordini e decreti de superiori della Religione*, 1, c. 101.

17. G. BRESCIANI, *Historia ecclesiastica di Cremona*, II, Biblioteca Statale di Cremona (da ora BSCr), Ms. 4, 1660-1665 ca., c. 159.



Fig. 2. Giovan Battista Trotti detto il Malosso, *Madonna di Loreto fra santa Marta e sant'Agostino*, 1583, olio su tela (cm 300 x 180). Varese, chiesa di Sant'Antonio Abate. Iscrizione ai piedi di santa Marta: JO. BAPTISTA TROTTVS FACIEBAT ANNO SAL. HVM. MDLXXXIII.

Sebbene manchino gli estremi attributivi e cronologici,¹⁸ la conferma che possa trattarsi della tela conservata a Lovere proviene dal tipo di soggetto descritto: il dipinto visto dal Bresciani e quello acquistato dal conte Tadini non presentano figure di santi ai piedi della Vergine, che appare sola con il Figlio in braccio sopra la chiesa di Loreto. Tale impostazione costituisce infatti un *unicum* nel gruppo delle pale lauretane cremonesi sopra citate, sempre caratterizzate dalla presenza di santi o donatori al livello inferiore (fig. 2). Solo nel Settecento l'opera viene identificata con precisione: nel 1762 Antonio Maria Panni la vede non più in chiesa ma su un piccolo altare in sacrestia e la descrive come un «bellissimo quadro di Bernardino Campi, che esprime la Vergine su le nubi di molta vaga, e gentile foggia, recata da varj Angioletti sopra la S. Casa di Loreto, come si vede dal nome, ed anno 1572».¹⁹ Il fatto che il Panni non segnali la presenza di altri dipinti lauretani, induce a ritenere che l'opera sommariamente descritta dal Bresciani sia proprio la *Madonna di Loreto*. Anche Giovan Battista Zaist ha modo di ammirare il dipinto «all'altare della sacrestia» e lo cita brevemente come una «picciola anconetta» raffigurante «la Madonna Santissima di Loreto».²⁰

La testimonianza più interessante è senza dubbio quella del Bresciani: lo storico non solo segnala l'esistenza di un quadro lauretano in chiesa, ma si dilunga nella descrizione dell'altare sul quale esso è collocato, fornendo una preziosa istantanea dell'articolato allestimento, giocato sul ricercato dialogo fra pittura, scultura lignea e decorazione plastica, che accompagnava al tempo l'opera, completamente perduto nel Settecento a seguito dello spostamento della pala in sacrestia forse per un cambio di intitolazione.²¹ In una sorta di teca protetta da vetri compaiono bassorilievi in terracotta raffiguranti tre episodi cardine della vita di Maria – l'Annunciazione, la Visitazione e la Natività della Vergine – in evidente relazione con le verità di fede del concepimento virginale di Cristo e dell'Immacolata Concezione. Anche l'intitolazione del-

18. Lo storico segnala la presenza in chiesa di un solo dipinto di Bernardino Campi: la *Madonna con il Bambino fra i Santi Benedetto e Francesco*, opera "molto apprezzata" collocata sull'altare di San Benedetto, fondato dalla famiglia Coldiroli, cfr. G. BRESCIANI, *op. cit.*, c. 160 (l'interpretazione del nome di famiglia è incerta).

19. A. M. PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*, in Cremona nella stamperia del Ricchini, 1762, p. 56, citato in G. DE VECCHI, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907, pp. 93-94. L'autenticità della firma non è mai stata messa in discussione, sebbene nessuno l'abbia notata prima del Panni.

20. G. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, in Cremona nella stamperia di Pietro Ricchini, I, 1774, p. 202.

21. Nell'*Inventario delle suppellettili sagre che si ritrovano nella sacristia de P. P. Conventuali di S. Francesco*, stilato nel 1740, si nota la presenza di un "altare di S. Giuseppe il tutto inargentato", cfr. ASMi, Archivio Generale del Fondo di Religione, Cremona. San Francesco, b. 4325, 9, c. 2v.

l'altare a san Giuseppe è particolarmente calzante con il soggetto lauretano:²² fra le nuove proposte devozionali elaborate dalla temperie culturale tridentina spicca il culto della Sacra Famiglia, sia quella di origine della Vergine sia quella costruita in seguito con il suo sposo. In un simile contesto, il quadro rappresenta una sorta di coronamento fisico e simbolico di un articolato discorso devozionale: l'altare – dedicato allo sposo Giuseppe, corredato da tre scene della vita di Maria e completato dal dipinto lauretano – costituisce una sorta di esaltazione della vita terrena della Vergine. Purtroppo non è possibile, allo stato attuale, dimostrare se tale allestimento fosse in opera fin dal 1572 o se sia stato approntato in anni successivi; allo stesso modo, poiché il Lamo omette di ricordarlo e i documenti non sono chiari in proposito, non è dato sapere se la pala si trovasse al momento della commissione proprio sull'altare di San Giuseppe o se vi sia stata spostata in seguito. I risvolti devozionali relativi al culto della Sacra Famiglia sono tipicamente seicenteschi, secolo in cui il Bresciani descrive la chiesa, tuttavia non è da escludere che un simile programma iconografico possa essere stato predisposto anche prima. Ad ogni modo, l'aspetto seicentesco dell'altare di San Giuseppe testimonia l'avvenuta assimilazione a Cremona delle sfumature dottrinali che il culto aveva assunto in quegli anni di radicale rinnovamento religioso.

Al momento della commissione, Bernardino Campi è un artista molto stimato e sta attraversando la fase più matura, intensa e creativa della sua carriera. La *Madonna di Loreto* può essere accostata ad altre tele di alta qualità dipinte dal maestro nei medesimi anni, come l'*Annunciazione* della chiesa dei Santi Egidio e Omobono, anch'essa realizzata nel 1572 per un ex altare di Loreto, o la pala conservata nella chiesa parrocchiale di Frescarolo raffigurante la *Madonna con il Bambino fra i Santi Girolamo e Giovanni Battista*, datata al 1574, nella quale l'impostazione del gruppo Madre-Figlio sembra citare l'opera di Lovere.

La Vergine, circondata da un'aureola di luce e dalla gloria angelica, appare a figura intera assisa su un trono di nubi sostenuto da due angeli in volo, mentre con un gesto materno ed elegantissimo regge il Figlio in grembo, rappresentato in atteggiamento benedicente. Sotto la divina apparizione, in asse con il gruppo santo qualificato dall'incarnato chiaro, come vuole la tradizione iconografica più recente, compare la chiesa di Santa Maria di Loreto saldamente ancorata al terreno sulla sommità di una spoglia altura, oltre la quale si scorge una raffinata veduta marina, definita da una costa frastagliata e da una serie di colline che degradano sulla sinistra verso il mare. L'utilizzo di una gamma

22. Un altare dedicato a san Bonaventura e san Giuseppe è attestato in chiesa fin dal 1509: in data 7 agosto Agostino Vetuli stringe un patto con i frati per la celebrazione di alcune messe al detto altare: ASMi, Fondo di Religione, b. 4325, 11 (contiene il documento originale in pergamena).

cromatica ricercata, tuttavia mai giocata su effetti di eccessivo contrasto, crea la particolare atmosfera sospesa che caratterizza l'opera mentre le sfumature rosate, le accese tonalità pastello e i giochi di controluce danno origine a sofisticati effetti chiaroscurali. La delicatezza dello stile di Bernardino, calibrato dal punto di vista compositivo e misurato nella gestualità, si palesa non solo nel volto della Vergine e nel suo portamento aggraziato, ma anche nelle posture e nei panneggi elegantemente arricciati degli angeli, i quali sembrano danzare nell'atto di sostenere le nubi. Nonostante il Campi non si ponga come obiettivo il rapporto empatico con lo spettatore e non proponga elementi di marcato realismo, le figure, e persino le nuvole, hanno una loro presenza fisica e campeggiano sicure nello spazio: con la loro perentoria monumentalità esse sovrastano la chiesa di Loreto, proiettando una fitta ombra sul colle sottostante. Gli angeli regginubi laterali, di dimensioni eccezionali rispetto alle proporzioni del paesaggio e dello stesso edificio, svolgono la tradizionale funzione di raccordo fra il Regno dei Cieli e il mondo terreno, aumentando con le loro imponenti proporzioni la valenza realistica dell'apparizione.

Si tratta di un'opera molto semplice dal punto di vista compositivo, nella quale l'attenzione è concentrata sull'evento miracoloso e i contenuti sono veicolati in modo diretto senza distrazioni decorative di alcun tipo: in tal senso, l'assenza di santi o donatori al livello inferiore è funzionale e non fa altro che aumentare l'eccezionalità dell'epifania e la centralità della chiesa sottostante. Vi sono però due particolarità iconografiche di non poco conto che rendono l'opera degna di nota: la separazione fra il gruppo santo e l'edificio e la sostituzione dell'antica Santa Casa con la basilica rinascimentale, che dalla seconda metà del XV secolo assolve alla funzione di scrigno protettivo della sacra reliquia d'Oriente.

La necessità di adeguare il santuario di Loreto alle nuove esigenze logistico-pastorali, dettate dal costante afflusso di pellegrini e dal crescente prestigio del luogo, innesca un processo di radicale ripensamento degli spazi e delle funzioni del sito: nel 1468 il vescovo di Recanati, Nicolò Delle Aste, spinto molto probabilmente dal desiderio di celebrare la miracolosa effigie mariana con un edificio più dignitoso e aggiornato nel gusto, si fa promotore della costruzione di una nuova imponente chiesa dedicata alla Vergine di Loreto, avviando un lungo e prestigioso cantiere che si protrarrà fino alla seconda metà del XVI secolo.²³ Per rispetto nei confronti delle venerate mura, la Santa Casa, seppur fatiscente, non viene atterrata bensì inglobata nell'erigendo tempio sotto la maestosa cupola ottagonale. Nasce così il compromesso architettonico che ha reso celebre il santuario di Loreto: non volendo sacrificare il sacello, ma al con-

23. A. BRUSCHI, *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in *Loreto crocevia*, a cura di F. CITTERIO-L. VACCARO, *op. cit.*, pp. 441-470.

tempo consapevoli della necessità di un aggiornamento edilizio, si decide di includere la Casa Nazarena nel nuovo edificio, trasformandola nel fulcro architettonico e simbolico dell'intero santuario, appagando in questo modo sia le esigenze logistiche e di rappresentanza dettate dalla razionale mentalità umanistica delle autorità ecclesiastiche, sia il sentimentalismo dei cultori della tradizione e del popolo dei fedeli.

In linea con i racconti di fondazione, nelle tradizionali rappresentazioni lauretane la manifestazione divina e il sacello formano generalmente un tutt'uno: gli angeli sostengono la Santa Casa sopra la quale appaiono le figure della Vergine e del Bambino, il tutto circondato da una cortina di nubi e da bagliori luminosi. Nel quadro cremonese, al contrario, le creature celesti non sorreggono il sacro edificio, che appare infatti saldamente ancorato al suolo, bensì il trono nimbeo sul quale è assisa Maria. Il gruppo santo e la gloria angelica costituiscono quasi un soggetto a sé stante: essi incombono sulla chiesa, occupando con sicurezza la quasi totalità della tela e relegando la basilica, leggermente fuori scala, in posizione subordinata rispetto all'eccezionale apparizione. Ancora una volta il racconto del Teramano funge molto probabilmente da fonte di ispirazione: Bernardino Campi potrebbe aver rappresentato la visione avuta da frate Paolo della Selva negli anni Sessanta del Quattrocento, quando la Vergine appare al sant'uomo sulla chiesa di Loreto in un momento storico in cui essa si trovava sul Monte Prodo da oltre un secolo,²⁴ oppure una delle tappe effettuate dal sacello in territorio recanatese nel 1294. Tuttavia, non è da escludere che l'artista abbia rielaborato personalmente il soggetto miscelandolo con elementi propri della tradizione mariana, dipingendo una comune epifania in un contesto lauretano.

Un altro dettaglio non trascurabile è l'aspetto dell'edificio sacro: contravvenendo alla più tipica tradizione iconografica, nel dipinto di Lovere non vengono rappresentate le forme dell'antico sacello, bensì la facciata della nuova basilica quattrocentesca, così come doveva ipoteticamente apparire prima della messa in opera del rivestimento in pietra d'Istria, avvenuta fra il 1571 e il 1587. La chiesa dipinta dal Campi sorge su una sorta di stilobate ed è caratterizzata da una facciata a doppio spiovente, scandita verticalmente in tre sezioni da profili leggermente aggettanti, che definiscono il perimetro dell'intero edificio. Le navate minori sono coperte con falde di tetto in coppi, mentre il corpo principale è coronato da un frontone triangolare classicheggiante. Un oculo e due finestre quadrangolari, protetti da grate, si aprono in corrispondenza delle tre navate interne e l'accesso è garantito da un'unica porta centrale architravata e decorata con un modesto fastigio sulla sommità, alla quale si accede tramite quattro gradini semicircolari che percorrono il basamento innestandosi

24. Si veda la nota 9.

direttamente sul terreno. Ad esclusione delle sezioni di intonaco poste in corrispondenza delle aperture e dei profili architettonici, di colore neutro, l'intero prospetto è realizzato in muratura con filari di mattoni regolari e ben disposti.

Nell'ambito della complessa iconografia lauretana esiste un settore specifico riguardante l'aspetto della basilica di Loreto, edificio caratterizzato da una tradizione estremamente variabile in relazione alle diverse fasi edilizie che lo hanno interessato nel corso dei secoli. Sebbene il rustico aspetto dell'antico sacello continui a riscuotere un enorme successo in quanto espressione più genuina della tradizione, a partire dalla fine del Quattrocento la Santa Dimora viene talvolta sostituita con la nuova basilica sorta per contenerla: sul crinale del secolo i due edifici sono ormai celebrati come un unico organismo dal punto di vista tanto architettonico quanto simbolico e divengono per questo interscambiabili. La rappresentazione della facciata della basilica è diffusissima nelle incisioni e nelle stampe popolari (fig. 3),²⁵ mentre è meno affrontata in pittura, campo in cui normalmente vengono preferite le forme del sacello originario:²⁶ per questo motivo, la *Madonna di Loreto* costituisce un esempio di eccezionale interesse nel vasto campo dell'iconografia lauretana, in quanto propone una versione non consueta nelle pale d'altare cinquecentesche. Purtroppo non è dato sapere se l'edificio rappresentato da Bernardino corrisponda a una determinata fase edilizia o se si tratti di una libera variazione sul tema, operata dal maestro sulla scorta di suggestioni architettoniche differenti. Non esistono infatti documenti specifici circa l'evoluzione della facciata del tempio lauretano e le fonti iconografiche a nostra disposizione sono decisamente poco affidabili in tal senso: nel corso dei secoli, infatti, disegnatori e incisori hanno raffigurato il santuario in modo sommario, offrendo versioni alternative e talvolta discordanti del suo aspetto. A causa della complessità e dell'eterogeneità di queste immagini, molti pittori locali, non avendo una chiara idea delle forme reali ed aggiornate del sito lauretano, hanno spesso rielaborato a loro piacimento le immagini della tradizione, arricchendo ulteriormente la gamma iconografica.

Non sappiamo di quali fonti, già presenti in bottega o fornite dalla committenza, si sia servito Bernardino Campi per la realizzazione di questo dipinto, tuttavia è evidente che la scelta è caduta su un'interpretazione del soggetto alternativa e ricca di significati. Tenendo conto della possibilità che l'artista possa essersi ispirato a un'opera al tempo presente in qualche chiesa di Cre-

25. Alcuni esempi in *La tradizione lauretana nelle stampe popolari*, a cura di F. GRIMALDI, Loreto 1980; IDEM, *Il libro lauretano. Secoli XV-XVIII*, Macerata 1994.

26. C. AMMANNATO, *L'immagine lauretana nell'età della Controriforma*, in CITTERIO-VACCARO, *Loreto crocevia*, op. cit., pp. 349-362. Per una carrellata esemplificativa si vedano le schede, di autori vari, presentate in coda al volume GRIMALDI-SORDI, *L'iconografia della Vergine*, op. cit., pp. 74-230.



Fig. 3. La chiesa di Santa Maria di Loreto con al di sopra la Vergine e il Bambino Gesù, in mezzo a nubi e raggiera, entro cornice tipografica (mm 97 x 75) (immagine tratta da F. Grimaldi, *Il libro lauretano*, op. cit., pp. 208, 211).

mona e oggi perduta, è lecito supporre che egli conoscesse le stampe devote e le numerose illustrazioni che corredevano i testi lauretani, ristampati e diffusi con enorme successo nel corso del Cinquecento: benché rielaborati in assoluta libertà, alcuni dettagli come l'oculo superiore, il fastigio sull'unica porta centrale, i gradini semicircolari e l'aspetto in muratura sembrano infatti alludere alla ricca tradizione seriale.

Anche l'ambientazione non è delle più consuete e mischia elementi differenti della memoria iconografica lauretana: la collina spoglia sulla quale si erge la chiesa, realizzata in modo estremamente sommario e ricoperta da un fine strato di erbetta che si staglia elegantemente in controluce sul basamento, sembra evocare il desolato paesaggio marchigiano dove il sacello ha effettuato le sue ultime tappe nel 1294 piuttosto che lo splendido santuario sorto sul

Monte Prodo, nel quale la basilica rappresentata avrebbe dovuto trovarsi nel 1572. In un dipinto come questo, concentrato sul significato e poco sull'aspetto decorativo, anche questo particolare potrebbe tuttavia essere un espediente adottato per focalizzare ulteriormente l'attenzione sul soggetto. Per contestualizzare l'apparizione, Bernardino delinea con grande abilità un brano paesaggistico fortemente evocativo: dietro al monte si estende una raffinata veduta, tratteggiata nei toni dell'azzurro, che si perde all'orizzonte, nettamente divisa in due sezioni dall'epifania divina. A destra, alle pendici di un alto monte, sorge un insediamento caratterizzato da torri quadrangolari e dal prospetto di un imponente edificio religioso fronteggiato da una struttura a pianta centrale, raggiungibile tramite una tortuosa stradina di campagna che sembra dirigersi verso l'altura in primo piano; a sinistra spiccano due borghi, uno arroccato su una collina all'orizzonte e l'altro ubicato in riva al mare.

La presenza di una simile ambientazione, decisamente circostanziata, induce a ritenere che il Campi abbia volutamente inserito precisi riferimenti al



Fig. 4. Scuola di Bernardino Campi (Cristoforo Magnani?), *Madonna di Loreto*, ottavo decennio del XVI secolo, disegno a matita acquerellato (cm 20 x 13,2). Cremona, Museo Civico Ala Ponzone.

tita acquerellato, conservato presso il Museo Civico di Cremona (fig. 4),²⁷ costituisce una testimonianza importante del metodo di lavoro normalmente adottato da Bernardino Campi, basato sullo studio e sulla perpetuazione dei modelli:²⁸ si tratta di una copia grafica su carta bianca del dipinto di Lovere eseguita nell'ottavo decennio del XVI secolo da un seguace, molto probabil-

mare Adriatico e alla particolare conformazione geo-topografica del territorio recanatese, ispirandosi forse alle vedute a volo d'uccello della piana lauretana, diffuse da incisioni e stampe, che illustrano le varie tappe compiute dalla Santa Casa al momento del suo arrivo nelle Marche. Il paesaggio campestre dipinto sulla destra sembra infatti citare le vie del pellegrinaggio lauretano e anche i borghi affacciati sul mare trovano generici riferimenti nelle mappe devote del tempo. Si può dunque ipotizzare che il maestro abbia fornito un'interpretazione celebrativa e metaforica del soggetto lauretano, confermando in questo modo la dipendenza del dipinto dalla ricca tradizione seriale.

La particolare iconografia della *Madonna di Loreto* non è più stata riproposta e, in virtù della precoce datazione, potrebbe candidarsi come prototipo di studio per le successive pale a soggetto lauretano elaborate all'interno della cerchia bernardiniana. Un disegno a ma-

27. A. PUERARI, *Disegni*, in A. PUERARI, *Museo Civico 'Ala Ponzone', Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona 1976, p. 144.

28. Presso la chiesa di San Pietro in Mendicate, frazione di Ca' d'Andrea, esiste un affresco raffigurante la *Madonna di Loreto fra i Santi Sebastiano e Rocco* attribuito a Giulio Calvi detto il Coronaro, pittore che muove i primi passi assieme al Malosso presso la bottega campesca, cfr. TANZI, *Casalmaggiore, op. cit.*, p. 19. Anche in questo caso, l'apparizione divina è isolata e la Santa Casa appare adagiata al suolo.

mente Cristoforo Magnani da Pizzighettone. In questo studio manca il paesaggio sullo sfondo e la basilica presenta qualche difformità rispetto a quella dipinta dal maestro, a conferma della continua rielaborazione dei prototipi all'interno della bottega e della sussistenza di iconografie mai fisse in seno alla complessa fenomenologia lauretana.

Abstract

L'articolo ha come oggetto la riscoperta delle radici del culto lauretano a Cremona, con particolare riferimento alle modalità di circolazione dei prototipi iconografici durante la Controriforma.

Purtroppo la percezione del vivace e multiforme panorama lauretano di un tempo è oggi vanificata dalla irreperabile perdita o dalla decontestualizzazione di molte testimonianze artistiche; per questi motivi si è gradualmente persa memoria tanto della presenza dei dipinti quanto dell'importanza rivestita dal culto della Madonna di Loreto a Cremona nella seconda metà del XVI secolo.

In particolare, viene analizzata l'opera di Bernardino Campi *Madonna di Loreto*, pala d'altare realizzata nel 1572 per la chiesa di San Francesco dei Padri Minori Conventuali ed ora conservata nell'Accademia di Belle Arti di Lovere.

Profilo

Simona Paglioli, laureata in Storia dell'arte all'Università degli studi di Pavia, è dottoranda di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha collaborato al volume *Artisti, committenti, opere e luoghi. Arte e architettura a Cremona negli atti dei notai (1440 - 1468)* a cura di V. LEONI - M. VISIOLI, Pisa 2012, con un saggio dal titolo: *Un topo d'archivio: Carlo Bonetti e le prime indagini sistematiche nell'archivio Notarile di Cremona*. È guida turistica abilitata.

I 'profeti' cinquecenteschi della navata centrale del duomo di Cremona: proposte per uno studio iconografico

Dietro un'immagine – dietro un'opera d'arte – c'è sempre un'intenzione.¹

Entrando nella Cattedrale di Cremona si è immediatamente colpiti dalla magnificenza del ciclo di affreschi raffiguranti le *Storie della Vergine e di Cristo* (o *Storie del Testamento Nuovo*) che hanno preso forma nei primi decenni del XVI secolo, snodandosi lungo le pareti della navata centrale e abbracciando presbiterio e controfacciata.²

Quasi adombrati da tanta potenza figurativa, trenta tondi dipinti abitati da figure maschili si collocano al di sotto delle scene principali, nei semipennacchi degli archi che dividono le navate della chiesa. Busti di personaggi abbigliati genericamente all'antica o secondo una foggia cinquecentesca si sporgono illusionisticamente da tali oculi, atteggiati secondo le più svariate pose e gestualità, e reggono in una o in entrambe le mani cartigli recanti iscrizioni latine che si ricollegano all'episodio affrescato nel riquadro soprastante. Sono stati tradizionalmente indicati come *Profeti*³ e generalmente liquidati come commentatori di tali scene.⁴

In che modo si rapportano ad esse? In quale senso ne *riscrivono* il messaggio? Esiste un progetto globale – che si rifletta nella concezione di un vero e proprio registro pittorico – o si può parlare di un'intenzione comunicativa più sfumata, ma allo stesso tempo più specifica, nell'orizzonte della singola raffigurazione?

Alla luce della ricognizione dei dati storici riguardanti la realizzazione dei dipinti, l'ipotesi di un programma figurativo complessivo inizia a vacillare. Sono noti i pagamenti contenuti nel *Liber Provisionum* della Cattedrale ed effettuati

1. Così come dietro uno scritto c'è sempre un autore o un'autrice, grato o grata a chi ne ha supportato a vario titolo il lavoro. La sottoscritta ringrazia pertanto Raffaella Barbierato, Achille Bonazzi, Stefano Campagnolo, Francesco Cignoni, Andrea Foglia, Raffaella Poltronieri, Fulvio Rigoni, Antonio Trabucchi per la preziosa collaborazione.

2. M. MARUBBI, *Gli affreschi rinascimentali della navata centrale*, in *Cattedrale di Cremona*, Parma 2007, pp. 91-111 e relativa bibliografia precedente.

3. A partire dai registri dei pagamenti agli artisti coinvolti nel completamento della fascia decorativa in esame, in cui si utilizzano i termini *figurae prophetarum* o *prophetae*, Archivio Storico Diocesano di Cremona (d'ora in poi: ASDCr), Archivio della Cattedrale, Libri Provisionum, 4, c. 51r, 51v, 53r, 54v, 59r.

4. A partire da A. M. PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona...*, Cremona 1762, ed. anastatica, Bologna 1974, pp. 16-17.

nel corso del 1573 a favore di Vincenzo Campi, Cristoforo Magnani da Piz-
zighettone e Francesco Somenzo,⁵ che assegnano al primo artista dieci figure,
al secondo nove, mentre tacciono per il terzo.⁶ Considerazioni di tipo stili-
stico e di strettissima coerenza compositiva e semantica portano poi ad asse-
gnarne sei a Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, che sarebbe per-
tanto colui al quale spetterebbe l'introduzione delle figure stesse, più
precisamente al di sotto dei tre arconi della navata centrale sui quali operò nel
biennio 1520-21.⁷

Si profila pertanto una frattura storica di oltre mezzo secolo, che separa i
Profeti di Pordenone da quelli di Campi, Magnani e Somenzi, e che spezza
pertanto una eventuale unità logico-sintattica.

Alla luce, poi, dell'analisi condotta sui cartigli srotolati dalle figure, al fine
di rintracciare le fonti testuali e di identificare laddove possibile il personag-
gio ritratto, l'ipotesi di un progetto organico si dirige definitivamente verso
un esito negativo, esito che tuttavia custodisce alcuni spunti interessanti.

La prima ed unica trascrizione di ciascuno dei trenta cartigli risale al 1936,⁸
l'autore traduce le iscrizioni latine e compie una prima indagine sulle fonti,
concludendo la parte relativa agli affreschi della navata centrale con un breve
affondo sulle figure dipinte da Vincenzo Campi e una mera elencazione dei
profeti biblici, priva di alcun legame con le raffigurazioni.⁹ Un lavoro di revi-
sione generale ha portato alla correzione e all'integrazione di tali informazioni
e ha fatto emergere un panorama interessante (si veda la fig. 1 e la relativa di-
dascalia, che riporta, profeta per profeta, le singole fonti rintracciate).

Le iscrizioni che compaiono sui filatteri non provengono sempre da scritti pro-
fetiche, e qualora siano riconducibili a fonti letterarie di questo genere, non con-
ducono chi li analizza, se non in casi rarissimi (troppo pochi per poterne rilevare
l'importanza), verso una identificazione univoca del personaggio rappresentato,
poiché accade spesso che diverse iscrizioni attingano dal medesimo autore.

5. M. MARUBBI, *Regesto dei documenti cinquecenteschi per le "Storie del Testamento Nuovo"*, in *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di A. TOMEI, Cinisello Balsamo (MI) 2001, pp. 203-204 e relativa bibliografia precedente, cui è necessario aggiungere L. MANINI, *Memorie storiche della città di Cremona*, Cremona, 1820, II, pp.174-175, in quanto prima fonte bibliografica.

6. La questione attributiva, assai fantasiosa nella letteratura artistica locale, confluisce in una seria proposta risolutiva in M. MARUBBI, *Le "Storie del Testamento Nuovo": cronaca di un cantiere*, in *La Cattedrale...*, *op. cit.*, p. 156.

7. R. VENTURELLI, *Pordenone a Cremona. Iconografie, contesti, significati*, in "Venezia Cinquecento", XII (2002), n. 23, e la fondamentale monografia sull'artista friulano: C. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, Cambridge 1996, in particolare I, p. 182 e II, p. 586 che aggiorna C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, 1988.

8. G. GALEATI, *Il Duomo di Cremona (Battistero Torrazzo Palazzo Militi ed il Comune). Guida per il visitatore*, Cremona 1936, pp. 64-107.

9. *Ivi*, pp. 107-111.

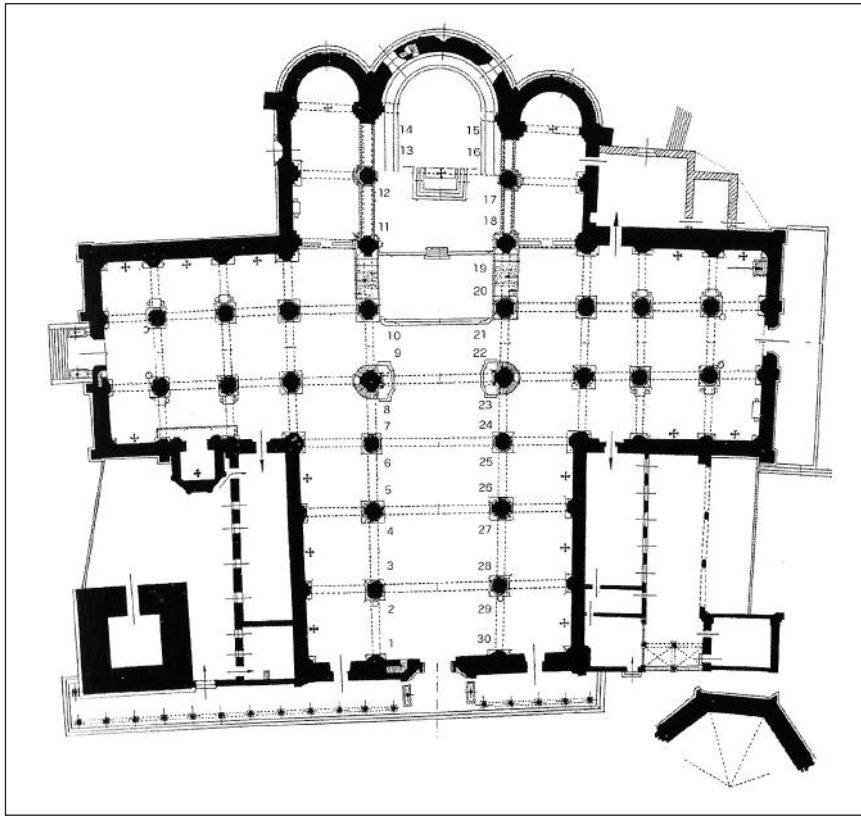


Fig. 1. Pianta della Cattedrale di Cremona che mostra i numeri corrispondenti a ciascuno dei trenta Profeti (elaborazione a partire da A. Puerari, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971, p. 41). Di seguito l'elenco delle fonti dei testi dei cartigli (nb. La numerazione dei salmi segue quella della *Vulgata* latina).

- | | |
|---|--|
| 1. Lc 1, 13 | 17. Mosaico testuale, da Gn 18, 27; Sir 10, 9; Introito e orazione Domenica delle Palme, Bernardo di Chiaravalle |
| 2. Lc 1, 25 | 18. Sal 17, 7 / 2 Sam 22, 7 |
| 3. Is 11, 1 | 19. Lam 4, 20 |
| 4. Responsorio <i>Matutinum</i> Annunciazione | 20. Sal 21, 17 |
| 5. Lc 1, 51 | 21. Mi 5, 1 |
| 6. Lc 1, 44 | 22. Sal 34, 15 |
| 7. Is 9, 5 / Introito Messa <i>In Nativitate</i> | 23. Mosaico testuale, da Dt 32, 8; 1 Re 10, 29; 2 Cr 9, 22 |
| 8. Mt 3, 1 | 24. Is 53, 3 |
| 9. Sal 71, 11 | 25. Sal 108, 2 |
| 10. Lc 2, 34 | 26. Lam 3, 59 |
| 11. Os 11, 1 (ripresa in Mt 2, 15) | 27. Ger 11, 19 |
| 12. Ger 31, 15 (ripresa in Mt 2, 18) | 28. Is 53, 7 |
| 13. Introito <i>Commune Doctorum</i> (da Sir 15, 5) | 29. Sal 21, 19 (ripresa in Gv 19, 23-24) |
| 14. Mosaico testuale, da Sal 77, 2; Mt 13, 35; Is 50, 8 | 30. Sal 21, 17 |
| 15. Sal 40, 10 (ripresa in Gv 13, 18) | |
| 16. Sal 110, 4-5 | |



Fig. 2 - Vincenzo Campi (attr.), *Profeta*, Cremona, Cattedrale, navata centrale (presbiterio), ottavo arco di sinistra.

Più precisamente, si evince che le iscrizioni sono state tratte, oltre che da scritti profetici (Isaia, Michea, Malachia, Geremia, Osea, Lamentazioni) anche dai Salmi (17, 21, 34, 40, 71, 108, 110),¹⁰ da altri libri dell'Antico Testamento (Samuele), dal Nuovo Testamento (in particolare dal Vangelo di Luca), dalla liturgia (un Introito del *Commune Doctorum* ed un Responso del *Matutinum* dell'Annunciazione). Tre iscrizioni, infine, sembrano essere il risultato di un'operazione di rielaborazione testuale che attinge da più fonti, da aggiungere al novero di quelle appena citate.

Nello specifico, si tratta innanzitutto del *Profeta* (fig. 2) collocato nel semipennacchio di destra al di sotto della boccacinesca *Disputa coi Dottori*, il cui filatterio recita: “APERIAM OS MEVS / ET NEMO MIHI CONTRADICET” (“Aprirò la mia bocca e nessuno mi contraddirà”). Oltre alla correzione necessaria

di *meus* con *meum*, si evidenziano in questa iscrizione la memoria del Salmo 77,¹¹ ripreso nel Vangelo di Matteo,¹² e una traccia del ricorrente Isaia.¹³

Il secondo mosaico testuale compare al di sotto della scena, dipinta da Altobello Melone, che rappresenta la *Lavanda dei Piedi*, dove il *Profeta* (fig. 3) srotola un cartiglio su cui si legge: “CVR SVPERBIS PVLVIS ET CINIS / RESPICE HVMILITATIS EXEMPLV(M)”, cioè: “Perché ti insuperbisci, [tu che sei] polvere e cenere, osserva l'esempio di umiltà”. Il sintagma *pulvis et cinis* ricorre nella Bibbia nella richiesta di intercessione da parte di Abramo nei confronti della città di Sodoma, che JHWH intende distruggere,¹⁴ e nella va-

10. Secondo la numerazione della fonte cinquecentesca, ossia la *Vulgata*.

11. Sempre secondo la numerazione della *Vulgata*. Sal 77, 2: «aperiam in parabola os meum eloquar propositiones ab initio».

12. Mt 13, 35: «ut impleretur quod dictum erat per prophetam dicentem aperiam in parabolis os meum eructabo abscondita a constitutione mundi».

13. Is 50, 8: «iuxta est qui iustificat me quis contradicet mihi stemus simul quis est adversarius meus accedat ad me».

14. «Respondens Abraham ait quia semel coepi loquar ad Dominum meum cum sim pulvis et cinis...», cioè «Abramo riprese e disse: “Vedi come ardisco parlare al mio Signore, io che sono polvere e cenere:...”» (Gn 18, 27)

riante *terra et cinis* nel Siracide, in un passo che affronta il tema della codanna dell'orgoglio e della superbia.¹⁵ Riecheggia tuttavia anche l'opera di Bernardo di Chiaravalle, quando scrive "Quid superbis, pulvis et cinis, cujus conceptus culpa, nasci miseria, vivere poena, mori angustia?".¹⁶ La seconda parte dell'iscrizione sembra invece pescare alcuni elementi direttamente dalla liturgia pasquale, nella forma di un Introito della Messa della Domenica delle Palme¹⁷ e di un'Orazione per la medesima celebrazione.¹⁸

Il terzo caso corrisponde infine al cartiglio del *Profeta* (fig. 4) sopra cui si dispiega la scena che Romanino dipinge con l'*Incoronazione di spine*, il quale riporta le seguenti parole: "SICCINE POPVLVS INSIPIENS MAGNIFICA / REGEM TVVM SVPER OMNES REGES TERRA"¹⁹ (che con le dovute correzioni verrebbe a significare «Così dunque, popolo stolto, magnifichi il tuo re sopra tutti i re della terra»). Un passo del Deuteronomio, appartenente al cosiddetto *Cantico di Mosè*, sembra echeggiare in questa iscrizione,²⁰ istituendo un



Fig.3 - Vincenzo Campi (attr.), *Profeta*, Cremona, Cattedrale, navata centrale (presbiterio), settimo arcone di destra

interessante parallelo tra il personaggio veterotestamentario che accusa Israele di aver dimenticato i prodigi di JHWH e di essersi rivolto agli idoli, e il Cri-

15. «[...] quid superbit terra et cinis?», ossia «[...] perché mai si insuperisce chi è terra e cenere?» (Sir 10, 9).

16. J. MABILLON, *Sancti Bernardi Clarae-vallensis abbatis primi opera omnia*, III (*Patrologiae cursus completus*, CLXXXIV, Parisiis 1854, col. 490).

17. "Deus Deus respice in me, quare me derelequisti..." che cita Sal 21, 2. Cfr. *The Liber Usualis. With an introduction and rubrics in English*, Tournai (Belgium) - New York (USA) 1961, p. 592.

18. "Omnipotens, sempiterna Deus, qui humano generi, ad imitandum humilitatis exemplum, Salvatorem nostrum carnem sumere, et crucem subire fecisti:...", *ibidem*.

19. Con tutta probabilità, da correggere. Tra le possibili varianti, la più pertinente è a mio parere: "SICCINE POPVLE INSIPIENS MAGNIFICAS REGEM TVVM SVPER OMNES REGES TERRAE".

20. Dt 32, 6: "haecine reddis Domino popule stulte et insipiens numquid non ipse est pater tuus qui possedit et fecit et creavit te".



Fig.4. Francesco Somenzi (attr.), *Profeta*, Cremona, Cattedrale, navata centrale, quarto arcone di destra.

sto in Passione maltrattato dagli Israeliti. Un secondo riferimento è invece il primo Libro dei Re,²¹ che mette in luce e loda la sapienza di Salomone, antenato di Gesù.

Gran parte delle iscrizioni riportate su ciascuno dei trenta cartigli citano fedelmente la fonte alla quale attingono, mentre altre presentano lievi modifiche nella morfologia e nella sintassi. Nello specifico, sono stati riscontrati un cambiamento nella desinenza personale (nell'iscrizione proveniente dalla liturgia dell'Annunciazione, dalla seconda alla terza persona singolare), due casi in cui il verbo viene sostituito con un altro, quasi un sinonimo (*quaeritis* con *vultis*) o di diverso

significato (*clamavi* con *confugi*), due casi in cui viene cambiato il tempo verbale (dal perfetto al futuro semplice e viceversa) per collocare il cartiglio in una coerente posizione nella sequenza logica e temporale degli affreschi; ma anche un inserimento di un termine in aggiunta a quanto riportato nella fonte, l'accostamento di due versetti che nella fonte sono separati da un altro frammento di testo, ed infine una rielaborazione generale del versetto citato.

Un indizio ulteriore a proposito del registro profetico che nella Cattedrale di Cremona manca, e che spesso in altre raffigurazioni simili invece compare,²² è il nome dei personaggi stessi, scritto accanto ad ognuno, in modo tale da fugare qualsiasi dubbio relativo alla loro identità. Il fatto che questa particolare indicazione non sia presente nelle raffigurazioni cremonesi, sembra sug-

21. 1 Re 10, 23: "magnificatus est ergo rex Salomon super omnes reges terrae divitiis et sapientia", ripreso anche in 2 Cr 9, 22: "magnificatus est igitur Salomon super omnes reges terrae divitiis et gloria".

22. Si citano a titolo puramente esemplificativo: i *Profeti* michelangioleschi della volta della Cappella Sistina (1508-1512), quelli dipinti da Moretto nella Cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista (Brescia, 1521-1524), ed il registro profetico appartenente alla decorazione della parrocchiale di Bienno (Brescia), opera di Giovan Mauro della Rovere e aiuti (secolo XVII).

gerire verosimilmente che l'identità di tali soggetti non fosse rilevante ai fini del significato del discorso visivo che si intendeva costruire. Volendo osare un passo in più, si potrebbe affermare che non fosse importante il nome di questi personaggi che impropriamente, a questo punto, vengono chiamati *Profeti* (ma che si continuerà comunque a definire tali),²³ bensì che contasse ciò che essi avevano da dire allo spettatore tramite i loro cartigli.

Per quanto riguarda i sei *Profeti* di Pordenone, un'interessante prospettiva iconografica e iconologica è stata enucleata da Venturelli,²⁴ che legge gli elementi della creazione pordenoniana alla luce di una pesante onda di conflittualità divampata a Cremona – proprio negli anni in cui il friulano interviene sui ponteggi della Cattedrale – tra la cittadinanza e la comunità ebraica,²⁵ conflittualità della quale gli affreschi costituirebbero il riflesso, nella forma di una particolare azione di propaganda antisemita condotta attraverso le immagini e propugnata dai massari (scelti all'interno del Consiglio dei Dieci, e pertanto esponenti di quel ceto dirigente locale che con gli Ebrei aveva contese di tipo politico ed economico).

L'intervento di completamento del registro profetico del 1573 si colloca invece in un contesto storico, politico, culturale, religioso nettamente diverso (in piena Controriforma), alla luce del quale leggere le iscrizioni presenti sui cartigli retti dai personaggi dipinti.

“Colmare gli ultimi vuoti”,²⁶ attenuare il contrasto fra il vecchio ed il nuovo, unificare il ciclo decorativo della navata centrale assecondando la reimpaginazione adottata dal Pordenone: la ricerca dell'uniformità, in vista di un più consono decoro dello spazio ecclesiastico, è molto probabilmente una delle ragioni primarie che hanno fatto sorgere l'esigenza di completare la fascia decorativa dei *Profeti*, e sottintende l'adeguamento a una delle tendenze perseguite dalle istanze artistiche postconciliari.

Appare tuttavia chiaro che, a fronte di una rinnovata omogeneità iconografica, fa riscontro la mancanza di una coerenza interna, di una progettualità univoca e globale a livello contenutistico.

Ciò non significa, tuttavia, che non vi sia un contenuto: esiste in realtà una molteplicità di contenuti, ravvisabili nell'orizzonte della singola raffigurazione, anche se non riconducibili poi ad un'unica e complessiva matrice concettuale.

23. Tuttavia, i personaggi raffigurati sono sempre stati definiti *Profeti* dalla letteratura artistica; Puerari per primo segnalava l'impossibilità di identificarli tutti come tali, “non essendo le figure a mezzo busto degli occhi sempre accompagnate da versetti biblici indicanti il corrispondente profeta” (A. PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971, p. 176).

24. R. VENTURELLI, *op. cit.*, in particolare le pp. 17-23, 51-54, 63-76.

25. La successione degli eventi è ricostruita in R. VENTURELLI, *op. cit.*, pp. 69-72.

26. V. GUAZZONI, *Al servizio della Fabbrica. Pittori, scultori ed architetti per la Cattedrale (1530-1830)*, in *Cattedrale di Cremona, op. cit.*, Parma 2007, p. 116.

In altre parole, nel 1573, di fronte alla necessità di portare a termine un percorso già intrapreso ed a sua volta originato da particolari istanze (e, con buona probabilità, concluso in se stesso), chi si è occupato del completamento del registro profetico ha ritenuto opportuno concentrarsi sull'elaborazione di tanti, piccoli messaggi, ognuno dei quali, basandosi sul rapporto tra immagine e testo, tra episodio evangelico e fonte testuale, risultasse compiuto in se stesso, nel dettaglio del singolo *Profeta*, in relazione con la singola scena soprastante.

Si deduce, allora, che per quanto riguarda quelle raffigurazioni i cui cartigli riportano iscrizioni provenienti dall'Antico Testamento vale il discorso della *Concordantia Veteris ac Novi Testamenti*, ossia il tentativo di rintracciare nelle fonti testuali veterotestamentarie una prefigurazione di quanto accade nei Vangeli con la venuta di Cristo, in direzione di un compimento e di un perfezionamento di quanto annunciato nei secoli precedenti.²⁷ Molte iscrizioni, infatti, si pongono quali vere e proprie prefigurazioni cristologiche, oppure instaurano in una certa misura una relazione con un aspetto particolare della personalità e della vicenda del Figlio di Dio (come ad esempio l'immagine della sapienza o della tribolazione, collocate rispettivamente in relazione alla *Disputa coi Dottori* e all'*Agonia nell'Orto del Getsemani*).

Per quanto riguarda, invece, quelle iscrizioni dipinte sui cartigli che attingono a fonti diverse, neotestamentarie o liturgiche, si rileva come esse si pongano, in alcuni casi, in forma di veri e propri paralleli testuali rispetto alle immagini soprastanti, con le quali instaurano un rapporto diretto: ad esempio, sotto la *Visitazione* e la *Presentazione al Tempio* vi sono due riferimenti attinti dagli stessi episodi evangelici. In altri si configurano come commenti, spiegazioni, puntualizzazioni degli episodi sotto i quali sono state collocate ed ai quali si riferiscono, rilevandone un aspetto peculiare ed insistendo su di esso, come per il Responsorio del *Matutinum* dell'Annunciazione, che riflette sulla maternità della Vergine, non contaminata dal peccato, o il testo del *Magnificat* che parla della potenza del braccio divino collocandolo in riferimento al concepimento di Cristo. In casi eccezionali, inoltre, si rileva invece un rapporto incrociato nel riferire ad una scena che vede protagonista la Vergine o sua madre Anna un'iscrizione che nella narrazione evangelica si colloca nella vicenda di Elisabetta, come accade nei primi due cartigli, posti all'inizio della sequenza delle *Storie del Testamento Nuovo*. Esistono poi dei casi di riferimenti 'doppi', in cui le iscrizioni, provenienti originariamente da fonti veterotestamentarie, già nel Nuovo Testamento vengono citate per essere messe in relazione con la vicenda di Cristo, perché si realizzasse ciò che era stato annunciato dai Profeti: è il caso dei cartigli portati dai personaggi

27. Cfr. G. M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergamo 1960, I, p. 24.

raffigurati al di sotto degli episodi della *Fuga in Egitto*, della *Strage degli Innocenti* e dell'*Ultima Cena*.

Nella maggior parte dei casi si ha a che fare quindi con elementi didattico-didascalici che ricordano in certa misura gli esiti del dibattito tridentino sulle immagini²⁸ e la successiva questione dell'applicazione delle indicazioni fornite dai decreti conciliari, in direzione di una maggiore valorizzazione delle potenzialità comunicative delle opere d'arte, soprattutto di quelle portatrici di un contenuto morale e di un significato religioso.

Tali immagini ci suggeriscono una concezione dell'arte sacra come strumento di educazione popolare ad ampio raggio, in cui si manifesta l'esigenza di una spiritualità chiara e semplice, accessibile e comprensibile, che schiude tuttavia anche possibilità di un approfondimento ulteriore, di un addentrarsi maggiore all'interno del mistero di Cristo e della salvezza. Una religiosità non più espressa mediante formule e concetti astratti, ma ispirata alla Sacra Scrittura, ad una Storia, ad una narrazione dai contorni realistici e naturalistici, che coinvolge l'Uomo in sé, nella sua interezza e nella sua dimensione partecipativa del creato, e che testimonia il passaggio di Dio fra gli uomini mediante la concreta presenza incarnata del Cristo.

Volendo compiere un passo in più, si può evidenziare che i *Profeti* sembrano comunque rispettare e tener fede a quei principi riportati, solo pochi anni prima, nell'iscrizione latina in calce alla tela di Giulio Campi raffigurante la *Storia di Ester, Aman e Assuero*: "AD DEI O(PTIMI M(AXIMI) CVLTVM FANI ORNAMENTVM ET POPVLI CREMON(ENSIS) PIETATEM", ovvero "al culto di Dio, all'abbellimento del tempio e alla pietà del popolo cremonese".²⁹ Al culto di Dio, poiché essi ne annunciano la venuta o ne commentano la storia; all'abbellimento del tempio, poiché ne contribuiscono al decoro uniformando l'apparato pittorico; alla pietà popolare, poiché con il loro sporgersi ed intessere un dialogo visivo con lo spettatore e le scene cui sottostanno invitano il fedele a partecipare emotivamente alle vicende raffigurate e all'esperienza di fede.

Destinatario di queste raffigurazioni non era sicuramente un pubblico incolto e di bassa estrazione sociale, poiché risulta lapalissiano che iscrizioni in latino non potessero essere lette e comprese da chi non possedeva gli strumenti linguistici e culturali adeguati: si può supporre, invece, che una frangia di società culturalmente preparata potesse attingere alle iscrizioni, che accompagnano i *Profeti*, nella veste di invito ed incoraggiamento all'approfondimento del particolare evento (o personaggio, o aspetto) raffigurato sopra le loro te-

28. *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus*, in *Conciliorum oecumenicorum decreta*, a cura di G. ALBERIGO et alii, Bologna 1991, pp. 74-76.

29. V. GUAZZONI, *op. cit.*, p. 114.

ste, e di un eventuale ritorno all'ortodossia. Nondimeno, i cartigli potevano verosimilmente fungere da supporto testuale a coloro che erano incaricati di trasmettere gli insegnamenti e di educare il popolo cristiano alla conoscenza dei nuclei fondamentali della storia della salvezza, cioè i membri del clero.

Sconosciuto è il nome di colui che avrebbe elaborato i testi. Non senza incertezze si può escludere una personalità proveniente dal mondo laico, in quanto la gestione della Fabbrica, in quell'anno affidata al giureconsulto (e oratore) Sigismondo Fossa, a Nicolò Ferrari e a Giovanni Battista Offredi,³⁰ non prevedeva assolutamente la partecipazione di esponenti del ceto clericale.³¹ Ma risulta azzardato indicare nel vescovo Niccolò Sfondrati il responsabile delle scelte iconografiche: le prove a sostegno di questa ipotesi sono scarse, al limite dell'inesistente. Se infatti è dimostrato un legame amicale con l'arcivescovo Carlo Borromeo e un'affinità con la sua attività pastorale, negli scambi epistolari che egli intrattiene con il metropolita,³² che nelle *Instructiones* (1577) si era occupato dell'aspetto decorativo delle chiese,³³ la questione delle immagini non viene mai trattata. Negli studi compiuti e pubblicati sulla figura di

30. I nomi dei tre *regentes fabricae* compaiono per la prima volta insieme in ASDCr, Archivio della Cattedrale, Libri Instrumentorum, I, f. 35v.

31. La Fabbrica costituisce una persona giuridica di estrazione ed impostazione laica, ossia *civica*: era infatti composta da tre massari, eletti annualmente all'interno del consiglio cittadino, responsabili delle scelte artistiche relative alla Cattedrale e, quindi, del coinvolgimento degli artisti nelle imprese promosse. Usando una perifrasi azzeccata, la Fabbrica era «l'organo diretto della municipalità, attraverso il quale il consiglio cittadino governava gli affari della cattedrale» (M. MARUBBI, *Le "Storie del Testamento Nuovo"...*, *op. cit.*, p. 156). Si occupava dell'amministrazione temporale del Duomo: oltre ad essere committente di opere d'arte, i suoi membri «erano responsabili della manutenzione della chiesa, custodivano gli arredi e le opere d'arte che dovevano conservare in buon stato, amministravano i fondi, percepivano le rendite, adempivano gli obblighi del culto, eseguivano i legati, presiedevano alla assegnazione dei banchi, delle tombe, delle cappelle, sceglievano i predicatori straordinari» (M. MARCOCCHI, *Per la storia della vita religiosa a Cremona nel Cinquecento. Problemi e prospettive di ricerca*, in *Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento. Mostra di documenti e arredi sacri*, catalogo della mostra, Cremona 1985, p. 16). I massari erano poi affiancati, nella loro attività, da altre figure che venivano coinvolte con incarichi specifici. Per una particolareggiata ricostruzione storica dell'istituzione della Fabbrica, cfr. C. BONETTI, *La fabbrica della Cattedrale: laica o ecclesiastica?*, Cremona 1936, e l'opuscolo *Ordini fatti in diversi tempi sopra il Governo della Fabbrica della Chiesa Cathedralre di Cremona...*, Cremona 1637.

32. Il carteggio tra i due è conservato all'interno dell'epistolario di san Carlo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

33. Nel capitolo XVII, al numero 38, si legge: «Innanzitutto, né in chiesa né altrove si raffiguri un'immagine sacra che contenga un falso dogma, che offra agli ignoranti occasione di pericoloso errore di interpretazione, o che sia contraria alle Sacre Scritture o alla tradizione della Chiesa; al contrario, l'immagine sia conforme alla verità delle scritture, delle tradizioni, delle storie ecclesiastiche, alle consuetudini e all'uso della madre Chiesa». C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae Libri II Caroli Borromaei*, a cura di M. MARINELLI, Città del Vaticano 2000, p. 71.

questo vescovo cremonese,³⁴ sul suo pensiero e sulla sua azione pastorale, non vi è traccia di un particolare interesse riguardo all'arte e alle modalità con cui i soggetti religiosi venivano raffigurati. E tuttavia:

[...] il dibattito postridentino sulle immagini sacre trova, in ambiente cremonese [...] un terreno particolarmente favorevole e reattivo, come dimostra la svolta di Antonio e Vincenzo Campi verso un naturalismo che interpreta tempestivamente aspirazioni di riforma religiosa ed esigenze di immediatezza comunicativa. Sotto l'episcopato di Niccolò Sfondrati (1560-1590), poi papa Gregorio XIV, la città subisce l'attrazione dell'archidiocesi milanese e gravita nella sfera di influenza di San Carlo Borromeo, dei cui programmi riformatori lo Sfondrati è docile esecutore. Lo stesso rinnovamento pittorico avviato dai Campi si ispira a precisi motivi della spiritualità carliana [...]. Veramente Cremona diventa [...] uno dei centri più attivi nell'elaborazione di un'iconografia riformata.³⁵

In Vincenzo in particolare, ossia l'esponente della famiglia Campi che collabora alla realizzazione di alcune teste di *Profeti*, matura in tempi immediatamente successivi all'intervento pittorico in Duomo un linguaggio che mostra un'adesione sempre maggiore ai risvolti più intimisti della tematica sacra, in un'ottica di profondo realismo che egli elabora "nel giro di conoscenze e di esperienze che [il fratello Antonio] aveva intrattenuto ai livelli più alti della Milano borromaica e nella Cremona dello Sfondrati".³⁶

Un rapporto tra i Campi e il vescovo Sfondrati esisteva, così come un rapporto tra quest'ultimo e la Fabbrica della Cattedrale, benché contrastato.³⁷ Ma ciò non è sufficiente a rintracciare la paternità dell'iconografia delle raffigurazioni del registro profetico dipinte nel 1573: la mente che ha cercato di dare coerenza ed uniformità al registro pittorico dei *Profeti* rimane ancora senza un nome.

34. Per un approfondimento della figura di Niccolò Sfondrati si veda la monografia di L. CÀSTANO, *Gregorio XIV (Niccolò Sfondrati). 1535-1591*, Torino 1957 ed i più recenti studi di M. MARCOCCHI, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Cremona in età postridentina*, in *Diocesi di Cremona*, a cura di A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, A. VACCARO, Brescia 1998, (*Soria religiosa della Lombardia*, 6), pp. 169-214, e di A. FOGLIA, *Le istituzioni ecclesiastiche e la vita religiosa*, in *Storia di Cremona: l'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. POLITI, Azzano S. Paolo (Bg), 2006, pp. 288-333.

35. V. GUAZZONI, *Dopo i Campi*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI Milano 1990, pp. 49-58, pp. 49-50.

36. V. GUAZZONI, *Pittura come poesia. Il grande secolo dell'arte cremonese*, in *Storia di Cremona: l'età degli Asburgo...*, *op. cit.*, p. 395.

37. Si sa che la Fabbrica mantenne la propria autonomia, sfuggendo al controllo vescovile, anche negli anni che seguirono il Concilio di Trento, e che restò orgogliosamente laica anche quando il vescovo Sfondrati tentò di applicare le direttive conciliari imponendo la propria autorità. Sorse una spinosa controversia, riassunta in A. FOGLIA, *op. cit.*, p. 318, e precedentemente analizzata in C. BONETTI, *op. cit.*, pp. 5-9.

Una strada alternativa e percorribile potrebbe rintracciare l'ideatore in uno dei Canonici del Capitolo della Cattedrale, o nel suo rettore. Intorno al 1573 due esponenti della famiglia Schizzi, antico lignaggio cremonese da secoli invischiato nelle faccende della città e del Duomo, ricoprono due ruoli importanti: Galeazzo è *prepositus*, Giovanni Antonio è *cimiliarcha* (tesoriere).³⁸ Il primo, secondo De Vecchi, è attivo come dottore e cantore dal 1560, e diviene preposito nel 1571,³⁹ del secondo, Tiraboschi afferma che “godeva [...] la riputazione di buon poeta, di uomo destro e gentile, e la grazia e l'amici- zia, si può dire ancora, di molti Grandi d'Italia”.⁴⁰ Per quanto indimostrabile, ad oggi, dal punto di vista documentario, un collegamento tra uno dei due membri di questa stirpe comitale e la selezione dei testi dei cartigli che accompagnano i *Profeti* costituisce una ipotesi affascinante.

Lungi dal concludere la questione, il presente saggio concorre a sviscerare alcune questioni relative al significato delle immagini prese in esame nel loro essere prodotto di un determinato *hic et nunc*, e non impedisce all'osservatore odierno di venire a conoscenza, tramite l'esperienza visiva e l'approfondimento analitico al quale le osservazioni fin qui emerse hanno dato avvio, di alcuni elementi del discorso che qualcuno, nel passato, ha voluto costruire e consegnare alla posterità, nel prezioso scrigno di fede che è la Cattedrale di Cremona.

38. I nomi ricorrono negli *Acta Capituli* della Cattedrale. A titolo esemplificativo si citano due documenti tratti da questo registro, uno del 1572 e uno del 1573: ASDCr, Archivio della Cattedrale, *Acta Capituli Cremonensis ab anno 1567 ad annum 1617*, reg. 3, f. 109v; *Carta Conventionum et aliorum facta...*, f. 127r; *Carta electionis ac sindicatus et procure facte per multos reverendissimos dominos canonicos...*

39. G. DE VECCHI, *Breve storia del Rev.mo Capitolo della Cattedrale di Cremona*, Cremona 1909, pp. 46-47.

40. G. C. TIRABOSCHI, *La famiglia Schizzi di Cremona*, Parma 1817, p. 201.

Abstract

Nessuno, finora, ha mai osservato i trenta tondi raffiguranti i cosiddetti Profeti, dipinti nei pennacchi degli archi della navata centrale del Duomo di Cremona, nell'ottica di un vero e proprio registro pittorico che 'riscrive' il messaggio veicolato dagli affreschi soprastanti, le Storie del Testamento Nuovo. Se una ricerca piuttosto recente (Venturelli 2002) ha approfondito i sei tondi corrispondenti alle scene dipinte da Pordenone nel triennio 1519-1521, i restanti ventiquattro, dipinti nel 1573, vengono liquidati come puro e semplice 'completamento'. Ciò è verosimilmente una delle esigenze avvertite in epoca controriformistica, così come evidentemente venne a mancare un progetto iconografico globale ed organico, in virtù della storia 'spezzata' che caratterizza questo registro figurativo: non significa tuttavia che sia impossibile mettere a fuoco alcune osservazioni che partono dall'analisi delle raffigurazioni (iconografia) per aprirsi ad un discorso più ampio (iconologia). Individuazione delle molteplici fonti testuali, intento didattico-didascalico, analisi dei contenuti nell'orizzonte della singola figurazione, ipotesi di committenza e destinazione per i "Profeti – non Profeti": una prima indagine iconografica che apre a nuove direzioni di ricerca.

Profilo

Anna Adami ha conseguito nel 2013 la laurea magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore - sede di Milano. Nel 2008 si è abilitata alla professione di guida turistica, e nel 2010 ha fondato con alcuni colleghi l'Associazione Culturale CrArT - Cremona Arte e Turismo, impegnata sul territorio con progetti culturali ad ampio spettro, con l'obiettivo di creare una realtà lavorativa per giovani cresciuti e formati nel mondo dell'arte e degli studi umanistici, e di offrire ad ogni tipologia di pubblico nuove prospettive culturali, nell'ottica di uno sviluppo possibile. Attualmente sta coltivando questa attività con l'obiettivo di farne una vera professione, lavora presso il neonato Museo del Violino, scrive saltuariamente articoli giornalistici.

MARIELLA MORANDI

*L'Apparizione della Madonna a san Francesco e san Ludovico
da Tolosa nella chiesa di Santa Maria Maddalena.*

Un quadro cremonese di Alessandro Maganza*

Il quadro, che ora è collocato nell'abside della chiesa cremonese di Santa Maria Maddalena, ha goduto, in tempi recenti, di una scarsa fortuna critica, tanto che a tutt'oggi non è stato possibile reperire notizia del suo arrivo nella sede attuale, verificatosi sicuramente dopo il 1808. In quell'anno la chiesa, che era stata coinvolta nel riordino delle parrocchie cremonesi operato nel 1805 e che pertanto era stata chiusa, venne riaperta come sussidiaria della chiesa di Sant'Imerio, perdendo però l'antica intitolazione principale a san Clemente, passata ad indicare l'intera parrocchia, ed acquisendo quella, un tempo secondaria, a santa Maria Maddalena.

La chiesa che riaprì i battenti si trovava in condizioni piuttosto povere, priva anche delle suppellettili più necessarie e tale restò per molto tempo. Lo testimoniano varie suppliche inviate in tempi diversi alla fabbricceria della parrocchiale dai vicari responsabili della sussidiaria, fra cui quella scritta da don Pietro Suglio nel 1831. In essa il sacerdote lamenta il fatto che “ di tre calici, due sono soppressi per mancanza di doratura, i messali a brani, totale carestia di paramenti, le pianete e il piviale da cencioso e da bifolco, le biancherie a squarci, piene di rattonamenti, la cera pochissima e affatto sufficiente [...], le banche cadenti” inoltre dei due confessionali uno era “mezzo marcio, fatto nido di cimici, i candellieri, che oltre a non essere decenti traballano per vetustà, e molte altre cose alle quali non si è pensato mai”.¹ In compenso, nella chiesa erano stati trasferiti alcuni arredi, dipinti e sculture provenienti da chiese soppresse.²

I primi ad esservi collocati furono l'altare con le reliquie di san Geroldo (solennemente trasportato nel giorno stesso della riapertura della chiesa il 9 ottobre 1808)³ e l'*Assunta con sant'Anna e sant'Orsola* di Vincenzo Campi, provenienti dalla chiesa dei Santi Vitale e Geroldo, la statua di sant'Anna prove-

* Il restauro, eseguito nel 2013 da Luciana Manara ed Enrico Perni, è stato sponsorizzato dal Lions Club Cremona Stradivari.

1. Archivio di Stato di Cremona (d'ora in poi ASCr), Santi Imerio e Clemente, b. 8, 23 luglio 1831.

2. Per queste e altre notizie si rimanda a M. MORANDI, *La chiesa di Santa Maria Maddalena a Cremona*, Cremona 2010 (con relativa bibliografia) e *Santa Maria Maddalena, chiesa in Cremona*, Cremona 2003.

3. L. CORSI, *Dettaglio delle chiese di Cremona*, Cremona 1819, p. 160.



Fig. 1. Alessandro Maganza, *L'Apparizione della Madonna a san Francesco e san Ludovico da Tolosa*, Cremona, Chiesa di Santa Maria Maddalena.

niente da San Salvatore (poi sostituita da una di nuova fattura) nonché la *Decollazione del Battista* di Luca Cattapanè, proveniente da San Donato, tutti arrivati prima del 1819, in tempo per essere ricordati in diverse guide della città pubblicate negli stessi anni.⁴

Negli anni successivi pervennero un grande Crocifisso ligneo da San Leonardo, una statua lignea di san Rocco, probabilmente da Santa Maria in Bethlem. Della presenza di altri dipinti viene data notizia per la prima volta nella visita pastorale del 1827 con un sintetico “otto quadri appesi ai lati di detto coro rappresentanti santi e misteri”.⁵ Data la genericità dell’annotazione non è possibile capire se tra questi “otto quadri” fosse già compreso anche il dipinto in questione, ma la lettura incrociata delle visite pastorali e delle guide della città (in assenza di altre fonti) fa supporre che il processo di abbellimento della chiesa abbia avuto un nuovo impulso alla metà degli anni Cinquanta dell’Ottocento e che in questa occasione sia stato esposto anche il dipinto in questione. Infatti Angelo Grandi, che pubblicò nel 1856 il primo volume della *Descrizione della provincia e diocesi cremonese*, registra una situazione simile a quella delle guide di Corsi e di Picenardi degli anni Venti, mentre la visita pastorale del vescovo Novasconi del 1857 dà conto di una situazione profondamente mutata, in quanto nel coro, dove era stata spostata l’*Assunta con sant’Anna e sant’Orsola* di Vincenzo Campi che prima si trovava su un altare laterale, erano state appese tre nuove tele, definite una *Sacra Famiglia* (probabilmente si tratta invece della *Madonna con san Giovanni Damasceno* del Genovesino, la cui iconografia è letta in maniera errata, già di pertinenza della chiesa di Santa Maria Maddalena anche se non esposto negli anni precedenti), un *San Vincenzo Ferreri resuscita un fanciullo* (forse proveniente da San Domenico), e la *Beata Vergine di Loreto avente ai piedi alcuni santi*, in cui è riconoscibile il dipinto in questione, ricordato qui per la prima volta nella dotazione di quadri della chiesa di Santa Maria Maddalena.⁶ Era allora parroco don Luigi Zanelli, tornato a reggere la parrocchia dei Santi Clemente e Imerio nel 1854, dopo essere stato canonico della Cattedrale.⁷

La genericità con cui è indicato il soggetto indica la difficoltà incontrata anche in seguito nel definirlo con certezza. Pietro Maisen, infatti, lo indica come l’*Apparizione notturna della Vergine a san Francesco d’Assisi*, titolo che viene utilizzato anche nell’inventario degli arredi della chiesa accluso alla visita pa-

4. L. CORSI, *op. cit.*; G. PICENARDI, *Nuova guida di Cremona*, Cremona 1820; L. MANINI, *Memorie storiche*, Cremona 1820, vol. 2, p. 135.

5. Archivio Storico Diocesano di Cremona (d’ora in poi ASDCr), Visite pastorali, Omobono Offredi, 198, p. 807ss.

6. ASDCr, Visite pastorali, Antonio Novasconi, 238, pp. 805ss.

7. Luigi Zanelli aveva già retto la parrocchia dal 1820 al 1836 e vi rimase poi fino al 1871. Cfr. G. DE VECCHI, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907, p. 108.



Fig. 2. L'immagine di Maria Mater Misericordiae del santuario di Monte Berico nell'allestimento in uso fino al 1900.

storale Cazzani del 1924,⁸ si passa poi a un generico *Madonna, angeli e santi* di Gino Assensi,⁹ per poi tornare alla definizione di *Madonna di Loreto con san Francesco e san Luigi di Tolosa*, proposta da Franco Paliaga nel 1997¹⁰ ed arrivare alla *Madonna degli Angeli con san Francesco e un santo vescovo*, proposto da Sonia Tassini nel 2003.¹¹

Nonostante ciò, il dipinto fu giudicato con un certo interesse, così che Pietro Maisen lo dice di “pregevole pennello” anche se ignoto,¹² giudizio ripreso nella visita pastorale del vescovo Cazzani del 1924, dove viene definito “di ignoto ma di un certo pregio”.¹³ Oggi, dopo il restauro, che gli ha restituito piena leggibilità, l’analisi delle caratteristiche formali e stilistiche consente di confermare l’ipotesi già avanzata da Franco Paliaga, che, escludendo l’attribuzione a Vincenzo Campi sostenuta da Marco Tanzi, lo avvicina all’opera del vicentino Alessandro Maganza.¹⁴ Sono, infatti, meglio leggibili sia la severità dell’im-

pianto, espressione della religiosità e della poetica artistica post-tridentina, di cui il pittore fu interprete fecondo e stimato in tutta l’area vicentina, sia le preziosità cromatiche e le tipologie dei personaggi, riscontrabili in molti altri dipinti dell’artista. È inoltre possibile una nuova definizione della sua iconografia, che lo lega strettamente all’area di provenienza del pittore.

Figlio di Giambattista, e letterato e pittore a sua volta come il padre, Alessandro Maganza (Vicenza 1556 ca-1632) dopo una prima formazione presso la bottega paterna, si recò a Venezia, dove venne in contatto con il mondo tintorettesco. Tornato a Vicenza si avvicinò alle opere dei veronesiani vicentini (Zellotti e Fasolo) e, dagli anni Ottanta, ottenne numerosissime commissioni non

8. P. MAISEN, *Cremona illustrata*, Milano 1866, p. 170; ASDCr, *Visite pastorali*, Giovanni Cazzani, 245, *ad vocem*.

9. In *Le chiese delle Mose*, Cremona 1983, p.36.

10. F. PALIAGA, *Vincenzo Campi*, Soncino 1997, p. 188.

11. S. TASSINI, *Le pale d'altare*, in *Santa Maria Maddalena, chiesa in Cremona*, Cremona 2003, p. 73.

12. P. MAISEN, *op. cit.*, p. 170

13. ASDCr, *Visite pastorali*, Giovanni Cazzani, 245, *ad vocem*.

14. F. PALIAGA, *op. cit.*, p.188.



Fig. 3. Alessandro Maganza, *Madonna con gli Evangelisti*, 1580, Vicenza, Santuario di Monte Berico.

solo nella città natale, dove, come scrive Ridolfi, non vi erano “chiesa, oratorio, che non vi siano opere del Maganza essendo anche in molto numero quelle che si trovano nelle case de’ Privati, poiché non vi fu soggetto onorevole di quella patria, che non procurasse alcuna cosa di questo egregio Cittadino”¹⁵, ma anche a Padova, Bergamo, Brescia, Crema, lavorando frequentemente per confraternite ed ordini religiosi. A Vicenza, fra gli altri, lavorò per i Canonici Lateranensi di San Bartolomeo¹⁶ e per questa via, probabilmente, ottenne l’incarico dai religiosi dello stesso Ordine del convento di San Pietro al Po di Cremona, di eseguire la grande pala d’altare raffigurante il *Transito di san Nicolò* per un altare della loro chiesa, dove venne conservato fino alla metà dell’Ottocento, per passare poi nella chiesa di San Martino a Viadana, dove oggi si trova.

Anche il dipinto ora in santa Maria Maddalena venne con ogni probabilità ese-

guito per un ordine religioso, quello francescano, come testimonia la presenza, ai piedi della Madonna, di san Francesco insieme a un altro santo dello stesso Ordine, san Ludovico da Tolosa. Le fonti cremonesi, però, non ricordano dipinti di questo genere esposti nelle varie chiese dell’Ordine presenti in città ed accessibili al pubblico, il che non esclude la possibilità di una sua provenienza da cappelle o altri spazi interni ai conventi, preclusi agli estranei. Del resto erano molte le opere di artisti non cremonesi presenti negli edifici sacri della città, specialmente nelle chiese degli Ordini maschili, fenomeno spiegabile col fatto che i religiosi spesso provenivano da altre località e commissionavano dipinti agli artisti loro conterranei.¹⁷

Il linguaggio sobrio e chiaro del pittore, nel dipinto cremonese di Santa Maria Maddalena, si esprime nell’utilizzo di uno schema simmetrico, che dà il

15. C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell’arte ovvero le vite de gl’illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648, vol. II, p. 241.

16. *Ivi*, p. 240: “possiedono i Canonici Lateranensi di San Bartolomeo la tela con Santo Ubaldo che libera alcuni vessati da’ demoni”.

17. I dati si ricavano dallo spoglio delle guide settecentesche della città, quella del Panni redatta prima delle soppressioni e quella dell’Aglio: A.M. PANNI, *Dipinture che trovansi nelle chiese di Cremona e sobborghi*, Cremona 1762; G. AGLIO, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794.



Fig. 4. Disegno preparatorio affiorato sul retro della tela durante il restauro.

massimo risalto alla figura della Madonna avvolta in un prezioso mantello damascato, attorno alla quale i quattro angeli e i due santi si dispongono in modo da formare una mandorla, come nelle *Assunte* medievali. Si ottiene così un effetto arcaicizzante, che sottolinea la ieraticità della Madonna e conferisce solennità alla sua apparizione. È, questo, un modo di comporre che Maganza utilizza in altre occasioni, ad esempio nella *Madonna con gli evangelisti* della Basilica vicentina di Monte Berico (1580). In entrambi i dipinti la semplicità dello schema compositivo è compensata dalla varietà delle pose con cui i personaggi sono collocati attorno alla Madonna, fino ad ottenere una composizione serrata e ben organizzata.

Anche la tipologia dei personaggi trova riscontro in molte altre opere del pittore. Le fisionomie dei due santi sono le stesse, fra gli altri, di quelle degli apostoli in primo piano della pala di Monte Berico prima ricordata, ma anche dei due santi che compaiono nella *Trinità con la Vergine, san Marco e i fratelli Chiericati* di Montegalda (Villa Roi, chiesetta di San Marco). I due angeli in piedi hanno la stessa fisionomia delle Madonne delle pale prima ricordate, ma anche della Maddalena della *Pietà* della chiesa di San Pietro a Vicenza e di molti personaggi, anche minori, che si incontrano nell'arco di tutta la produzione maganzesca.

Si allontana da questo repertorio, che costituisce una delle cifre caratteristiche di questo pittore e della sua prolifica bottega, il viso della Madonna, non bello, caratterizzato da un naso importante, dagli occhi sporgenti e un po' troppo distanti fra loro, dal mento rilevato. Sono caratteri talmente particolari e talmente diversi da quelli tradizionali, da far pensare che qui Maganza abbia voluto raffigurare non una Madonna "generica", ma un'immagine ben precisa della Madonna, oggetto di particolare devozione. Nella fattispe-



Fig. 5. Immagine totale dell'opera prima dell'intervento.

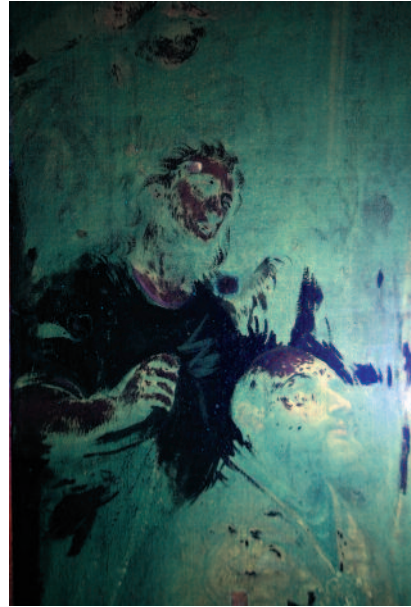


Fig. 6. Immagine alla luce di wood che evidenzia le parti ridipinte in restauri pregressi.

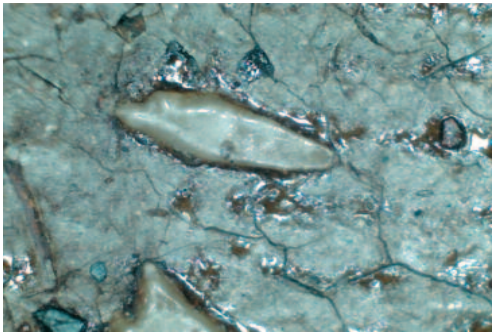


Fig. 7. Immagine al microscopio: gocce di cera sulla superficie dell'opera.

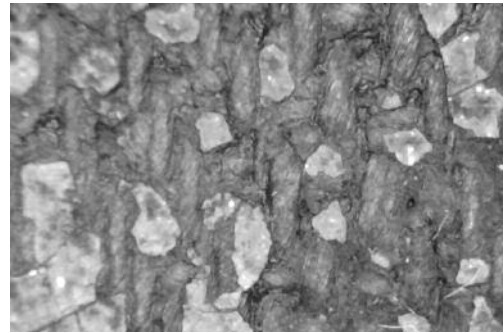


Fig. 8. Immagine al microscopio: residui di colore e preparazione originali in un'area degradata.



Fig. 9. Particolare del dipinto montato sul telaio interinale dopo l'applicazione delle fasce perimetrali durante il pretensionamento.



Fig. 10. Immagine alla luce di Wood che evidenzia le parti ridipinte in restauri pregressi.

cie questi caratteri richiamano molto da vicino quelli dell'immagine della Madonna *Mater Misericordiae* venerata nella Basilica di Monte Berico, specialmente come appariva nell'allestimento in uso fino al 1900.¹⁸ Questa scelta, che può essere letta come un ulteriore indicatore dell'area di provenienza dell'artista, può forse essere messa in relazione anche con la provenienza geografica del committente.

L'intonazione generale del dipinto, nella sua sostanziale severità, temperata, però, da qualche accento edonistico nella preziosità delle vesti della Madonna e di san Ludovico, è finalizzata ad esprimere il concetto cristiano del perdono, sotteso alla scena raffigurata, e riconduce, in senso più ampio, al tema del sacramento della Penitenza, sacramento che era stato disconosciuto da Lutero, ma la cui importanza era stata ribadita dal Concilio di Trento, proprio come confutazione del pronunciamento di ripudio dei protestanti.

Ancora l'intonazione severa, unita alla composizione semplice e chiara, riconduce, sul piano stilistico, ad una delle principali prerogative di Maganza, ovvero alla sua capacità di esprimere con un linguaggio figurativo semplice anche le verità complesse della fede.

Il soggetto, infatti, elabora in chiave contemplativa e sincretica due scene di carattere narrativo relative alla vita di san Francesco. La prima, che iniziò ad essere rappresentata con una certa frequenza proprio dalla fine del Cinquecento nell'ambito del rinnovato fervore della devozione nei confronti del santo, si riferisce al momento in cui la Madonna gli apparve in una grande luce e gli mise il Bambino fra le braccia, accogliendo la sua preghiera per il perdono dei peccati e la salvezza del mondo. La seconda fa riferimento al cosiddetto Perdono d'Assisi: un giorno Francesco entrò a pregare nella chiesa della Porziuncola e vide Gesù e la Madonna sull'altare circondati da angeli e chiese loro la grazia del perdono dei peccati per tutti gli uomini, ottenendo in seguito dal papa la concessione dell'indulgenza detta appunto della Porziuncola.

La scelta di non dare una versione narrativa di questi fatti, bensì di trasformarli in un'immagine da contemplare (scelta compositiva in controtendenza rispetto alle coeve composizioni venete),¹⁹ indugiano però, al contempo su elementi scenografici in grado di suggestionare il riguardante, quali il bagliore luminoso che circonfonde la Madonna e gli angioletti che reggono i ceri, rispecchia l'adesione del pittore alla poetica posttridentina. Anche in questo il dipinto si qualifica come espressione emblematica del suo tempo. Infatti lo scopo del prodotto artistico, in questo caso del dipinto in questione, era aiu-

18. Un'immagine della Madonna venerata a Monte Berico nell'allestimento in uso fino al 1900 è pubblicata in: *Santa Maria di Monte Berico. Miscellanea storica prima*, Vicenza 1963.

19. Al proposito si veda P. HUMFREY, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1999, vol. 3, p. 21.

tare il fedele nella devozione, facendo leva sui suoi sentimenti, per ispirare commozione, riverenza e compartecipazione ai misteri divini.

L'impostazione stessa della scena è finalizzata ad ottenere questo risultato. Infatti la Madonna si staglia, luminosa, contro un fondale scuro e indeterminato, come se stesse incedendo verso il riguardante. È ritta sopra un podio e offre il Bambino che tiene in braccio non solo all'adorazione dei due santi inginocchiati ai piedi dei gradini, ma anche a quella dei fedeli, che dobbiamo immaginare a loro volta inginocchiati a un livello più basso, davanti all'altare sul quale il dipinto era in origine collocato. In questo modo i fedeli stessi si trovano davanti all'evento miracoloso dell'apparizione della Vergine, coinvolti nello spirito e nei sensi, avvolti dalla luce delle candele e dall'odore dell'incenso. Al tempo stesso, in questo modo, viene sottolineato il ruolo (fortemente ribadito dalla Controriforma) che compete ai due santi, ovvero il ruolo di intermediari tra i fedeli e i personaggi sacri: san Francesco, infatti, con le braccia allargate, apre lo spazio del dipinto verso l'esterno e indica i fedeli in preghiera all'attenzione della Madonna.

Viene così data piena attuazione a quanto richiesto dal decreto sulla venerazione dei santi e sulla funzione delle immagini sacre emanato dal Concilio di Trento nella sessione XXV del 3-4 dicembre 1563. In essa fu espressamente riconfermato il potere di intercessione dei santi presso Cristo in favore degli uomini e l'uso delle immagini sacre come veicolo di tale invocazione. Sempre il Concilio, inoltre, riaffermò che il principale intercessore rimaneva, nonostante i tentativi dei protestanti di sminuirne l'importanza, "la Vergine Madre di Dio".

La mediazione dei santi, nel caso di questo dipinto, è resa tanto più necessaria dall'inattingibile regalità della Madonna, che indossa un manto sontuoso e porta in capo la corona, conformemente al suo ruolo di *Regina Coeli*. Il Bambino tiene in mano il globo sormontato dalla croce, che lo identifica come *Salvator Mundi*. Indossa una tunica rossa, attributo regale anch'essa ma, al tempo stesso, allusione al sacrificio della Passione, di cui la Madonna, triste e compunta, ha già piena consapevolezza.

I due santi le offrono ciò che ha contraddistinto le loro scelte di vita e li ha condotti alla santità. San Francesco offre le stimmate, san Ludovico d'Angiò (1274-1297) offre la corona del regno di Napoli, a cui avrebbe avuto diritto come figlio del re e alla quale rinunciò in favore del fratello Roberto per entrare nell'Ordine francescano. Inoltre ai piedi della Madonna ha deposto anche l'altro simbolo della sua gloria terrena, la mitria vescovile, che ricorda la sua consacrazione a vescovo di Tolosa.

In questo modo, attraverso l'immagine sacra, si invitano i fedeli a ricordare che i due santi, pur rappresentando fonti di aiuto ultraterreno, erano comunque stati uomini di profonda spiritualità, le cui azioni virtuose dovevano servire loro da esempio sul quale foggare la propria esistenza.

Dal punto di vista formale il restauro appena realizzato ha consentito di recuperare accenti di un ricco cromatismo dal timbro un po' acidulo, con punte di cangiamento, che risaltano sul tono notturno rotto da bagliori tintoretteschi dell'insieme e che comprovano il legame ancora sussistente, a livello di linguaggio pittorico, fra Alessandro Maganza e la cultura del manierismo veneto. Questi elementi, insieme alla composizione densa e organica fanno propendere per una datazione del dipinto agli anni centrali della carriera del pittore.

La sfoderatura del dipinto, operata sempre in occasione del restauro, ha inoltre consentito di acquisire qualche dato sulla tecnica esecutiva dell'opera. Infatti, sul verso della tela è stato ritrovato per intero il disegno preparatorio, tratteggiato sul *recto* con un tratto agile e netto mediante un pennello intriso di colore scuro, che ha attraversato lo strato preparatorio estremamente sottile ed il tessuto, affiorando, in controparte, sul *verso*.

Sono quindi leggibili i diversi pentimenti, che comprovano un'esecuzione fatta direttamente sulla tela. I più significativi riguardano il volto della Madonna, tracciato due volte in modo leggermente sfalsato ma con lo stesso orientamento, la mano di san Francesco e la testa di san Ludovico corrette nell'inclinazione. Inoltre si è scoperto che la mandorla di figure che circonda la Madonna doveva completarsi in alto con due angioletti, probabilmente in atto di reggere la corona, come nell'immagine venerata della Madonna del santuario di Monte Berico, che sono stati eliminati, poi, durante la fase di stesura del pigmento pittorico.

Il segno grafico scattante e incisivo traccia le figure con dovizia di particolari, soffermandosi soprattutto sulla definizione delle pieghe dei panneggi, più taglienti quelli del manto della Madonna, più morbide quelle delle vesti dei due santi, definendo così, già in fase preparatoria, dettagli come le stigmate sulla mani di san Francesco e la mitria ai piedi di san Luigi.

Relazione relativa all'intervento di restauro
a cura di Luciana Manara e Enrico Perni

Oggetto: Dipinto su tela

Soggetto: Madonna con Bambino ed i Santi Luigi di Tolosa e Francesco

Dimensioni all'atto inizio lavori: cm 205 x 138

Dimensioni: attuali cm 210,6 x 146

Autore: attribuito a Alessandro Maganza

Epoca: Fine secolo XVI - inizi secolo XVII

Collocazione: Abside della Chiesa di Santa Maria Maddalena in Cremona

Data rilevamento: Ottobre 2012

Autorizzazione: MBAC-SBSAE-MN PROTOCOLLO 0005401 28/11/2012

CI. 34.19.07/2.1

Data inizio lavori: Gennaio 2012

Data termine lavori: Giugno 2013

Operatori: Luciana Manara, Enrico Perni, Daniela Tozzi.

Stato di conservazione

La collocazione del dipinto, all'atto del rilevamento, non ne ha purtroppo consentito la visione dal retro; una visione dal fronte induceva tuttavia a ritenere che lo stesso fosse stato sottoposto in passato ad un intervento di foderatura e di sostituzione del telaio originale. Tale intervento pareva, ad una prima analisi, ancora funzionale alla conservazione dell'opera nel tempo in quanto anche la cucitura verticale originale sembrava ancora salda. Ci si era comunque riservati di verificare meglio l'idoneità del precedente intervento ad opera smontata dalla sua sede.

Gli strati preparatori e pittorici, al contrario, versavano in uno stato di conservazione non soddisfacente a causa di problemi di adesione presenti in più punti della superficie, in alcune zone ormai degenerati in lacune, e anche a causa di numerose e diffuse abrasioni di origine meccanica;

L'intera superficie dipinta si presentava inoltre ricoperta da uno spesso strato di sporco superficiale e da un film di vernice alterato che compromettevano fortemente la leggibilità dell'immagine e quindi la fruizione dell'opera.

Una volta rimosso il dipinto dalla parete ci si è resi conto che purtroppo, durante un precedente intervento di restauro l'opera aveva subito un intervento di foderatura in occasione del quale fu lievemente ridotto (probabilmente per adattarlo come dimensione agli altri posizionati nell'abside ai lati del polittico) e montato su di un telaio fisso, non predisposto per l'espansione.

Una osservazione più ravvicinata anche del fronte ha permesso di evidenziare che lo spesso strato di sporco superficiale e il film di vernice fortemente alterato celavano pregressi interventi non idonei anche sulla pellicola pittorica, ovvero stuccature e ritocchi delle lacune molto debordanti, degenerate in alcune zone a vere e proprie complete ridipinture come nel caso della veste verde dell'angelo di sinistra. Si notavano anche numerose sgocciolature di cera dovute presumibilmente alla presenza di torcere in prossimità dell'opera.

Alla luce di queste nuove osservazioni il dipinto è stato sottoposto ad una prima serie di indagini diagnostiche non invasive con fluorescenza U.V. che hanno meglio evidenziato l'entità delle integrazioni sopra descritte. Si è eseguita anche una attenta serie di osservazioni microscopiche che hanno fornito informazioni utili alla comprensione dei materiali e alla individuazione delle problematiche più profonde.

Intervento

Dopo un puntuale fissaggio degli strati preparatori e pittorici mediante velinatura eseguita con colla di coniglio e carta giapponese e ausilio di termocauterio si è quindi proceduto ad una prima pulitura della superficie dipinta, ovvero alla rimozione dello sporco superficiale e delle sostanze grasse che nel tempo si erano depositate utilizzando acqua distillata addizionata di un tensioattivo a pH neutro. In seconda istanza, mediante solventi organici gelificati si è eseguita la rimozione totale della vernice non originale, la cui alterazione non permetteva la corretta lettura cromatica del dipinto e, a seguire, si sono asportati gradualmente tutti i precedenti interventi di ritocco, stuccatura e ridipintura invasivi.

Tale intervento di pulitura ha portato alla luce una pellicola pittorica che, seppur degradata, si è rilevata di alta qualità ed ha messo in luce alcuni pentimenti dell'artista che nella parte alta aveva inizialmente concepito due putti alati posti probabilmente a reggere la corona della Vergine. Si è inoltre evidenziato come le parti ripiegate nel precedente intervento fossero ancora in un discreto stato di conservazione e meritassero quindi di essere recuperate per consentire una migliore lettura del dipinto.

Alla luce di ciò e del fatto che il telaio ligneo non era espandibile e quindi non in grado di garantire una corretta conservazione dell'opera nel tempo, in accordo con le autorità della Soprintendenza competenti e con la committenza, si è ritenuto di smontare il dipinto dal telaio stesso e di applicare alla tela, mediante adesivi naturali, delle fasce perimetrali che ne permettessero il recupero totale e la possibilità di tensionamento su un nuovo telaio ligneo più grande, adeguatamente predisposto per l'espansione. Contestualmente si è osservato come la tela originale fosse in buono stato di conservazione e che quindi po-

tesse essere più funzionale rimuovere la vecchia foderatura, peraltro in alcune zone perimetrali, poco adesa.

Tale decisione è risultata poi essere fondamentale per il recupero dell'opera nella sua totalità: la rimozione della foderatura e dei residui di adesivo utilizzati per la stessa ha consentito di scoprire, sul retro, il ripercuotersi del disegno preparatorio eseguito sul fronte, passato in maniera così evidente a causa della tecnica esecutiva dell'artista, che ha lavorato con uno strato preparatorio estremamente sottile, quasi inesistente.

La tela originale è stata quindi trattata dal retro mediante resine acriliche termoplastiche estremamente diluite, al duplice scopo di consolidare il filato e di fissare il disegno rinvenuto. Lo stesso è stato poi ampiamente documentato mediante riprese fotografiche a luce normale e con fluorescenza U.V.

Dopo il montaggio sul nuovo telaio, adeguatamente dimensionato e dotato di tensori angolari metallici per l'espansione, si è proceduti con la stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di coniglio e alla reintegrazione delle stesse con colori ad acquarello e successive finiture con pigmenti legati con vernice per restauro.

Finitura dell'opera con stesure successive di un film protettivo a base di vernice Damar stabilizzata con antiossidanti.

Manutenzione della cornice e adattamento dimensionale della stessa al nuovo stato del dipinto, mediante inserimenti lignei ai quattro angoli, opportunamente trattati con foglia argento meccata ad integrazione dell'originale.

Abstract

L'articolo propone una riflessione sul quadro cremonese del pittore Alessandro Maganza: *Apparizione della Madonna a san Francesco e san Ludovico da Tolosa* conservato nella chiesa di Santa Maria Maddalena e oggetto di un recente restauro effettuato grazie al contributo del Lions Club Cremona Stradivari ed effettuato da Luciana Manara ed Enrico Perni, che firmano anche la scheda. Nel testo l'autrice ripercorre la storia del dipinto e conferma l'attribuzione al Maganza, già ipotizzata, tra gli altri, dal Paliaga.

Profilo

L'autrice, laureata in lettere moderne, si è perfezionata in Storia dell'arte medievale e moderna. Insegna presso il liceo delle scienze applicate "J. Torriani" e presso la Scuola di Restauro dell'Azienda Speciale Servizi di Formazione Cr. Forma. È storica dell'arte e pubblicista. Si occupa di didattica dei beni culturali e di educazione permanente all'arte. Collabora con vari enti pubblici e privati e con associazioni culturali per la realizzazione di iniziative di studio del patrimonio storico-artistico, e scrive per riviste culturali. Suoi studi sono apparsi, fra l'altro, su "Arte lombarda", "Ricerche", "Kos", "Bollettino storico cremonese", "Strenna dell'Adafa". Fa parte della redazione della rivista "Cremona produce", dove si occupa del settore arte e turismo. È Console per Cremona del Touring Club Italiano. Monografie:

- *Cremona e le sue mura* (1999)
- *L'appartamento nobile di Palazzo Affaitati Magio. Storia e restauro* (2002)
- *Cremona e le sue torri* (2008)
- *La chiesa di S. Maria Maddalena in Cremona* (2010).

Nota d'archivio: un progetto del Bertesi per gli angeli di Giuseppe Gagini nella cattedrale di Cremona (1709)

Il presente scritto è una parziale e sintetica ricostruzione di un complesso architettonico ecclesiastico che gli scriventi intendono elaborare in un saggio di prossima pubblicazione su questa rivista, con l'aggiunta di altri documenti inediti, oltre a questo rintracciato nell'Archivio Storico Diocesano di Cremona "Per l'altare e tabernacolo del Santissimo Sacramento di Cremona, 17 aprile 1709".¹ Sembrava di non eccessiva importanza il fascicolo ritrovato, ma, scorrendone la scrittura minuta, sono venute alla luce notizie preziose, puntigliosamente redatte, giorno dopo giorno, sulla fattura di assetti non solo del tabernacolo, ma infine, dei due angeli laterali che reggono la tavola marmorea.

Dell'altare menzionato si conoscono molte notizie rese in anni recenti da Valerio Guazzoni² e da un saggio puntuale di Lia Bellingeri,³ con particolare riguardo alla disposizione delle cappelle laterali al presbiterio (fig. 1).

Si hanno invece scarse conoscenze delle origini di questo altare, non ricordato ad esempio nella visita pastorale Trevisano del 1519-1523,⁴ anche se la presenza e l'abbellimento di un "ornamentum noviter factum ad uniconam et ad armarium sive ad repositorium" sono noti almeno a partire dal 1517, anno in cui vi intervennero, con quadri e dorature, i pittori Gian Francesco Bembo e i fratelli Galeazzo e Sebastiano Campi.⁵ Con riferimento poi agli angeli telamoni collocati ai lati della mensa, è doveroso ricordare l'indicazione cronologica segnalata, nel secolo scorso, da Giuseppe Galeati nella sua guida *Il duomo di Cremona* (1936), là dove, compilando la voce dedicata alla cappella del Santissimo Sacramento, indicava il 1709 come anno della loro esecuzione.⁶ Lo storiografo non andava oltre nel fornire indicazioni sulle opere,

1. Archivio Storico Diocesano di Cremona (d'ora in poi ASDCr), cass. 116, fasc. 3.

2. V. GUAZZONI, *Al servizio della Fabbrica. Pittori, scultori e architetti per la Cattedrale (1530-1830)*, in *Cattedrale di Cremona*, Parma 2007, pp. 118-128.

3. L. BELLINGERI, *Cappelle della Madonna del Popolo e del Santissimo Sacramento*, in *Cattedrale di Cremona. I restauri degli ultimi vent'anni*, a cura di A. BONAZZI, Ginevra - Milano 2012.

4. ASDCr, Curia vescovile, Visite pastorali, Gerolamo Trevisano, 1519-1523, Cattedrale, cc. 1r - 25v.

5. *Notizie tratte dall'Archivio ossia dal libro delle Convenzioni della Fabbrica Cattedrale*, Biblioteca Statale di Cremona, deposito Libreria Civica, ms. AA.3.72, sec. XVIII, pp. 62-63. Il riordino dell'archivio fu affidato al conte Giovan Battista Biffi tra la fine del XVIII secolo e il primo decennio del successivo, con l'ausilio del notaio e cancelliere Giuseppe Simoni (ASDCr., *Fabbriceria della Cattedrale*, cass. 3, fasc. 1, A).

6. G. GALEATI, *Il duomo di Cremona*, Cremona 1936, pp. 196-197.

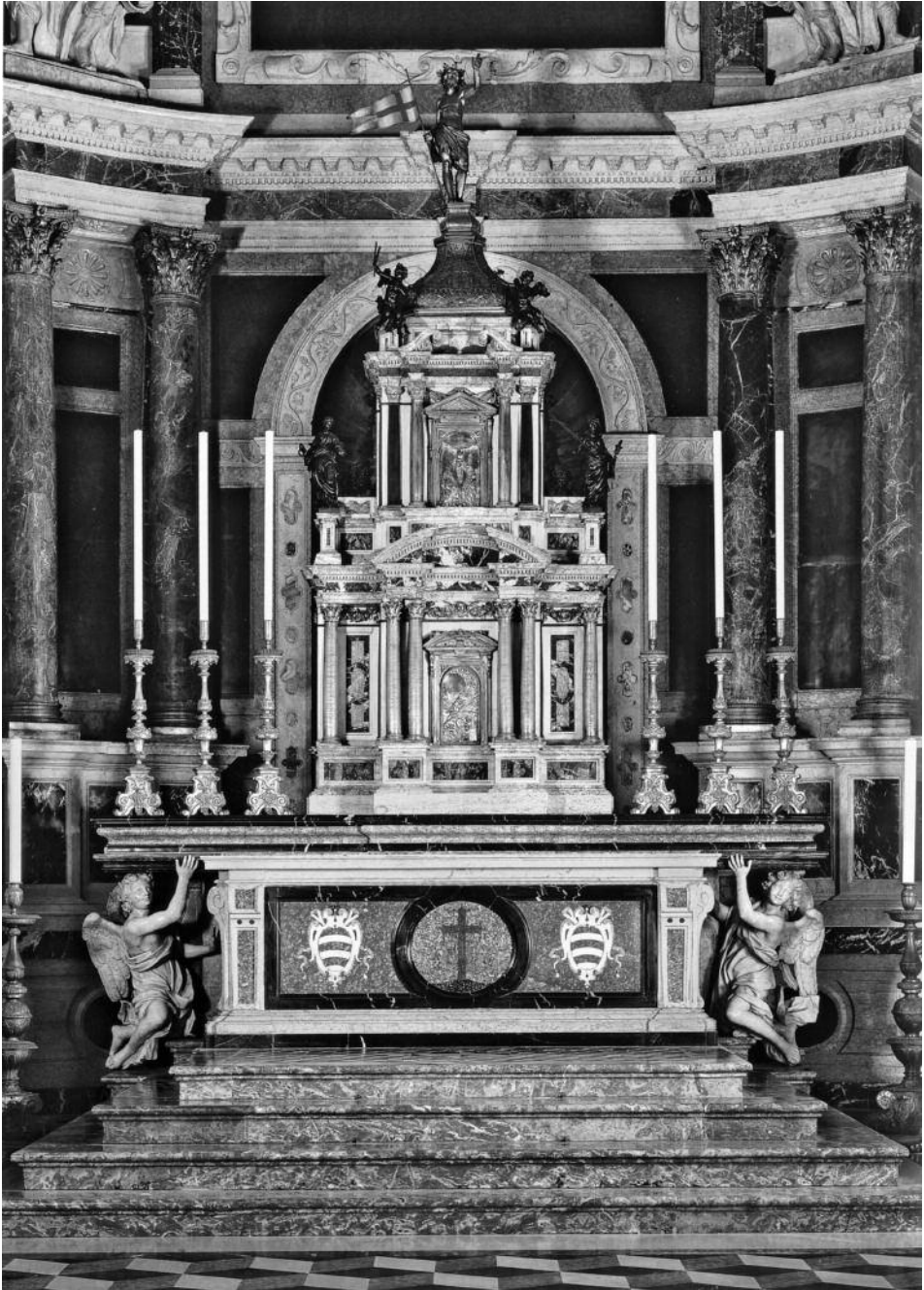


Fig.1. Cremona, Cattedrale, *Altare della cappella del SS. Sacramento.*



Figg. 2-3: Giuseppe Gagini, *Angeli*, particolari laterali dell'altare della cappella del SS. Sacramento (Cremona, Cattedrale).

comunque il riferimento trovava eco in tempi successivi nel saggio citato della Bellingeri⁷ mentre Susanna Zanuso avanzava l'attribuzione dei due angeli al bresciano Antonio Calegari, sulla base del confronto con il complesso statuario realizzato dall'artista intorno alla metà del secolo XVIII nella cappella della Madonna del Popolo, sempre nel duomo cremonese.⁸

Ma poiché gli studi e gli approfondimenti sono destinati a non avere mai termine, si deve al dissodamento del materiale archivistico perseguito da uno degli scriventi l'emergere di una documentazione che, oltre a fare luce sul nome dell'autore, Giuseppe Gagini, permette di ricostruire nelle linee essenziali la storia dell'opera, parallelamente alle scelte della committenza, alla presenza progettuale e mediatrice dello scultore Giacomo Bertesi e agli orientamenti di gusto che si andavano imponendo all'interno della Fabbrica con l'aprirsi del nuovo secolo.

7. L. BELLINGERI, *op.cit.*, p.211.

8. S. ZANUSO, *Scultori a Cremona nel Settecento*, in *Artisti cremonesi. Il Settecento*, Cremona 2011, p.77.

Nel contesto della complessa gestazione dei lavori a cui, tra ristrutturazioni e rimodernamenti, fu sottoposta per circa due secoli la cappella stessa del Santissimo Sacramento, l'8 agosto 1709 l'omonima Confraternita, rappresentata da Pietro Paolo Boffa "artefice in marmi" che, in veste di procuratore, intratteneva relazioni con Genova, formalizzò con il maestro genovese Giuseppe Gagini⁹ la commissione di due angeli in pietra bianca di Carrara che dovevano essere posti ai lati dell'altare, in atto di sorreggere la mensa (figg. 2-3).

Il compenso pattuito ammontava a 3080 lire, equivalenti a 220 filippi, comprensivo dell'imballaggio e con l'obbligo per il Gagini di accompagnare il trasporto delle statue sino a Pavia. Il pagamento sarebbe stato effettuato in più rate e alla condizione che gli angeli risultassero alla consegna "ben fatti, ben ricercati e lustri a laude di Perito statuario",¹⁰ formula, quest'ultima, che doveva garantire al committente, almeno sulla carta, un lavoro eseguito ad opera d'arte dal maestro.

La loro elaborazione era inoltre vincolata al disegno predisposto, dietro corrispettivo di 42 lire, dallo scultore Giacomo Bertesi (e si tratta probabilmente di uno dei suoi ultimi lavori), lo stesso a cui la confraternita delega di visionare il modellino in cera spedito dal Gagini a Cremona anteriormente alla stipulazione del contratto e sempre per il tramite del Boffa. Per l'ideazione del progetto grafico, che veniva a inserirsi in una compagine più ampia riguardante "gli alzamenti dell'Altare et aggiustamento del Tabernacolo",¹¹ la confraternita preferì, quindi, ricorrere all'autorevole *imprimatur* di un artista locale ma di chiara fama, che in passato aveva rivestito il ruolo di ingegnere della Fabbrica e con alle spalle una intensa attività proiettata oltre i confini del territorio cittadino, grazie agli incarichi nel ducato di Parma e in Spagna, dove era giunto dopo l'esperienza genovese.¹²

Come si evince in una lettera spedita al Boffa da Antonio Verdelli, tesoriere della confraternita e per conto del priore Antonio Maria Botta, l'approvazione del bozzetto da parte del Bertesi risultò decisiva per dare il via alla messa in opera di entrambe le sculture la cui consegna è probabile avvenisse entro il dicembre dello stesso anno, in accordo con la volontà della committenza di disporre dell'altare ultimato in tutte le sue parti per la festa del Santo Natale.

9. Giuseppe Gagini (o Gaggini) fu uno scultore in marmo di un certo peso nella Genova tra Sei e Settecento, insieme al fratello Giacomo che affiancò nella bottega situata presso ponte Calvi. Apparteneva al ramo ligure della famiglia originaria di Bissone, nel Canton Ticino. Sui due fratelli è disponibile una scheda biografica criticamente valida a cura di F. FRANCHINI GUELFI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Catanzaro 1998, pp. 241-242.

10. ASDCr, *Fabbriceria della Cattedrale*, cass. 116, fasc. 3, c. 4r.

11. *Ivi*, fasc. 3, c. 3v.

12. Per lo scultore cremonese Giacomo Bertesi si rimanda alla monografia *Giacomo Bertesi 1643-1710. Uno scultore barocco da Cremona alla Spagna*, Atti del convegno di studi (Soresina, Sala del Podestà, 27 novembre 2010), a cura di M. MARUBBI. Azzano San Paolo (Bg) 2012.



Fig. 4. Giuseppe Gagini, *Angelo*, particolare del Cenotafio di Margherita di Savoia (Vicoforte, Santuario).

Da una nota di spesa si ricava anche che il Gagini non intervenne personalmente ma affidò a un suo collaboratore, certo Tencala, appositamente giunto da Genova, l'incarico di posizionare e di adattare i telamoni alla struttura preesistente "in modo che l'occhio del popolo gli possa godere senza perdere alcuna parte di essi",¹³ come risulta dettagliato nelle clausole della citata convenzione.

Sul piano dello stile la cifra tutta genovese degli angeli affiora nella bellezza efebica dei corpi, nel flessuoso dinamismo, nel drappo leggero che li avvolge quasi mosso da

un vento ideale, nei capelli a boccoli corposi: elementi riproposti testualmente dal Gagini per la figura alata che sporge dal nero tendaggio nel cenotafio di Margherita di Savoia presso il santuario di Vicoforte (fig.4), nei dintorni di Mondovì,¹⁴ opera iniziata anch'essa nel 1709. Dalla documentazione dei pagamenti si ricava che il Gagini, affiancato dai suoi collaboratori, lavorò a questo monumento fino al 1712, utilizzando per la statua della duchessa, posta al centro della scena, un progetto "fatto fare da persona d'intelligenza", per la quale Fausta Franchini Guelfi propone il nome del pittore Paolo Gerolamo Piola.¹⁵

Infine, dopo la morte di Giuseppe avvenuta nel 1713, la scenografica decorazione della cappella sabauda di Vicoforte venne completata dal nipote Giovanni Francesco che aveva preso le redini della bottega nel solco della tradizione, propria dei marmorari e degli scultori di "nazione" lombarda residenti a Genova, di organizzare il lavoro come impresa familiare, cementata da un solido intreccio di rapporti di parentela.

13. ASDCr., *Fabbriceria della Cattedrale*, cass. 116, fasc. 3, 8 agosto 1709.

14. *La Madonna santissima del Mondovì a Vico. Santuario Basilica Regina Montis Regalis*, a cura dell'Amministrazione del Santuario, Vicoforte 1990, pp. 36-37, 47.

15. F. FRANCHINI GUELF, *op. cit.*, p. 242.

Abstract

Alcuni documenti inediti rinvenuti presso l'Archivio Storico Diocesano di Cremona hanno permesso di restituire allo scultore genovese Giuseppe Gagini la fattura dei due angeli in pietra bianca che, su disegno di Giacomo Bertesi, pose in opera a sostegno e decoro della mensa marmorea per l'altare del Santissimo Sacramento nella cattedrale nel 1709. L'intervento del Gagini mette in rilievo non solo la presenza del Bertesi, come artefice a cui si fa riferimento e si danno incarichi quale maestro di apparati d'architettura liturgica, ma inoltre i rapporti vincolanti di Cremona con Genova e l'ambiente ligure, cementati da antiche consuetudini che vedevano mercanti e artisti di quelle terre operare a contatto con le personalità più evolute della città lombarda.

Profilo

Cele Coppini ha insegnato latino, italiano e storia presso gli Istituti Superiori di Cremona e il Liceo Italiano di Madrid. Ha approfondito la figura e l'opera dello scultore Giacomo Bertesi attraverso numerose pubblicazioni: *Giacomo Bertesi. Gli stucchi di Valencia*, 1999; catalogo della mostra "Realismo y Espiritualidad. Campi-Anguisola-Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI-XVIII", 2007; "Strenna dell'ADAF" per gli anni 2003, 2005, 2008, 2009; "Arte lombarda", 152/1, 2008; "Liuteria, Musica, Cultura" 1/2, 2012. Un suo saggio è presente nel volume "Unità d'Italia e conquista coloniale. Testimonianze e percorsi storico culturali", 2011/2012 a cura dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, sezione di Cremona. Ha partecipato quale esperta a convegni con la pubblicazione di saggi relativi negli Atti *Musica e scultura a Cremona* nel convegno "Le scienze per la liuteria", Verona 2012 e il recente *Ego Jacobus Berthèes architectus collegiatus civitatis Cremonae* negli Atti del convegno internazionale "Giacomo Bertesi 1643-1710. Uno scultore barocco da Cremona alla Spagna", Soresina 2010.

Gianni Toninelli è pittore, restauratore, incisore e 'ricercatore-esploratore' d'archivio cremonese. Come pittore ha partecipato a importanti rassegne d'arte dal 1965 a oggi, con opere presenti al Museo d'arte Galleria del premio Suzzara, al Museo d'arte moderna e contemporanea di Gallarate e al Museo Civico Ala Ponzone di Cremona. In qualità di restauratore è stato dirigente responsabile del Laboratorio di manutenzione conservativa sul patrimonio artistico del Comune di Cremona presso il Museo Civico Ala Ponzone dal 1987 al 2009. Il lavoro di ricerca archivistica, iniziato nel 1981 per questioni di poetica pittorica, è stato in seguito di supporto alla propria attività restaurativa. Ne sono derivati studi e pubblicazioni sui cataloghi artistici del Museo Civico e su alcune riviste d'arte. Ha costituito inoltre, nella sede del laboratorio, un archivio 'cartulario', un ricco archivio fotografico e una piccola biblioteca di testi specifici all'attività del restauro e dello studio dei fenomeni artistici, a disposizione degli studiosi.

GIOVANNI FASANI

Gallo Gallina (1796 - 1874): incisore, litografo e illustratore

Gallo Gallina fu una figura di spicco nel panorama dell'arte lombarda degli inizi del XIX secolo. L'obiettivo che questo breve articolo si pone è quello di fornire una traccia sulla sua attività come incisore, litografo e illustratore, che possa essere utile per uno studio più approfondito. Il Gallina nacque a Cremona in contrada Gonzaga, oggi via XI Febbraio, il 15 ottobre 1796 da Giovanni, sarto, e da Anna Maria Galazzi. Da notare che il fratello Sigismondo, anch'egli incisore e litografo (fig. 1), nacque invece in contrada san Tommaso nella parrocchia di sant'Abbondio da Teresa Bertoli, che il padre Giovanni aveva sposato in seconde nozze dopo la prematura scomparsa della prima moglie.



Figura 1. S. GALLINA, *Felice Geromini*, litografia.

Il Gallina venne battezzato nella chiesa di sant'Imerio con i nomi di Gallo, Gaetano, Didaco [Diego] e Zerbiliano.¹ La predisposizione al disegno dimostrata sin da bambino spinse il padre a fargli frequentare lo studio del glittografo - incisore Giovanni Beltrami. In età adolescenziale Gallo Gallina si trasferì a Milano per iscriversi all'Accademia delle Belle Arti di Brera, fondata nel 1776 da Maria Teresa d'Austria. Secondo quanto riferisce l'anonimo *G. B.i* (Giovanni Beltrami?), l'iscrizione alla prestigiosa Accademia di Brera fu possibile grazie all'intervento di un mecenate.² Possiamo supporre che il mecenate appartenesse ad una delle famiglie della ricca borghesia cremonese come gli Ala Ponzone o i Picenardi o i Porro de' Somenzi o i Trecchi, nobili facoltosi e amanti dell'arte, che non di rado si dedicavano per diletto alla pittura, al disegno e all'incisione³ (fig. 2).

1. L. FERRAZZI, *La pittura neoclassica di Gallo Gallina, artista cremonese del XIX secolo*, Soncino 1997, p. 27.

2. *Gallo Gallina*, in "Gazzetta della Provincia di Cremona", 2 marzo 1839, pp. 2-3.

3. G. FASANI, *La stampa a Cremona fra '800 e primi '900*, Cremona, 1993, pp. 35, 55-57, 74.



Figura 2. A. L. PORRO DE' SOMENZI, *Paese attraversato da canale*, rarissima incisione ad acquaforte e bulino.

Secondo il Gaspari,⁴ il Gallina frequentò anche la Carrara di Bergamo, attratto dall'opera di Giuseppe Diotti (1779-1846), pittore di Casalmaggiore, "del quale sentì l'influsso, ma gli è inferiore". Dopo un primo periodo di valutazioni complessivamente positive, le opere dell'artista cremonese subirono e subiscono giudizi abbastanza contrastanti da parte dei critici e degli storici dell'arte.⁵ Forse, come sottolineano il Bignami e dopo di lui il Puerari,⁶ la colpa dei mancati progressi in campo artistico non fu del tutto sua, poiché "... dopo felici inizi si ridusse a fare per ragioni economiche, soprattutto l'illustratore di libri ...", abbandonando quello studio che l'avrebbe certamente portato a maggiori successi. Non è escluso che l'abbandono sia stato dettato

dalla scomparsa del mecenate che sosteneva economicamente il suo soggiorno milanese.⁷ Tracciare un biografia del pittore cremonese non è semplice in quanto ebbe una vita abbastanza convulsa, divisa tra Milano e Cremona con trasferte di lavoro a Brescia, a Vigevano⁸ e in Piemonte, ma soprattutto una vita estremamente eclettica e prolifica da un punto di vista artistico spaziando dalla pittura all'incisione (sia di invenzione, che di riproduzione), dal disegno litografico all'attività di illustratore e stampatore, per finire custode al museo archeologico di Milano in modeste condizioni economiche.⁹ Morì a Milano

4. G. GASPARI, *I Promessi Sposi di Gallo Gallina*, presentazione del Calendario Manzoniano 2005, Teramo 2004.

5. D. SACCHI - G. SACCHI, *Le belle arti in Milano nell'anno 1832*, Milano, 1832. p 44; E. CESANA - G. MASCHERPA, *I Promessi sposi nella figurazione dell'Ottocento e moderna*, Catalogo della mostra, Lecco 1973, pp. 6, 24.

6. V. BIGNAMI, *La pittura lombarda del secolo XIX*, Catalogo della mostra, Milano 1900, p. 38; A. PUERARI, *La pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951, p. 239.

7. *Gallo Gallina, op. cit.*, p. 3.

8. Il Gallina eseguì alcuni affreschi nel duomo di Vigevano. Ricordiamo in particolare i due medaglioni centrali delle volte delle navate trasversali: *Sant' Ambrogio riceve il viatico da sant' Onorato di Vercelli* e *Sant' Ambrogio battezza sant' Agostino*.

9. "Annuario della Istruzione Pubblica", Roma 1869, p. 414.

nel 1874. Gli inizi del cammino artistico del Gallina furono senza dubbio entusiasmanti, considerato che nel 1812, a soli sedici anni, venne premiato “per l’invenzione in disegno” e nel 1817, a ventuno anni, vinse il primo premio nel concorso di pittura dell’Accademia ottenendo la medaglia d’oro con il dipinto *Venere in forma di cacciatrice comparsa ad Enea sui lidi della Libia*. Da notare che nello stesso concorso fu premiato come architetto “...il Sig. Luigi Voghera di Cremona...”.¹⁰ Da allora e per oltre quarant’anni il Gallina partecipò, seppure non costantemente, alle esposizioni d’arte annuali dell’Accademia. Era allora direttore della biblioteca braidenese Giulio Ferrario (1767-1847), sacerdote, storico, umanista laureato *in utroque jure* (diritto civile e diritto canonico), fondatore della Società Tipografica de’ i Classici Italiani (fig. 3).

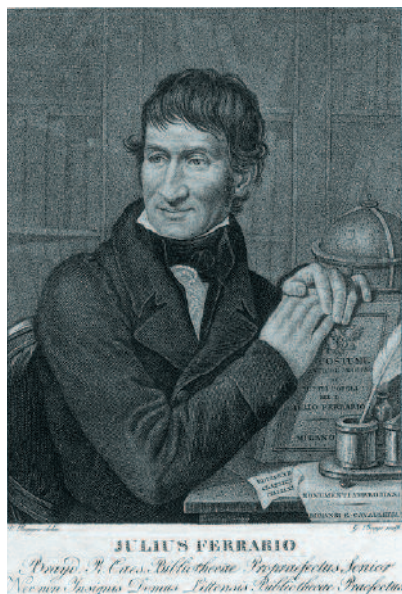


Figura 3. G. BOGGI, *Julius Ferrario*, acquaforte.

Il Ferrario iniziava in quegli anni la pubblicazione della monumentale opera *Il costume antico e moderno ovvero storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, delle scienze e delle usanze di tutti i popoli moderni*. I volumi completi uscirono in successione tra il 1817 il 1834, anche se alcuni fascicoli sciolti dell’opera videro la luce già nel 1815.¹¹ Il Ferrario affidò a diversi artisti, tra cui il Gallo Gallina, l’incarico di realizzare le tavole incise all’acquaforte ed acquerellate a mano, che dovevano corredare i volumi dell’opera. Giuseppe Acerbi, descrivendo alcuni fascicoli commentava: “Il signor Gallo Gallina, allievo di questa I. R. Accademia, e che riportò il gran premio nel concorso di pittura, ornò quasi interamente i detti volumi ... con pregevoli disegni”¹² (figg. 4-7). Elogi per l’opera vennero da più parti come ad esempio dal libraio torinese Carlo Schieppati, che la commercializzò a Torino e in Piemonte, e che, certamente interessato, la definì:

10. “Gazzetta di Milano”, 10 agosto 1817, p. 885.

11. L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d’arte e d’antichità posseduti dal Conte Cicognara*, vol. I, Capurro, Pisa 1821 (reprint Forni, Sala Bolognese, 1979), p. 285.

12. G. ACERBI, *Proemio*, in “Biblioteca italiana, o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati”, Milano, gennaio-marzo 1821, pp. 191, 193.

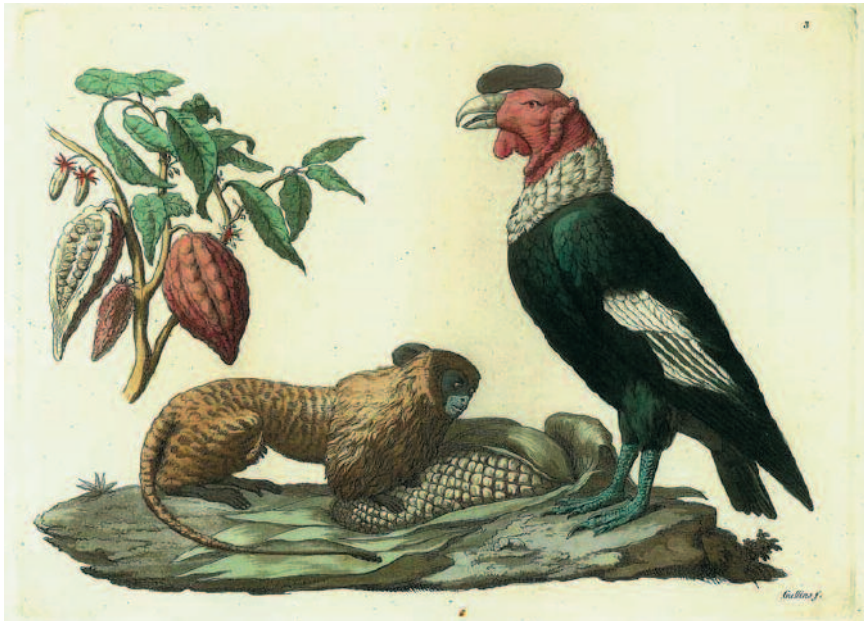


Figura 4. G. GALLINA, Animali esotici, da *Il costume antico e moderno...*, acquatinta acquerellata a mano.



Figura 5. G. GALLINA, La corrida, da *Il costume antico e moderno ...*, acquatinta acquerellata a mano.



Figura 6. G. GALLINA, Colombo e Cortes ricevono in dono una giovane dai nativi americani, da *Il costume antico e moderno ...*, acquatinta acquerellata a mano.



Figura 7. G. GALLINA, Terrore dei nativi peruviani per l'eclisse di luna, da *Il Costume antico e moderno ...* acquatinta acquerellata a mano.

Magnifica edizione milanese del *Costume antico e moderno di tutti i popoli* del dottore Giulio Ferrario ... nella quale il compilatore l'arricchì dei più squisiti lavori che possono somministrare le belle arti ... disegnate da molti valenti professori che ora sostengono con somma lode le arti italiane, tra i quali i rinomati signori Palagi, Landriani, Sanquirico, Gallo Gallina, Monticelli, ecc. ed incise e colorate da artisti del più distinto merito.¹³

L'opera del Ferrario ebbe all'epoca un notevole successo, tanto da essere ristampata anche in formato ridotto ed economicamente più accessibile ancor prima che terminasse l'uscita degli oltre venti volumi dell'edizione *major* milanese. Ricordiamo così l'edizione di Torino coi tipi dell'editore Alessandro Fontana (1830-1833), quella dell'editore Vignozzi a Livorno (1831-1837), quella dell'editore Tramater a Napoli (1831) e soprattutto quella dell'editore Battelli di Firenze (1823-1827), uscita non senza qualche polemica con lo stesso Ferrario in merito ai diritti d'autore (fig. 8).¹⁴ Il sodalizio tra il Ferrario ed il Gallina si protrasse a lungo ed è documentato tra l'altro da una fitta corrispondenza che i due si scambiarono tra il 1818 ed il 1837, lettere in qualche caso abbastanza risentite da parte del Ferrario per il ritardo e per la mancata consegna delle tavole da parte del Gallina. In risposta ad esse il pittore cremonese, adducendo a sua discolpa l'eccessivo carico di lavoro, si profondeva in scuse come in una missiva del 29 gennaio 1837, nella quale prometteva al Ferrario: "... vedrà che mi dedicherò con un doppio impegno, prima per rimettermi nella di lei grazia, poscia per cancellare il torto che mi sono reso colpevole".¹⁵ Il carteggio è oggi conservato all'Archivio di Stato di Milano.¹⁶

Il Ferrario si avvale dell'opera del Gallo Gallina, ma anche di quella del fratello Sigismondo, per le illustrazioni di altre opere importanti come: *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di sant'Ambrogio* (1824), *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e poemi romanzeschi d'Italia con dissertazioni sull'origine, sugli istituti, sulle cerimonie de' cavalieri, sulle corti d'amore, sui tornei, sulle giostre ed armature de' paladini,...* (1827) (fig. 9), o di opere minori come la tragedia *Ghismonda da Salerno* di Marcello Cerioli. Grazie all'interessamento del Ferrario, il Gallina ottenne un contratto di collaborazione con il Teatro alla Scala per l'ideazione delle scenografie e dei figurini, che tradusse poi in litografie per la casa editrice Ricordi: *Nuova rac-*

13. G. SCHIEPATTI, *Nuova associazione alla magnifica edizione milanese del "Costume antico e moderno di tutti i popoli" del dottor Giulio Ferrario*, in "Gazzetta Piemontese", Torino, 29 dicembre 1829, p. 942.

14. S. NUTINI, *Giulio Ferrario*, scheda per il *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46, Milano 1996, e in www.treccani.it.

15. L. FERRAZZI, *op. cit.*, pp. 31 e 125.

16. Archivio di Stato di Milano, Dono Galletti, Autografi, vol.6, cart. G, fasc. 10.



Figura 8. L. GIARRÈ, *Il carroccio*, da *Il costume antico e moderno ...* (ed. Battelli, Firenze). Acquaforte, copia pedissequa dell'analogo acquatinta del Gallina inserita nell'edizione *major* di Milano.



Figura 8 bis. G. GALLINA (?), *Usavasi il carroccio...*, disegno a china con spiegazione del significato del carroccio.



Figura 9. G. GALLINA, *Il Carroccio*. Acquatinta tratta da *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria...*

colta di figurini teatrali, giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni (1827-1834) (fig. 10). L'opera ottenne il favore di alcuni critici, come ad esempio del Beretta: "... per i costumi e le figure teatrali sono pregiati Gallo Gallina, Pedrazzi, Sacchi e Demaurizio ...".¹⁷

Per lo stesso Ricordi, realizzò anche una serie di ritratti di artisti, ballerini e musicisti dell'epoca (Gaetano Gioia, Gioacchino Rossini, Giuditta Grisi, Stefania Favelli, Marietta Conti, Nicola Molinari, Salvatore Viganò, ecc.). Nel 1822 il Gallina eseguì, su disegno del Palagi, l'antiporta per il volume *Saggio intorno alla musica de' greci* di Robustiano Gironi, e, tra il febbraio 1822 ed il gennaio 1823,¹⁸ la serie di quattro tavole sulla tragedia del conte Ugolino da un "... pensiero di Pelagio Palagi" (figg. 11-12).¹⁹



Figura 10. G. GALLINA, *Madri cherusche*, figurino per il *Ballo Arimino*, litografia.



Figura 11. G. GALLINA, *Già cieco a brancolar sovra ciascuno*, acquatinta che raffigura un episodio della tragedia del conte Ugolino (Raccolta stampe "A. Davoli", Reggio E.).

Ricordiamo che il Gallina frequentò lo studio del Palagi e ne fu allievo, ma non a Brera dove il Palagi stesso non fu mai chiamato ad insegnare. Il pittore bolognese (1775-1869) aprì infatti nel 1815 una frequentata scuola privata a Milano in aperto contrasto con l'Accademia di Belle Arti. Tra le opere di grandi dimensioni, alle quali il Gallina collaborò, ricordiamo *I fasti di Milano, o quadri storici della città e provincia di Milano*, editi a cura di Francesco Boccaccini e Carlo Botticelli nel 1821. Il volume in folio oblungo era costituito da 64 tavole disegnate ed incise dai più importanti artisti dell'epoca tra cui: Migliara, Longhi, Cattaneo, Bramati, Pedrazzi, Angeli, Bonatti, Fumagalli e lo stesso Gallo Gallina. Nel 1823 il Gallina incise per l'editore Agostino Comerio, la *Deposizione di Gesù Cristo dalla croce*, su disegno di Carlo Arienti (1801-1873).

17. G. BERETTA, *Belle Arti. Novero de' migliori artisti ch'ebbero stanza in Milano dall'anno mille ottocento a questi giorni*, in "Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri", VI, 83, Milano, 16 aprile 1841, p. 337.

18. D. FALCHETTI PEZZOLI, *Gallina Gallo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 51, Milano 1998, pp. 664-667 e in www.treccani.it.

19. P. C. DE BATINES, *Biografia dantesca*, tomo 1, Prato, 1845, p. 312.



Figura 12. G. GALLINA, *Gaddo mi si gettò disteso ai piedi*, acquatinta che raffigura un episodio della tragedia del conte Ugolino (Raccolta stampe "A.Davoli", Reggio E.).

La stampa raffigurava un dipinto che si venerava nella basilica di san Satiro a Milano.²⁰ Del 1824 è una sua collaborazione con l'incisore cremonese Filippo Caporali per il ritratto di Folchino Schizzi, inserito come antiporta del volume dello stesso Schizzi dal titolo *Le tre giornate*, stampato a Milano e dello stesso anno sono le incisioni aventi per tema episodi della storia di Roma, tratte da Bartolomeo Pinelli su disegni di Vitale Sala come la *Fondazione di Roma*, il *Combattimento degli Orazi* e *Attilio Regolo* (figg. 13-14).

Tra il 1827 ed il 1828 Gallo Gallina si dedicò alla realizzazione di una delle sue opere più famose: la serie delle dodici tavole dedicate a *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni (fig. 15-16).²¹ Le dodici stampe vennero distribuite dalla casa editrice di Giovanni Ricordi, che così la presentava:

20. *Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sua provincia nel mese di Marzo 1823*, in "Biblioteca Italiana, o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati", Milano, fasc. 30, aprile 1823, p. 121.

21. G. GALLINA, *Alcune scene tratte dai Promessi Sposi, storia milanese del secolo XVII, del Sig. Alessandro Manzoni*, Ricordi, Milano 1828 [1. *I bravi di Don Rodrigo che impongono a Don Abbondio di non unire in matrimonio Lucia con Renzo*; 2. *Invettiva del Padre Cristoforo a Don*



Figura 13. G. GALLINA, *Fondazione di Roma*, da Bartolomeo Pinelli (Racc. Stampe “A.Davoli”, Reggio E.).

“Il Sig. Gallo Gallina, già noto per altri pregiati lavori, tanto ad intaglio, quanto a pittura, alcuni dei quali ornano anche le pubbliche esposizioni, tratto egli pure da un tale incontro [con *I Promessi Sposi*], formò diverse composizioni dei casi più interessanti del detto romanzo, e lusingato che un tale lavoro sia pure per uscire grato al pubblico, ha divisato di esporlo mediante dodici stampe litografate”.²²

Rodrigo; 3. *Li Promessi Sposi* co' testimoni sorprendono D. Abbondio per la celebrazione del matrimonio; 4. *Il Padre Cristoforo nella Chiesa di Pescarenico che congeda li sposi in presenza del frate Fazio*; 5. *Lucia ed Agnese presentate al Padre Guardiano de' Cappuccini nel parlatorio del monastero di Monza alla Signora del Convento*; 6. *Renzo ubbriaco alla taverna della Luna*; 7. *Lucia sulla strada di Monza rapita dai Bravi dell'Innominato*; 8. *Lucia ai piedi dell'Innominato nel di lui Castello implorando la libertà*; 9. *Lucia nella casa del Sarto presentata al Cardinale Federico Borromeo*; 10. *Renzo inseguito dal popolo come untore, si salva su di un carro si appestati*; 11. *Il Padre Cristoforo nel Lazzaretto che mostra Don Rodrigo a Renzo*; 12. *Lucia nel Lazzaretto sciolta da Padre Cristoforo del voto di castità*].

22. G. GASPARI, *op. cit.*



Figura 14. G. GALLINA, *Attilio Regolo*, da Bartolomeo Pinelli (Racc. Stampe "A.Davoli", Reggio E.).

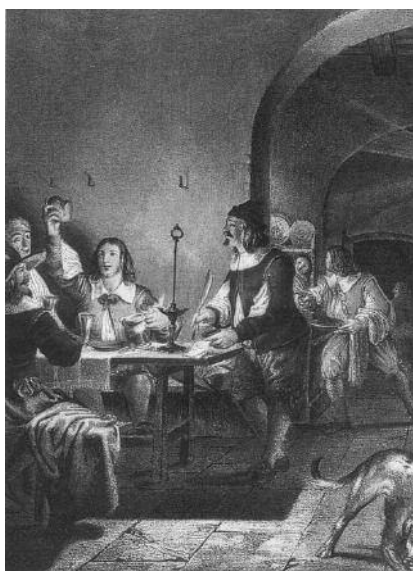


Figura 15. G. GALLINA, *Renzo alla Taverna della luna* (particolare), litografia.



Figura 16. G. GALLINA, *Fra' Crisotoforo scioglie il voto a Lucia* (particolare), litografia.

Le litografie vennero esposte a Brera nel 1830, ottenendo il plauso della critica, ed ebbero fama immediata, tanto che l'editore Battelli di Firenze ne commissionò una edizione ridotta, incisa all'acquatinta da Corsi e da Fumagalli tra il 1832 ed il 1833 (fig. 17). La fortuna di queste stampe si è perpetuata nel tempo ed alcuni ricordano certamente il loro riutilizzo per alcune edizioni popolari e scolastiche de *I Promessi Sposi* del secolo scorso. Le litografie sono state oggetto di una mostra a Lecco nel 1973 con catalogo a cura di E. Cesana e G. Mascherpa, nel quale gli autori sottolineavano l'originalità e l'accuratezza con la quale il Gallina eseguì il lavoro con l'intento di proporre una corretta interpretazione degli aspetti popolari propri del romanzo, forse "... il primo serio tentativo di interpretazione grafica del romanzo ...".²³

Le stesse litografie sono state esposte anche a Casa Manzoni (Milano 1980), in occasione della mostra sul *Folclore de' "I Promessi Sposi"*²⁴ e più recentemente sono state utilizzate per la strenna / calendario del 2005 della Fondazione Cassa di Risparmio di Chieti, edizione di pregio a cura di Gianmarco Gaspari, direttore del Centro Nazionale Studi Manzoni.²⁵ Una delle incisioni più note del Gallina fu quella che raffigurava *Sultan*, un cavallo persiano che era di proprietà di Carlo Sybert (fig. 18). La stampa, dedicata alla baronessa Elena Bonfanti Moll, fu probabilmente ricavata da un precedente dipinto del Gallina descritto dal Romani nel 1831: "... quest'ultimo [cavallo] mi sembra il più ben disegnato di tutti; assai bella trovo la mossa del palafreniere, e benissimo lavorata la sua testa."²⁶ Il Gallina ebbe un'attrazione particolare per la rappresentazione dei cavalli, tanto da riprodurli frequentemente nei suoi dipinti, ma ricevendone altrettanto spesso critiche per lo scarso rispetto delle proporzioni anatomiche. Un suo quadro esposto a Brera nel 1832 ebbe apprezzamenti negativi: "... i cavalli hanno la parte anteriore più pesante della posteriore; né si saprebbe pure la causa per cui piacque al pittore di far piantare il primo con una gamba sola, cioè la sinistra posteriore"²⁷ e ancora "... un cavallo, la di cui mole e pesantezza non si affanno al maneggio ...; una sola gamba che pianta non ti dà ragione del moto e dell'equilibrio".²⁸

Anche il Lambertini, sulla Gazzetta di Milano del 14 maggio 1841, pur elogiando alcuni spunti della pittura del Gallina tanto accostarlo al Carpac-

23. E. CESANA - G. MASCHERPA, *op. cit.*, p. 24.

24. P. F. POLLI - J. RIVA, *Folclore de' "I Promessi Sposi"*, Catalogo a cura del Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, Casa del Manzoni, 1980.

25. G. GASPARI, *op. cit.*

26. F. ROMANI, *Gallo Gallina*, in "Belle Arti - Le sale di Brera - Pittura", art. VI, in "L'eco. Giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri", Milano, 28 settembre 1831.

27. D. SACCHI - G. SACCHI, *op. cit.*, p. 44.

28. I. F. (Ignazio Fumagalli), *Pittura*, in "Biblioteca italiana, o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati", Milano, fasc. luglio - settembre 1832, p. 412.



Figura 17. F. CORSI, *Lucia presentata alla Signora al parlatorio delle monache*. Acquatinta edita da Bartelli a Firenze. Copia dell'analogha stampa del Gallina edita da Ricordi a Milano.

cio (!), ne critica le forme dei cavalli: "... Ma non mi dipinga e non esponga per ora almeno né cavalli in fuga né cavallo cavalcato da signora ... non parmi essere il genere che egli dee preferire".²⁹ Non mancò chi, come Felice Romani (1788-1865) nei suoi scritti, pubblicati postumi dalla moglie Emilia Branca, aveva cercato di spronarlo:

"...lode sia dunque a questo artista ..., ma non minore sia in lui la futura sollecitudine per un più alto perfezionamento che certamente lo attende, quando le conoscenze anatomiche, gli studi che il Vernet gli prepara, e la molteplicità degli schizzi tratti dalle mosse di questo vivace animale, avranno bastevolmente rassicurato l'artista nella bella carriera che egli sembra avere prescelta".³⁰

29. G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori e architetti cremonesi*, Omobono Manini, Milano 1827, pp. 128-129 e pp. 32-34 dell'appendice (reprint Turris, Cremona 1984).

30. F. ROMANI - E. BRANCA, *Critica artistico - scientifica. Articoli raccolti pubblicati a cura di sua moglie Emilia Branca*, Torino 1884, pp. 17-18, 363-366.



Figura 18. G. GALLINA, *Sultan*, litografia raffigurante il cavallo del Sig. Sybert.

Nel 1825, secondo Donatella Falchetti Pezzoli,³¹ il Gallina fece un primo tentativo di aprire un torchio litografico in occasione della realizzazione della stampa raffigurante il *Solenne ingresso di S. M. I. R. A. Francesco I dalla Porta Orientale in Milano nel giorno 10 maggio 1825*, ma poi non utilizzò il permesso, ottenuto peraltro in ritardo nel 1826. La stampa gli valse comunque l'encomio dell'Imperatore, che "... il 25 giugno di detto anno [1825] si degnò benignamente di accettarne la dedica".³² L'opera in realtà sarebbe stata ufficialmente presentata all'Imperatore il 25 agosto a Villa Reale a Monza.³³ In seguito il Gallina ne spedì dieci copie a Vienna e "... oltre l'essere stato largamente remunerato, ebbe il premio di una medaglia d'oro".³⁴ Solo nel 1833

31. D. FALCHETTI PEZZOLI, *op. cit.*, pp. 664-667.

32. G. GRASSELLI, *op. cit.* p. 129.

33. L. FERRAZZI, *op. cit.*, p. 32.

34. G. GRASSELLI, *op. cit.*, p. 129.

riuscì ad avviare l'attività di editore e stampatore in proprio, in seguito a una nuova autorizzazione ottenuta nel 1829, aprendo uno stabilimento litografico dapprima in un edificio fatiscente al numero 3126 della contrada delle Rose e successivamente al numero 1592 della contrada del Monte di Pietà.³⁵ Il Gallina chiamò a dirigere lo stabilimento l'esperto stampatore Saturnino Brison. Questi era approdato a Milano alla casa editrice Ricordi nel 1829, dopo un periodo di studio e di praticantato a Parigi. Fu certamente un litografo abile ed esperto, visto che nel 1834 il ottenne un premio per i suoi *Saggi litografici*.³⁶ L'apertura dello stabilimento litografico del Gallina, noto per la sua abilità di incisore e disegnatore, venne accolta con favore dai critici e dagli amatori d'arte contemporanei, tanto che Defendente Sacchi (1796-1840) così scriveva:

La litografia segue tra noi a migliorare, ed ora ne fu una nuova istituita in Milano dal pittore Gallina, il quale annunzia di avere un eccellente lavoratore dipendente. Se alla valentia che ha Gallo nel disegnare sul sasso, associa un bravo lavoratore che non isciupi, non guasti, non alteri il disegno, come avviene per isciapura nelle litografie italiane, Milano avrà fatto un buon acquisto, e Gallo Gallina s'avrà buon merito.³⁷

Tra i primi fogli che nel 1833 uscirono dalla stamperia del Gallina va ricordata la litografia dal titolo *Cristoforo Colombo*, firmata "Brison impr. con Lit. dell'Autore" e dedicata a Giuseppe Sigismondo Ala Ponzoni (fig. 19). La stampa riproduceva un dipinto dello stesso Gallina esposto all'Accademia di Brera nel 1830 ed acquistato da Luigi Francesco de Seufferheld (1782-1853), ricco commerciante e banchiere di origine tedesca, che sposando Carolina Maumary era diventato parente di Alessandro Manzoni e di Massimo D'Azeglio.³⁸ Il dipinto, eseguito con la tecnica dell'encausto, ricevette qualche critica poco benevola, come quella pungente di Giuseppe Sacchi:

... la composizione di questo quadro sguardata dagli occhi degli esperti nell'arte, lasciava troppo trasparir l'impronta di una affrettata creazione: ..., avremmo in lui (Cristoforo Colombo) desiderata un'espressione più efficace, più mimica ..., avremmo pure desiderata una minore uniformità nella disposizione dei gruppi e delle figure ..., noi non vorremmo certa-

35. "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, cronache, teatri, varietà e mode", Milano, 28 aprile 1838, p. 112.

36. *Collezione degli atti delle solenni distribuzioni de' premj d'industria fatte in Milano ed in Venezia dall'anno 1833 al 1839*, Milano 1839, p. 109.

37. D. SACCHI, *Litografia*, in "Indicatore ossia raccolta periodica di scelti articoli così tradotti come originali", tomo 1, serie III, Milano 1834, p. 294.

38. A. RANZI, *L'ultimo bacio di Giulietta e Romeo*, scheda per l'omonimo affresco di Villa Monastero a Varenna, in www.rete800lombardo.it.



Figura 19. G. GALLINA, *Cristoforo Colombo*, litografia dello sbarco in America (Raccolta stampe del Museo Civico di Cremona).

mente dipinta in tutta la sua informe verità la schifosa laidezza dei nostri fratelli dalla pelle ramigna (!), ma l'artista poteva trascogliere fra quelle umane deformità alcun che di meno venusto e di più vero, senza contraffare, né idealizzare troppo.³⁹

La litografia ebbe invece commenti favorevoli sulla "Gazzetta Piemontese" dove, dopo parole di apprezzamento anche per il dipinto, l'anonimo redattore affermava: "... se l'insieme del quadro ha fatto onore al pittore Gallo Gallina, la stampa di cui teniamo discorso ne raccomanda il nome come disegnatore litografico".⁴⁰ Dalla stamperia del Gallina uscirono le stampe storiche relative alle esequie di Francesco I d'Austria tenutesi nel duomo di Milano nel 1838 e delle feste per la successiva incoronazione di Ferdinando I avvenuta il 6 di-

39. G. SACCHI, *Le belle arti in Milano nell'anno 1830*, in "Il nuovo ricoglitore ossia archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni", Milano 1830, pp. 760 - 762.

40. P. L. R., *Belle arti*, in "Gazzetta Piemontese", Torino, 19 dicembre 1833, p. 772.



Figura 20. G. GALLINA, *La rappresentazione dell'Inferno sull'Arno ispira a Dante il suo divino poema*, litografia.

cembre dello stesso anno.⁴¹ Da citare anche una litografia celebrativa del poeta Dante Alighieri (fig. 20) ed una litografia eseguita dal Rasnesi, dedicata agli Amici ed Amatori delle Belle Arti, per commemorare il pittore Vitale Sala (1803-1835), un allievo del Palagi prematuramente deceduto per il vaiolo.

Una delle attività più importanti dello stabilimento era quella di fornire le illustrazioni per la rivista a vasta tiratura “Cosmorama pittorico” pubblicata dalla Tipografia del Cosmorama tra il 1835 ed il 1848, realizzando le matrici su pietra con la nuova tecnica della litografia a penna. Nel 1841 lo stesso Brison rilevò lo stabilimento denominandolo “*Litografica Gallina di Brison*”⁴² e successivamente, dopo una breve parentesi di collaborazione con Francesco Corbetta, solo “*Litografica Brison*”.⁴³ Durante gli anni di frenetica attività come pittore, incisore e stampatore, nel 1838 il Gallina trovò il tempo per unirsi in matrimonio a Milano con Giovanna Balestrini di oltre vent’anni più giovane

41. P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella raccolta del Castello Sforzesco*, Milano 1932, numeri 3082, 3091, 3092, 3162, 3181.

42. G. LISE, *Stampe popolari lombarde dell'800*, Catalogo della mostra, Milano, Civica Raccolta Bertarelli, 1977, p. 24.

43. D. PEREGO - M. RIVA - D. PEREGO, *Lecco di Carta. Storia di Lecco per immagini*, Lecco, 2000, p. 200.



Figura 21. G. GALLINA, *Parte della cupola dipinta a fresco dal pittore Gallo Gallina nell'insigne Basilica di S. Agata i Cremona*, acquatinta (Raccolta stampe Museo Civico di Cremona).

di lui. Nel 1840 realizzò una litografia per la strada ferrata da Milano a Monza, inaugurata il 17 agosto alla presenza dell'Arciduca e delle maggiori autorità cittadine. Nello stesso anno, in seguito all'infittirsi delle committenze ricevute a Cremona sin dal 1834⁴⁴ per decorare ed affrescare palazzo Ala Ponzone (contrada del Teatro), palazzo Barbò (contrada Affaitati) e palazzo Trecchi, dietro le insistenze degli stessi committenti, decise di tornare a stabilirsi nella città natale ed acquistò il Palazzo Stanga Meli - Lupi di Soragna, detto delle Due Colonne, in contrada Diritta (oggi via Palestro).⁴⁵ I dipinti all'encausto di palazzo Trecchi (*Diana cacciatrice e le muse* e *Flora o la Primavera*) sono considerati tra le opere migliori del Gallina.⁴⁶

Tra gli incarichi più prestigiosi di quegli anni vi fu quello ricevuto dalla Fabbriceria del Duomo nel 1839 per l'esecuzione di un dipinto raffigurante il battesimo di Cristo da collocare nel battistero e, ancor più importante, quello ottenuto dal parroco di sant'Agata don Giuseppe Celli per affrescare la cupola

44. Lettera di Gallo Gallina indirizzata al marchese Ala Ponzone il 7 luglio 1834 (Archivio di Stato di Cremona, Archivio Ala Ponzone, busta 194, 2).

45. L. AZZOLINI, *Palazzi del Cinquecento a Cremona*, Cremona 1996, pp. 102-104.

46. L. AZZOLINI, *Palazzo Trecchi in Cremona*, Cremona 1998, pp. 79, 82-84.



Figura 22. G. GALLINA, *Spiegato il foglio che conteneva il nome degli eletti, lesse i seguenti ...*, litografia per la tragedia *Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio (BSCR, Fo. I. 24 / 7).

della chiesa, affresco che il Gallina riprodusse poi nel 1851 anche in acquatinta (fig. 21). Uno degli affreschi di palazzo Barbò, *La nascita di Venere*, suscitò l'ammirazione e l'entusiasmo di alcuni amanti dell'arte, Luigi Porro de' Somenzi ad esempio non esitò a tesserne le lodi in articoli pubblicati, secondo quanto riferisce il Grasselli, "... a pag. 1133 della "Gazzetta di Milano" n. 288 del 15 ottobre 1841 e "Gazzetta Provinciale di Cremona", n. 43 del 23 ottobre 1841..."⁴⁷ La critica accreditata, tuttavia, fu in generale abbastanza sfavorevole a causa dell'assenza di armonia tra le figure che compongono il dipinto: "Il busto colossale di Briareo, che occupa un buon terzo della medaglia, e dietro le cui spalle vedesi una selva di braccia, delle quali non si possono immaginare l'attaccatura e la provenienza, è antiartistico e disagiata".⁴⁸ A Cremona all'epoca svolgeva attività grafica una folta schiera di incisori, tra cui Giuseppe Giovanni Maria Bignami (anch'egli allievo del Beltrami), Enrico Betri, Angelo Bonini, Filippo Caporali e Giacinto Majna. Quest'ultimo, di origine

47. G. GRASSELLI, *op. cit.*, p. 33 dell'appendice.

48. L. MALVEZZI, *Raccolta di articoli artistici*, Milano 1842, pp. 65-67.



Figura 23. G. GALLINA, *Questi giorni, Dio sa, se potremo appena vederci*, litografia per la tragedia *Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio (BSCR, Fo. I. 24 / 7).

dalmata, era il più famoso ed aprì anche una sorta di scuola di incisione nella quale cercarono di apprendere i principi dell'intaglio con scarsi risultati alcuni neofiti come Giuseppe Dolara e il sarto Stefano Pedrazzini.⁴⁹ Gli unici allievi noti del Gallina furono Alessandro Rinaldi e soprattutto Vespasiano Speltini, pittore ed incisore, autore di due dipinti esposti a Brera e collocati poi nel Battistero di Cremona: *L'Immacolata Concezione di Maria Vergine* e *Sant'Anna*.⁵⁰ Nello stesso periodo, nel 1841 circa, il Gallina portò a termine per l'editore cremonese Luigi De Micheli quattro litografie che illustravano i passi più significativi del racconto romantico *Ettore Fieramosca* di Massimo D'Azeglio (figg. 22-23.). L'artista cremonese, conquistato dallo spirito risorgimentale, "pittore-soldato del Risorgimento" come lo definiscono Piceni e Cinotti,⁵¹ si pro-

49. G. FASANI, *op. cit.*, 1993, p. 79.

50. A. GRANDI, *Descrizione dello stato fisico - politico - storico - biografico della provincia di Cremona*, I, Cremona 1856, pp. 233/a-b, 249/b, 288b.

51. *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, a cura E. PICENI e M. CINOTTI, in *Storia di Milano*, XV, Milano 1962, p. 506.



Figura 24. Gallina G., *Pio IX che benedice l'Italia che risorge armata della spada di Carlo Alberto*, litografia (Raccolta stampe "A.Davoli", Reggio Emilia).

pose anche come cronista iconografico degli eventi storici dell'epoca traducendo in incisioni ed in litografie, oltre che in dipinti, alcuni avvenimenti importanti come *La vittoria dei milanesi il 22 marzo 1848*, *Pio IX che benedice l'Italia che risorge armata della spada di Carlo Alberto* (fig. 24)⁵² e *L'ingresso solenne delle truppe francesi da un originale del Volpini*.⁵³ Tra i dipinti dell'epopea risorgimentale spiccano: *L'assalto degli zuavi alla Porta di Melegnano e morte del colonnello Paulze d'Yvoi* e una rappresentazione della battaglia di Legnano, evento medioevale preso come simbolo della lotta dell'Italia risorgimentale e antiaustriaca.

Il dipinto venne eseguito nel 1845 su commissione della Società di Arte e Storia della stessa città di Legnano. Particolare fortuna ebbe la grande stampa (mm. 530 x 685) raffigurante la *Veduta dell'I.R. Collegio Militare di Milano preso dalla parte d'oriente*.⁵⁴ Sua anche l'incisione eseguita per la *Benedizione ed inaugurazione della bandiera del III battaglione dell'I. Regg. Ceccopieri N. 23 fregiata*

52. P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *op. cit.*, numeri 3654, 3791.

53. Catalogo d'asta *Christie's*, Milano, maggio 2008.

54. P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, vol I, Milano 1969, p. 52, figg. 92-93.



Figura 25. Gallina G., *Benedizione e inaugurazione della bandiera dell'I. Regg. Ceccopieri ... sulla Piazza d'Armi il giorno 22 settembre 1847*, litografia (Raccolta Stampe Bertarelli Milano).

da nastro presentato in dono dalla città di Cremona ... sulla piazza d'Armi il giorno 22 settembre 1847, stampata Cremona dal litografo Paolo Marchelli (fig. 25).⁵⁵

Ricordiamo anche i ritratti in litografia dell'architetto Alessandro Sidoli (1812-1855) e del musicista Ruggero Manna (1808-1864). Una delle opere più impegnative del Gallina fu senza dubbio la traduzione litografica della Storia Sacra, una serie di novanta tavole, che raffiguravano episodi della Bibbia (figg. 26-27). Da notare che per questa opera l'artista cremonese ottenne anche l'appoggio di Ferrante Aporti, emigrato da Cremona a Torino in seguito dei dissidi nati con governo austriaco. L'Aporti, nella sua qualità di docente di pedagogia, sollecitò la locale Commissione degli Asili Infantili ad acquistare le tavole "...composte e disegnate in litografia ... da Gallo Gallina ... e confacenti ad una rappresentazione iconografica delle lezioni di storia sacra ...", contenute nel *Manuale di educazione ed ammaestramento per le scuole infantili* del pedagogista mantovano.⁵⁶ Lo stesso Aporti così tesseva le lodi delle litografie:

Valente artista Ei le compose e le disegnò con tale precisione e verità, che servir possono al doppio scopo dello aiutare l'intelligenza de' fanciul-

55. *Cremona e le città del Po tra Lombardia ed Emilia*, a cura di G. FASANI - G. GALLINA - F.M. LIBORIO, Cremona 2003, p. 107.

56. F. APORTI, *Manuale di educazione ed addestramento per le scuole infantili*, Manini, Cremona, 1833.



Lez. 12°
 Eva sedotta dalla tentazione di divenire eguale a Dio coglie e mangia
 il frutto vietato dell'albero della scienza del bene e del male e ne offre ad Adamo

Figura 26. G. GALLINA, *Lez. 12°*, *Eva sedotta dalla tentazione di divenire eguale a Dio, coglie e mangia il frutto vietato dell'albero della scienza del bene e del male e ne offre ad Adamo*, litografia.



Lez. 15°
 Primi inventori delle arti
 Jabel del tessere - Jubal della musica
 Tubalchaim dei lavori in rame e in ferro.

Figura 27. G. GALLINA, *Lez. 15°* -*Primi inventori delle arti: Jabel del tessere e delle tende, Jubal della musica, Tubalchaim dei lavori in rame e in ferro*, litografia



Figura 27 bis. G. Gallina (?), *Jubal inventore della musica*, disegno a matita raffigurante un particolare della litografia precedente.

lini nel comprendere i primi fondamenti della religione ed i caratteri propri del ballo in fatto d'arti: con che si va a compiere il sistema pedagogico applicato all'infanzia.⁵⁷

Il patrocinio dell'Aporti era accompagnato dal *Manifesto d'associazione alla Storia Sacra, rappresentata con tavole composte e disegnate in litografia da Gallo Gallina pittore storico*, datato Cremona, 15 marzo 1845. Le tavole venivano offerte a 1 lira italiana, pari a 1.20 lire austriache, per ciascuna delle 90 tavole. A Torino l'artista cremonese lavorò per l'editore Marietti realizzando dodici litografie per l'opera *Costumi dei contorni di Torino* (1834), nelle quali il Gallina riprendeva dal vivo la gente qualunque, popolani e contadini, che giungevano in città dalle campagne per il giorno di mercato (figg. 28-29).

Nel 1836, sempre per il Marietti, disegnò la litografia *Cristoforo Colombo si ferma con Diego suo figlio al convento dei monaci di Robida, nell'Andalusia, e*

57. "L'educatore primario", n. 13, Torino 1845, pp. 207-208 e "L'educatore. Giornale ed istruzione", Torino, settembre 1848, pp. 542-543.



Figura 28. G. GALLINA, *Panettiere - Serva*, da i *Costumi di Torino*, litografia.



Figura 29. G. GALLINA, *Orfani dell'Ospedale di carità*, da *I costumi di Torino*, litografia.

manifesta le sue idee sul nuovo mondo, al priore Juan Perez di Marcena, inserita nell'*Album Piemontese dedicato a S. M. la Regina*. A Torino il Gallina eseguì anche miniature con i ritratti dei figli del famoso editore Giuseppe Pomba.⁵⁸ In Piemonte, poi, il Gallina aveva trovato anche un lavoro come pittore, per il quadro *La conversione di Santa Margherita da Cortona*, che gli venne commissionato da "... don Carlo Pastrone, prevosto di Ferrere nell'astigiano, cuor nobile e generoso ..." ⁵⁹ per collocarlo nella seicentesca chiesa parrocchiale dedicata a san Secondo.

Tra le opere a cui il l'artista cremonese collaborò ricordiamo ancora *I fasti italiani*, "...composti e disegnati in venti tavole dal pittore Gallo Gallina, ed illustrati storicamente per uso delle scuole popolari dal Cav. Giuseppe Sacchi"⁶⁰ Da ricordare infine che non pochi furono i suoi dipinti tradotti in incisioni o in litografie da altri artisti come ad esempio: *Lo spaccalegna in riposo* del 1841 (ora al Museo Civico di Cremona) inciso dal cremonese Enrico Betri (fig 30); *San Filippo Neri*, esposto a Brera nel 1841 e donato dal Gallina nello stesso anno alla chiesa di S. Abbondio in Cremona,⁶¹ riprodotto anch'esso

58. L. FIRPO, *Vita di Giuseppe Pomba*, Torino 1975, p. 131.

59. F. ROMANI - E. BRANCA, *op. cit.*, pp. 363-366.

60. G. BERTOCCI, *Repertorio bibliografico delle opere stampate in Italia nel secolo XIX*, vol.I, Milano 1876, p. 78.

61. G. GRASSELLI, *op. cit.*, p. 33 dell'appendice.



Figura 30. E. BETRI, *Il riposo dello spaccalegna*. Acquafornte da dipinto di Gallo Gallina (Raccolta stampe Serrone Villa Reale, Musei Civici di Monza).



Figura 31. E. BETRI, *San Filippo Neri*. Acquatinta da dipinto di Gallo Gallina (Raccolta stampe "A. Davoli", Reggio Emilia).

in una incisione firmata: *Betri Enrico incise all'acquatinta* (fig. 31); *Agar e Ismaele* esposto a Brera nel 1834 (oggi alla pinacoteca Tosio - Martinengo di Brescia) riprodotto in acquatinta dal Bonatti nel 1836. Quest'ultimo dipinto, che secondo alcuni rivela l'influsso del Diotti sul Gallina,⁶² fu ampiamente lodato quando venne esposto a Brera nel 1834: "Chi ha fatto questo quadro dell'Agar e chi ha mostrato tanto ingegno quanto il signor Gallina, deve tra poco meritare d'esser posto tra i migliori artisti".⁶³ La prolificità del Gallina incisore ed illustratore, oltre che pittore, fu veramente sorprendente. E proprio alla sua attività grafica deve parte della sua notorietà.⁶⁴ Sue opere grafiche sono distribuite in numerosissime pubblicazioni, libri e riviste della prima metà del XIX secolo, sia come disegnatore che come incisore, così come numerose furono le sue opere pittoriche, tanto che risulta estremamente difficile tracciarne una precisa cronologia ed un catalogo anche solo approssimativo.

62. C. BONAGURA, *Dizionario degli artisti*, in *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di G. MATTEUCCI con la collaborazione di P. NICHOLLS, Novara 1997 - 1998 (in www.istitutomatteucci.it).

63. G. MOSCONI, *Pubblica esposizione di belle arti in Milano nell'anno 1834*, in "Ricoglitore italiano e straniero ossia rivista mensile europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà", I, parte II, Milano 1834, pp. 366 - 369.

64. G. BEZZOLA, *Psicologia e patologia familiare nei tre figli maschi di Alessandro Manzoni*, in *Manzoni Europeo*, Milano 1985, p. 8.

Le riproduzioni delle stampe provengono da: Raccolta stampe “Angelo Davoli”, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia; Raccolta stampe Serrone di Villa Reale, Musei civici di Monza; Raccolta stampe “A. Bertarelli”, comune di Milano (RSBMi); Biblioteca Statale di Cremona (BSCr); Raccolta stampe del Museo Civico di Cremona e, dove non diversamente indicato, collezioni private.

Un ringraziamento particolare a Laura Ferrazzi per aver permesso la consultazione e la pubblicazione di alcune parti della sua tesi di laurea. Al suo volume *La pittura neoclassica di Gallo Gallina artista cremonese del XIX secolo* rimandiamo per un approfondimento sull'attività pittorica di Gallo Gallina. Approfondimenti biografici sull'artista cremonese anche nella scheda di Donatella Falchetti Pezzoli in *Dizionario biografico degli italiani* - Treccani, v. 51, 1998, pp. 664-667 oppure in www.treccani.it.

Ringrazio inoltre per la collaborazione, Angela Bellardi (Archivio di Stato di Cremona), Matteo Morandi (Università degli Studi di Pavia), Raffaella Barbierato (Biblioteca Statale di Cremona), Ivana Iotta, Giancarlo Tossani e Marco Scartapacchio (Museo Civico Ala Ponzone di Cremona), Dario Porta e Francesca Milazzo (Musei Civici di Monza), Giovanna Mori e Mauro Alberti (Raccolta Stampe Bertarelli, Milano), Annarita Ferri e Chiara Panizzi (Servizi Culturali e Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia), Selvaggia Cerquetti.

Profilo

Laurea in Medicina e Chirurgia, specializzazione in Patologia Generale e in Clinica Pediatrica presso l'Università Pavia. Idoneità ad aiuto di pediatria e a primario di pediatria (Roma 1979, 1986). Corsi di perfezionamento in Neonatologia, in Adolescentologia, in Medicina Naturale e Biotecnologie. Già assistente ed aiuto corresponsabile della divisione di pediatria dell'Ospedale di Cremona. Pediatra di Libera Scelta dal 1992. Socio fondatore e membro del consiglio direttivo del Gruppo di Studio nazionale di Storia della Pediatria (GSSP). Professore a contratto di pediatria al corso di laurea in Assistenza Sanitaria, università di Brescia. Relatore a convegni di pediatria e storia della pediatria. Autore o coautore di numerose pubblicazioni di pediatria, di educazione sanitaria, di storia della pediatria, di storia e di grafica cremonese.

ROBERTO CACCIALANZA

Dal 'Circolo Fotografico Cremonese' al
'Gruppo Fotografico Cremonese - ADAFA'.
Entità distinte per una storia lunga oltre un secolo*

Giugno 1901: la prima 'Mostra provinciale per dilettanti fotografi' di Cremona

Alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento nacquero in Italia le prime associazioni fotografiche, sulla scia di quanto stava accadendo già da tempo nel resto dell'Europa e nel mondo: nel 1888 l'*Associazione degli Amatori di Fotografia* di Roma, nel 1889 il *Circolo Fotografico Lombardo* e la *Società Fotografica Italiana* (SFI),¹ nel 1896 fu la volta del *Camera Club di Napoli* e della *Società di Mutuo Soccorso*, nel 1899 venne istituita la *Società Fotografica Subalpina di Torino*. Oltre a queste prime Associazioni e Circoli, negli anni seguenti nacquero e si diffusero sul territorio nazionale innumerevoli altre realtà.

Di certo il primo passo verso la riunione dei fotografi cittadini, amatori o professionisti che fossero, venne fatto nel 1901, quando, per iniziativa del *Circolo Ricreativo Cremonese*, negli ampi locali affittati in via Ruggero Manna 1, venne organizzata una 'Mostra Provinciale per dilettanti fotografi e pittori, di collezioni e soggetti di cartoline illustrate'.² L'esposizione durò una decina di giorni, dal 21 al 30 giugno, e il ricavo netto fu devoluto a beneficio della Cura Climatica. I premi e i diplomi vennero assegnati da una Giuria scelta dal Comitato d'Onore che patrocinò questa mostra assolutamente nuova per la Città.³ I fotografi non parteciparono in numero straordinario ma le opere da essi espo-

* L'argomento, trattato nel volume *Fotografi a Cremona fra l'Ottocento e il Novecento* (Cremona, 2010), è in questa sede approfondito e aggiornato con informazioni inedite e completato da alcune immagini che permettono di 'conoscere' nuovi eventi e protagonisti della fotografia cremonese del Novecento.

1. Le adesioni per fondare la SFI furono raccolte nel corso della "Prima Esposizione Nazionale di Fotografia" che si tenne a Firenze fra il 15 maggio e il 10 luglio 1887. Il 9 febbraio 1889 venne istituita una Commissione per redigere lo Statuto della Società. Nell'adunanza del 6 aprile del medesimo anno fu stabilita la sede sociale in Firenze. Il primo incontro solenne fra gli aderenti si svolse il 26 maggio 1889 a Firenze, nell'Aula Magna del Regio Istituto di Studi Superiori. (cfr. E. PUORTO, *Fotografia fra arte e storia: il "Bullettino della Società Fotografica Italiana" (1889-1914)*, Napoli 1996).

2. "Interessi Cremonesi", 27 aprile 1901.

3. "Interessi Cremonesi", 20 maggio 1901.

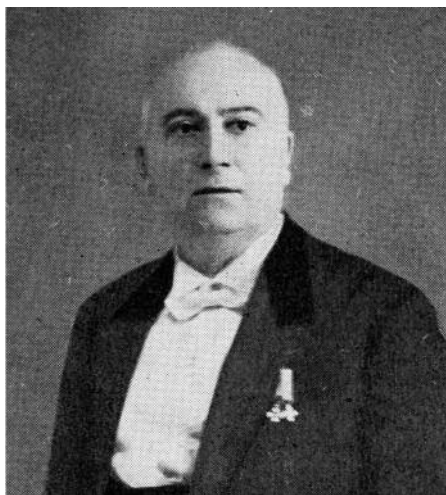


Fig.1. Giuseppe Galeati (1862 - 1944).

ste costituirono una mostra “geniale e di un certo valore”.⁴ Nei tre saloni, addobbati a festa, vennero esposte oltre 60 mila cartoline e alcune centinaia di fotografie.⁵

Della Giuria, presieduta da Ettore Bertani, fecero parte altri noti fotografi professionisti dell'epoca come i fratelli Aurelio e Giuseppe Betri. I membri dei due Comitati organizzatori, quello Esecutivo e quello d'Onore, furono presenti all'inaugurazione e ricevettero l'onorificenza del

lavoro perché il loro impegno fu davvero “prodigioso”: fra essi ‘Romano Zanicotti e comp.’ (ovvero Fortunato Giovanni Brug nolotti e Marietta Brandazzi, all'epoca proprietaria dello stabilimento fotografico) e l'immancabile Aurelio Betri con i figli Elviro, Leandro e Pirro (a sua volta fotografo professionista che nell'occasione presentò la sua raccolta di cartoline, pressappoco un centinaio). Certamente la ‘Mostra Provinciale’ suscitò un grande entusiasmo che gradualmente avrebbe portato, negli anni successivi, all'associazione dei fotografi locali.

Il primo *Circolo Fotografico Cremonese*

Dopo l'esperienza del 1901 passò qualche tempo prima che fosse possibile organizzare un vero e proprio circolo fotografico a Cremona. Nel frattempo, nei primissimi anni del Novecento, il professore Giuseppe Galeati⁶ aveva tentato di far vivere, presso la Regia Scuola Tecnica ove egli insegnava, una fototeca costituita dai doni degli alunni, delle loro famiglie ed amici, incoraggiando gli stessi studenti a cimentarsi nell'arte fotografica.

Galeati, in un suo articolo pubblicato su ‘La Provincia’, affermò che “l'inizio fu veramente di soddisfazione”, tanto che fra lavori degli studenti e i doni, suoi e degli amici, era stata raccolta una discreta quantità di materiale per de-

4. “Interessi Cremonesi”, 19 giugno 1901.

5. “Interessi Cremonesi”, 24 giugno 1901.

6. Giuseppe Galeati (Sant'Alberto di Ravenna, 19 agosto 1862 - Cremona, 10 aprile 1944), grande appassionato d'arte, fu un eccellente pittore e ricercatore: scrisse circa 200 articoli per il quotidiano “La Provincia” e riviste locali aventi per oggetto l'arte a Cremona e nel mondo.

lineare una via, quella della storia dell'arte; che poi una collezione di cartoline fiancheggiò e arricchì.

Nell'agosto del 1905 si registrò un primo tentativo per far nascere un *Circolo Fotografico Cremonese*, invitando i dilettanti e i professionisti cittadini a farne parte. Si intendeva gettarne le basi con l'adunanza preparatoria di domenica 6 agosto, ospitata presso un'aula delle Scuole di via Capra: i fini principali del *CFC* sarebbero stati quelli di "affratellare tutti i cultori di questa nobile arte, di mettere a disposizione dei Soci apparecchi di ingrandimento e camere oscure, di bandire concorsi, acquistare direttamente dalle Aziende produttrici il materiale fotografico" ottenendo perciò forti ribassi. In base a quanto risulta dalle informazioni raccolte questo primo tentativo ebbe vita assai breve, anzi con ogni probabilità non vide mai la luce, infatti non si ha alcuna notizia di esso, nemmeno un resoconto della riunione, oltre all'articolo pubblicato su "La Provincia" del 6-7 agosto che ne annunciava la prossima nascita. Tantomeno è possibile conoscere i nomi dei promotori, fra i quali senz'altro ci fu il prof. Galeati.

Quattro anni più tardi, a fine maggio del 1909, un articolo pubblicato su 'La Provincia' si rivolgeva ai numerosi fotografi cremonesi chiamandoli nuovamente a raccolta. L'idea di Galeati poteva così essere "risvegliata, rivestita, ingrandita, nobilitata": se gli 'Amici dell'Arte', come già era nell'aria, avessero attivato una propria sezione fotografica, questa avrebbe potuto essere rivolta sia ai professionisti che ai dilettanti, e grazie ai loro doni si sarebbero potute gettare le basi di una nutrita fototeca da ospitare, eventualmente, al Museo Civico (all'epoca diretto da Alessandro Landriani).⁷ Infatti, come si è visto, "mancava nella città nostra una associazione la quale mantenesse tra loro in rapporto gli amatori della fotografia, ne favorisse – materialmente e moralmente – il perfezionamento tecnico ed artistico. Lanciata l'idea di colmare tale lacuna, si cercarono e si trovarono gli uomini di buona volontà...". Nella riunione tenutasi sabato 22 maggio presso il "Gabinetto di lettura" fu costituito il *Circolo Fotografico Cremonese* quale sezione autonoma della Società 'Amici dell'Arte'. Il Consiglio Direttivo risultò così composto: alla presidenza il nobile Annibale Grasselli fu Giulio (altresì neo-presidente degli 'Amici dell'Arte'); consiglieri i proff. Galeati e Francesco De Gobbis assieme al rag. Paolo Soresini; segretario il dott. Luigi Peruzzi. L'assemblea dei convenuti affidò al Consiglio il mandato di compilare una bozza di regolamento e di organizzare la mostra fotografica in vista dell'ormai prossima "Esposizione d'Arte Moderna di Cremona".

Trascorsero alcuni mesi durante i quali il gruppo dirigente lavorò "tenacemente e in silenzio" per tradurre in fatti l'idea e l'impegno assunti nei con-

7. "La Provincia", Cremona, 15 e 25 maggio 1909.



Fig. 2. Timbro del Circolo Fotografico Cremonese, 1910-1914.

fronti dei circa 40 Soci sparsi anche in provincia, nonostante le prevedibili difficoltà e gli ostacoli soprattutto finanziari. Si arrivò così alla 'modesta' inaugurazione della sede del *CFC* che si trovava in via Nuova al piano terreno del civico 3 (oggi via Bembo), presso la casa dell'ing. Ottorino Jotta.⁸ La festa, organizzata "senza solennità, senza discorsi pro-pizianti, anzi come in famiglia", si tenne sabato 16 ottobre 1909: non

è ben chiaro quando e perché sia avvenuto il cambio di presidenza, ma nell'occasione il presidente prof. De Gobbis (non più Grasselli), trattenuto da irrinunciabili impegni professionali, fu sostituito dall'infaticabile dott. Peruzzi, "più che segretario, provveditore e direttore del nascente laboratorio", da Sorresini e da "appassionati studiosi e divulgatori di arte fotografica" quali erano il prof. Galeati e il dott. Pettenazzi. Il locale si componeva, oltre che di alcune salette per riunioni, di una camera oscura fornita di tutti gli apparecchi e comodità, compreso un ingranditore donato dal Grasselli, e di una biblioteca fornita di riviste e pubblicazioni (quali "La fotografia per tutti" e "Il Corriere fotografico"), cataloghi dei fornitori di attrezzature e materiali chimici nonché dei liquidi di sviluppo e fissaggio, campionari delle carte e dei cartoncini. Annesso al laboratorio si trovava "un bel giardino cintato, tranquillo e fiorito".

Si stava tentando di costituire una 'fototeca d'arte', con stampe donate dai soci o da privati che dal Galeati venivano ordinate per genere, epoca e stile, arricchite con qualche cenno storico-artistico e poi raccolte in grandi album. Prime fra tutte le collezioni del prof. De Gobbis, dedicata agli affreschi della chiesa di S. Margherita, e di Rodolfo Persico, che documentava gli affreschi del Duomo. Ma le ambizioni del Direttivo del *CFC* erano ancora più rimarchevoli in quanto arrivò a proporre a Corrado Ricci, direttore delle *Monografie di città* dello stabilimento "Arti Grafiche" di Bergamo, così come ai rinomati editori di guide turistiche Baedeker e Hachette, la collaborazione per fornire immagini dei monumenti cremonesi.⁹

Nei primi giorni del marzo 1910 si radunò l'Assemblea Generale dei Soci, presieduta dal De Gobbis:¹⁰ fu approvato il bilancio del primo anno sociale

8. Ottorino Jotta (Cremona, 28 dicembre 1869 - Cremona, 8 agosto 1957).

9. "La Provincia", Cremona, 15 e 19 ottobre 1909.

10. Francesco De Gobbis (Treviso, 30 giugno 1863 - Firenze, 27 gennaio 1913), si trasferì da L'Aquila a Cremona il 15 ottobre 1897. Dal 7 aprile al 19 novembre 1907 fu a Bergamo, per rientrare poi a Cremona, dove insegnò quindici anni; sul finire del 1912 fu chiamato a coprire l'ambita cattedra di Ragioneria all'Istituto Tecnico di Firenze, ove poche settimane dopo morì.

(1909) che si chiuse in attivo nonostante le ingenti spese per l'acquisto di mobili e per l'impianto della sede; si determinarono in L. 8 la quota sociale e in L. 1 la maggiore tassa d'ingresso dei nuovi affiliati (fino al 30 giugno, dopodiché sarebbe stata elevata a L. 5); il Consiglio fu autorizzato ad emettere 20 azioni da L. 25 cadauna, rimborsabili, al fine di acquistare altri mobili e attrezzature necessari al completo arredamento del gabinetto fotografico.¹¹ Nella stessa primavera del 1910 Egidio Boni, proprietario del laboratorio fotografico "Gerola e Boni",¹² partecipò e fu premiato – insieme ad altri professionisti concittadini – alla grande "Esposizione d'Arte Moderna di Cremona" (proposta dagli Amici dell'Arte),¹³ inoltre il Consiglio Direttivo del *Circolo Fotografico* gli conferì una medaglia d'oro in conio speciale, opera dello stabilimento artistico 'Nolli' di Firenze. Il premio, consegnato *en amitié* ma con molta cordialità da parte degli offerenti, fu accettato con massimo gradimento dal Boni che apprezzò l'omaggio e la sim-

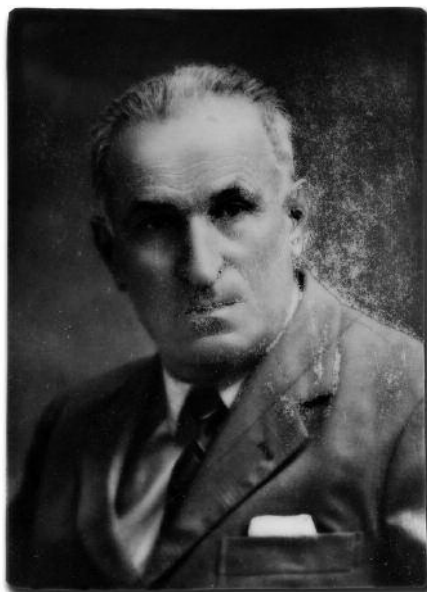


Fig. 3. Egidio Boni (1879-1961)

11. "La Provincia", Cremona, 3 marzo 1910. L'Assemblea esprime un caldo ringraziamento al nobile Annibale Grasselli che aveva messo a disposizione del CFC uno "splendido apparecchio inglese da posa", un apparecchio da ingrandimenti e una "bella statua di *bisquit*" quale premio speciale per la mostra fotografica collocata all'interno dell'Esposizione d'Arte Moderna.

12. Egidio Boni (Cremona, 27 febbraio 1879 - Cremona, 13 gennaio 1961) (per maggiori notizie: R. CACCIALANZA, *Fotografi a Cremona fra l'Ottocento e il Novecento*, Cremona 2010, pp. 69-72).

13. *Catalogo della prima esposizione d'Arte moderna*, Cremona 1910. Parteciparono: tra i fotografi professionisti cremonesi, Ettore Bertani, la ditta "A. Betri e Figlio", Giovanni Battista Bodini, Amedeo Salanti; fra i dilettanti, Egidio Armanini, Francesco De Gobbis, Pietro Gavini, le sorelle Holy, Alberto Lao, il conte Andrea Noli da Costa, il nobile Sebastiano Pusterla-Cortesini, Ettore Sampietro, Paolo Soresini. Per il Museo Civico l'operatore Luigi Crippa presentò riproduzioni di affreschi, per l'Ospedale Ugolani Dati il dottor Massimiliano Fiorini del Gabinetto radiografico interno produsse alcune *Röntgenografie*. Alla sezione fotografica furono dedicate quattro sale. L'Esposizione di Arte Moderna avrebbe dovuto essere realizzata nell'ottobre del 1909 (con il titolo di: "Prima Esposizione d'Arte per pittura, scultura, arredamento della casa, fotografia e lavori femminili"), ma fu rinviata all'anno successivo a causa di motivi non precisati.

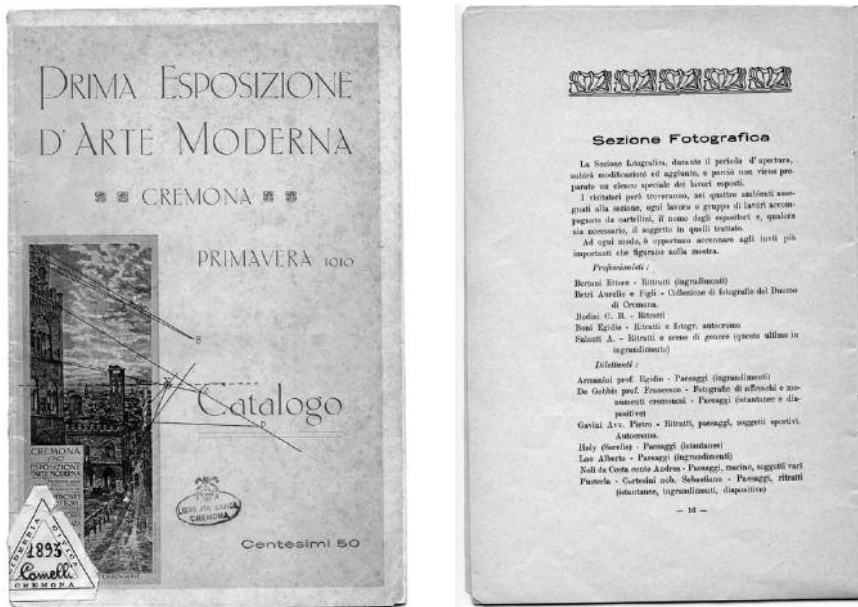


Fig. 4. *Catalogo della Prima esposizione d'Arte moderna, Cremona 1910*

patia dimostrata dai dilettanti e professionisti fotografi, perciò volle ricambiare donando al *CFC* una macchina da ingrandimenti.¹⁴ Oltre a essersi arricchito dell'attrezzatura donata da Boni, il gabinetto del *Circolo* si dotò di nuovo materiale acquistato e di altro ordinato grazie ai sacrifici di alcuni benemeriti Soci azionisti. Il gabinetto fotografico si trovava ancora presso Casa Jotta in via Nuova; all'epoca la carica di segretario era ricoperta dal dott. Luigi Peruzzi.¹⁵

Oltre al Boni molti degli associati al *CFC* furono premiati nella sezione 'dilettanti' della Esposizione: medaglie d'argento di 1° grado furono assegnate a Gavini (per un paesaggio di fine gusto artistico), al Conte Andrea Noli da Costa (istantanee di paesaggio e di animali) e Luigi Crippa (fotografie di carattere storico-artistico); il nobile Sebastiano Pusterla-Cortesini ricevette una medaglia d'argento di 2° grado per soggetti di paesaggio e un premio speciale per il soggetto agricolo, *Raccolta di bozzoli* (statuetta offerta dal nob. Annibale Gras-

14. "La Provincia", Cremona, 11 settembre 1910: "Il delicatissimo bassorilievo della medaglia rappresentava la Scienza sotto le graziose e scultorie forme di una donna volante sulla Città mentre una macchina fotografica ne ritrae il panorama. Nel retro è la targhetta per l'incisione del nome premiato. La designazione di questa medaglia è atto che onora assai il giovane Circolo e merita di essere notato anche perché questa è la prima medaglia che viene consegnata dopo la chiusura dell'Esposizione".



Fig. 5. E. Bertani, 1911: in abito scuro e bombetta, a sinistra Luigi Crippa, a destra Pietro Gavini.

selli); medaglia anche per il prof. Egidio Armanini per soggetti di paesaggio. Diplomi d'onore di primo grado andarono a L. Agostini (paesaggio alpestre), Gavini (paesaggio in fotografie *Autochrome*), F. Pasotelli ("soggetto di marina, ingrandimento"), E. Sampietro (istantanee); diplomi di secondo grado ai fratelli Chiodelli (riproduzioni di dipinti), A. Gnocchi e sorelle Holy (istantanee di paesaggio), A. Lao (ingrandimenti di paesaggio), P. Soresini (ingrandimenti). Al dottor M. Fiorini e all'Ospedale 'Ugolani Dati' (gabinetto *Röntgenologico*) andarono i premi di benemerita per le 'Applicazioni scientifiche della fotografia', nella fattispecie per le radiografie da essi prodotte.¹⁶

Nel febbraio del 1911 il *Circolo Fotografico Cremonese* fece parlare di sé grazie al concorso per dilettanti avente come tema il pattinaggio su ghiaccio (la pista si trovava a circa un chilometro dalle mura, probabilmente in una *lanca* del Po); in palio "un'artistica medaglia d'argento". I 'tic-tac' degli otturatori si susseguirono a brevi intervalli, ritraendo le scenette più graziose e comiche, tuttavia la partecipazione al concorso fu alquanto scarsa, contando solo tre con-

15. Luigi Peruzzi (Cremona, 14 luglio 1881 - Cremona, 19 giugno 1925; in altro documento risulta deceduto a Milano il 17 dicembre 1920), dottore in scienze naturali.

16. "La Provincia", Cremona, 14 giugno 1910.



Fig. 6. L'avvocato Pietro Gavini (1878-1969) e il ragioniere Luigi Crippa (1886-1923).

correnti: Fiorenzo Arcari (peraltro Socio del *CFC*) che fu decretato vincitore, L. Zanacchi e Mario Riccoboni (futuro marito di Ida Sansoni, a sua volta fotografa e sorella dei più noti professionisti cremonesi Palmiro e Romeo). In quei giorni si distinsero i professionisti Giovanni Battista Bodini, che vide pubblicati da "La Provincia" un paio di scatti, e l'immane Egidio Boni. I lavori, un centinaio di stampe in tutto, furono esposti nelle vetrine della cartolibreria 'Faccini' in corso Garibaldi.¹⁷

L'esito dell'Assemblea annuale ordinaria convocata per il 3 aprile non è noto, ma si intuisce che "gli importanti argomenti in discussione" portarono a nuovi cambiamenti nella composizione del sodalizio¹⁸ se "Il Progresso" di mercoledì 13 settembre riporta la notizia della "costituzione di un nuovo *Circolo Fotografico* in Cremona" (in effetti si trattò non tanto di una nuova entità quanto di una rinascita o di un profondo riassetto): da questo momento il *CFC* fu presieduto dall'avvocato cav. Andrea Boschi,¹⁹ segretario il professor Luigi Pe-

17. "La Provincia", Cremona, 4 e 10 febbraio, 11 e 16 marzo 1911.

18. "La Provincia", Cremona, 2-3 aprile 1911.

19. Andrea Boschi (Cremona, 8 ottobre 1863 - Cremona, 27 marzo 1919) fu cognato del fotografo professionista Azelio Venturini (Parma, 2 settembre 1871 - Cremona, 27 febbraio 1926); si veda la scheda biografica in R. CACCIALANZA, *op. cit.*, p. 81). Riconosciuto come uno dei migliori penalisti cremonesi, Boschi venne aggredito alle spalle da uno sconosciuto e accoltellato la sera del 22 febbraio, nei pressi di palazzo 'Due Miglia'. In un primo momento parve una ferita non grave, ma dopo pochi giorni le sue condizioni peggiorarono inesorabilmente.



Fig. 7. Testata della rivista "Il Progresso Fotografico"

ruzzi, consiglieri d'amministrazione l'avvocato Pietro Gavini,²⁰ il ragioniere Paolo Soresini,²¹ il rag. prof. Luigi Crippa²² e il pittore-fotografo professionista Amedeo Salanti (già membro del Comitato Organizzativo della 'Esposizione di Arte Moderna' del 1910).²³ Fra le nuove attività che il *Circolo* proponeva agli iscritti vi erano anche le gite e le visite di luoghi "ove le bellezze naturali ed artistiche, e i ri-

cordi di storia, porrebbero soggetti interessanti agli amatori fotografi". La prima escursione del *CFC*, in bicicletta oppure per mezzo della ferrovia, venne indetta con meta alla Badia di Chiaravalle della Colomba, presso Fiorenzuola d'Arda. Nell'occasione il *Circolo* propose anche un concorso a premi per la migliore serie di fotografie.²⁴

Nel novembre 1912 i Soci ricevettero la relazione economica del terzo anno, testo nel quale erano menzionate le gite di istruzione fatte dal *Circolo Fotografico Cremonese* durante l'annata nonché i concorsi indetti con premi in medaglie.

Di questa 'Relazione morale e finanziaria', purtroppo introvabile, parlò anche la leggendaria rivista "Il Progresso Fotografico" diretta da Rodolfo Namias: "Cremona ha già da alcuni anni un *Circolo Fotografico* che ha esplicato ed esplica un'opera utile fra gli amatori della città, diretto com'è da persone stimate e capaci... [Nella Relazione il *CFC* ha messo] in rilievo le iniziative prese e quelle che il Consiglio ha in animo di prendere per assicurare ai Soci sempre maggiori vantaggi, diffondere maggiormente la passione per l'arte fotografica e nello stesso tempo la cultura artistica e tecnica".²⁵

20. Pietro Gavini (Cremona, 30 maggio 1878 - Cremona, 4 settembre 1969), avvocato. Era cugino di Luigi Peruzzi.

21. Paolo Domenico Soresini (Cremona, 10 aprile 1883 - Cremona, 20 maggio 1931), ragioniere impiegato presso le 'Reali Poste'.

22. Luigi Attendolo Crippa (Cremona, 30 agosto 1886 - Cremona, 14 marzo 1923), ragioniere impiegato presso la Deputazione Provinciale, insegnante di matematica, membro di parecchie Associazioni locali. Operoso, modesto, frequentava con notevole assiduità le sale del Museo Civico dove si era formato una grande cultura artistico-estetica. Ne fu l'operatore fotografico per lungo tempo.

23. Amedeo Salanti (Cremona, 18 dicembre 1860 - Cremona, 9 marzo 1917). La biografia completa è pubblicata in R. CACCIALANZA, *op. cit.*, p. 65.

24. "La Provincia", Cremona, 19 settembre 1911.

25. "Il Progresso Fotografico", Milano, dicembre 1912, p. 490.



Fig. 8. Luigi Tornaletti (1868 - 1936)

Contestualmente il 'Corriere Fotografico' di Milano ci permette di avere ulteriore conferma che il sodalizio possedeva un gabinetto dotato di tutte le comodità,²⁶ compreso l'ottimo apparecchio d'ingrandimento donato da Boni (consentiva ingrandimenti fino al formato cm 13x18), inoltre che per i Soci aveva potuto ottenere delle facilitazioni presso le Ditte di prim'ordine; il *CFC* si era anche dotato di una buona biblioteca fotografica, organizzava gite sociali (sempre con successo), progettava di costruire una terrazza di posa in cui eseguire comodamente ritratti usufruendo dell'illuminazione naturale nonché di indire conferenze illustrate da proiezioni.²⁷

Nel maggio 1913 gli appassionati di fotografia e gli aderenti al *Circolo* si recarono in viaggio ad Arquà Petrarca, ai piedi dei Colli Euganei nei pressi di Monselice, mentre a settembre fu indetto un grande concorso fotografico a complemento della Mostra Zootecnica Provinciale.²⁸

L'ultima notizia sul *Circolo Fotografico Cremonese* prima della Guerra arriva dalla 'Guida di Cremona' del 1914-1915: vi è riportato l'organigramma del sodalizio, ancora presieduto dal commendatore Boschi, coadiuvato dai consiglieri Crippa, Gavini, Soresini e Leopoldo Tornaletti.²⁹

In seguito l'assenza di ulteriori informazioni attesta che l'esperienza del *CFC* rimase sospesa in coincidenza con lo svolgimento del primo conflitto mondiale e che al termine di questo fu necessario un certo lasso di tempo affinché l'attività ordinaria potesse essere ripresa.

26. "La Provincia", Cremona, 24 novembre 1912.

27. "La Provincia", Cremona, 15 luglio 1913; "Il Corriere Fotografico", Milano, dicembre 1912, p.490.

28. "La Provincia", Cremona, 9 maggio 1913; "Il Progresso Fotografico", Milano, 14 maggio 1913.

29. *Guida amministrativa, commerciale, industriale, agricola di Cremona*, Stabilimento Arti Grafiche E. Foroni, Cremona 1914-1915. Leopoldo Tornaletti (Cremona, 8 ottobre 1868 - Cremona, 20 dicembre 1936) giunse a Cremona da Soresina nel luglio 1902. Fu direttore di filande.

Grandi successi e improvviso oblio negli anni Venti

Dopo la Guerra l'attività del *CFC* riprese a fatica. Nel 1921 fu indetto un concorso con tema 'I Bagni al Po', aperto sia ai Soci che ai non iscritti al sodalizio, ma pare che la partecipazione fu scarsa e, nonostante una proroga fino al termine di settembre, non fu nemmeno allestita la mostra.³⁰

Nel 1923 fu il professore sacerdote e disegnatore Illemo Camelli³¹ a ideare e organizzare la prima 'Esposizione d'Arte e Industria Artistica Cremonese' all'interno della quale trovò posto una corposa 'Mostra Fotografica': inaugurata il 5 maggio dal sindaco, dal prefetto e dall'on. Roberto Farinacci³² presso l'ex ospedale Ugolani-Dati (palazzo Affaitati), rimase aperta al pubblico fino al giorno 24 affinché potesse essere visitata dal Ministro dell'Agricoltura, on. Giuseppe De Capitani.³³ Fu pubblicato il relativo catalogo nel quale compaiono i nomi dei fotografi professionisti partecipanti con ritratti artistici esposti nella sala 'D' Egidio Boni (mostrò anche marine e paesaggi), le ditte 'Fazioli-Sansoni' e 'Ruffini-Negri'.³⁴

L'anno successivo, nel mese di novembre, fu indetta la seconda edizione della rassegna, di nuovo in palazzo Affaitati e a cura del Camelli. All'inaugurazione presero parte il presidente onorario Farinacci, le Autorità cittadine e il Sottosegretario all'Istruzione Pubblica on. Dario Lupi. La mostra fotografica fu varia e importante anche se vide partecipare un solo professionista, il *pittografo* Egidio Boni (così gli amici lo definivano "affettuosamente"), il quale espose una ricca serie di paesaggi e ritratti impeccabili; fra i dilettanti, Torquato Zambelli esibì vedute piene di poesia, Tullio Busacchi soggetti montani, il dottor



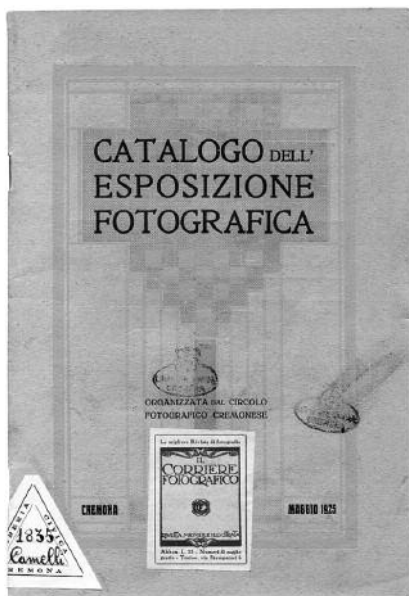
30. "La Provincia", Cremona, 27 luglio e 23 agosto 1921.

31. Illemo Camelli (Cremona, 1 maggio 1876 - Cremona, 4 gennaio 1939).

32. Roberto Farinacci (Isernia, 16 ottobre 1892 - Vimercate, 28 aprile 1945), politico e giornalista, si avvicinò giovanissimo alla politica; si occupò della riorganizzazione del 'Sindacato Contadino Socialista', nel contempo iniziò a collaborare con "Il Popolo d'Italia" di Benito Mussolini come corrispondente da Cremona. Subito dopo la prima Guerra Mondiale, alla quale partecipò come volontario, abbandonò il gruppo socialista di Leonida Bissolati per avvicinarsi al movimento fascista. Nello stesso anno (1919) fondò con Mussolini e altri fedelissimi i *Fasci di Combattimento*. Nel 1921 venne eletto alla Camera dei Deputati, fra il 1925 e il 1926 ricoprì la carica di segretario del 'Partito Nazionale Fascista'. Nel 1922 fondò la rivista "Cremona Nuova", nel 1926 il quotidiano "Il Regime Fascista".

33. "Cremona Nuova" Cremona, 3, 6, 9 e 23 maggio 1923.

34. *Catalogo della Prima esposizione d'Arte e Industria Artistica*, Cremona 1923.



Chiodelli immagini di vita sul campo di guerra, Alberto Lao Schor alcuni ritratti, Santino Pozzi scene di animali, il dottor Renato Dolfini fotografie varie,³⁵ mentre il dottor Bertoli espose riproduzioni di monumenti.³⁶

Nel 1925 fu il *Circolo Fotografico Cremonese*, la cui sede era stata traslocata in via Tibaldi, a pianificare la grande 'Mostra Interregionale di Fotografia Artistica', patrocinata dal Comitato delle 'Feste di Maggio'. Le opere vennero collocate nelle sale di palazzo Affaitati a cura di Paolo Soresini, coadiuvato dai colleghi del Comitato Esecutivo avvocati Pietro Gavini (presidente), Pino Bettoni,³⁷ Pietro Feroldi e Ezio Testori (segretario).³⁸ L'esposizione fu inaugurata alle 10 di domenica 3 maggio: l'ampia sala in cima allo scalone d'onore, ornato di tappeti e di piante, era decorata con bandiere tricolori e con profusione di piante e di fiori. Il commendatore Pietro Simoncini porse il saluto alle Autorità e agli intervenuti, in seguito diede la parola all'oratore ufficiale, l'avv. cav. Carlo Baravalle, nome illustre non solo nel foro torinese ma anche e soprattutto nel campo della fotografia nazionale essendo condirettore de "Il Corriere Fotografico", una delle maggiori riviste specializzate dell'epoca; Rodolfo Namias, direttore de 'Il Progresso Fotografico', constatò e dimostrò quanto la fotografia fosse capace di raggiungere le più alte manifestazioni artistiche, esaltando altresì le qualità della *Resinotipia*, processo di stampa che in quegli anni stava andando per la maggiore; infine il prefetto decretò aperta la mostra, così gli intervenuti poterono fare una breve visita guidata nelle nove sale allestite. Fu-

35. Renato Dolfini (Canneto S/O, 27 aprile 1883 - Cremona, 13 gennaio 1953) è stato autore di vari articoli sulla fotografia, pubblicati su "La Provincia" negli anni Venti.

36. *Seconda esposizione d'Arte e di Industria Artistica di Cremona - Maggio 1924*, Cremona 1924.

37. Giuseppe Bettoni (Cremona, 9 ottobre 1895 - trasferito a Milano il 2 novembre 1927), avvocato.

38. Ezio Francesco Giacomo Testori (Bozzolo, 23 maggio 1881 - Cremona, 17 febbraio 1948), chimico farmacista, dopo avere gestito una propria attività in corso Campi al civico 12, nel palazzo dell'Istituto delle Assicurazioni, in seguito alla municipalizzazione del servizio fu nominato direttore della Farmacia Comunale di corso Vittorio Emanuele. La sua salute fu minata dalla morte di uno dei figli che si trovava a Cefalonia quando i tedeschi misero in atto il famigerato eccidio (da *La morte di Ezio Testori*, in "La Provincia" Cremona, 18 febbraio 1948).

rono esposte numerose fotografie di noti autori italiani quali Stefano Bricarelli, Gian Carlo Dall'Armi, Antenore Ferraris, Carlo Gherlone, Dario Metra, Domenico Riccardo Peretti Griva e Giovanni Battista Vercellone di Torino, Luigi Crespi, Emilio Sommariva e Mario Crimella di Milano, Giovanni Croce e i fratelli Manzotti di Piacenza (Celestino ebbe una succursale a Cremona fra il 1926 e il 1929), Guglielmo Chiolini di Pavia, Daniele Antolini di Bologna, oltre a un nutrito gruppo di fotografi triestini. I cremonesi parteciparono in gran numero: Angelo Azzini (di Pizzighettone), l'avv. Pino Bettoni, Camillo Bruni (di Malagnino), Giovanni Campi, Giulio Pavesi, Rodolfo Persico, Santino Pozzi e Romano Zanicotti. Mario Salanti espose "squisiti ritratti morbidissimi"; Palmiro Sansoni presentò immagini di bambini ("egli ama la moda delle luci violente, incrociate, sbattute"); Egidio Boni partecipò a sua volta con i ritratti che nel corso della lunga carriera lo contraddistinsero in città; l'avvocato Gavini espose parecchie *Autocromie* a lastra; Torquato Zambelli imitò l'amico pittore Carlo Vittori proponendo composizioni al *Bromolio* splendidamente riuscite (*Mercato, Tramonti affocati, Cavalli al carico ed al tiro, Chioccia e pulcini*); Ernesto Fazioli, già a quell'epoca definito "un'ottima promessa", non smentì le attese presentando *Intensità e Mezzogiorno sullo stagno*, opere realizzate con la tecnica della *Resinotipia*. I fratelli Manzotti di Piacenza offrirono numerosi ritratti in *Autocromia 'Lumière'* e *Resinotipie* di notevole effetto artistico (*Erbaioli, Fienagione e Rustico*). Anche Vercellone espose 18 *Autocromie*; Crespi, direttore della 'Scuola di Resinotipia' di Milano, primeggiò con suggestivi paesaggi a colori fra i quali *Meriggio verde*. Gli arditi nudi stampati al *Bromolio* di František Drtikol, cecoslovacco ed unico straniero, furono molto discussi ma decisamente apprezzati; l'eccellente Sommariva si distinse sopra tutti con ritratti e vedute ai pigmenti di carbone.³⁹

Le visite all'esposizione furono incentivate anche dai numerosi concerti di musica classica, sinfonica, corale e di *Fox-Trot* tenuti nei saloni del palazzo, inoltre furono coinvolti gli Istituti di istruzione cittadini.⁴⁰ La mostra chiuse il 24 maggio, la giuria si riunì il 29 per decretare i vincitori, che furono più del previsto dato l'altissimo livello delle opere presentate e, quindi, si rese necessario coniare un numero maggiore di medaglie d'oro. Nell'occasione il CFC editò il *Catalogo* della mostra, corredato da una efficace prefazione.⁴¹

39. L'elenco dei premiati è pubblicato su "Il Progresso Fotografico" di quell'anno, pp. 190-191.

40. "Cremona Nuova", 2, 3, 5, 8, 17, 19, 20, 24, 30 maggio 1925.

41. Circolo Fotografico Cremonese, *Catalogo della esposizione interregionale di fotografia artistica*, stab. tip. Ditta A. Manfredi, Cremona 1925; "Il Progresso Fotografico", 1925, pp. 157-158 e 190-191: la Giuria, formata dall'avv. cav. Pietro Feroldi di Brescia, dall'ing. Carlo Bianchi di Milano e dal dott. Giorgio Maresti di Ferrara, chiese e ottenne di incrementare il numero delle medaglie d'oro in palio "per ricompensare degnamente tanti valentissimi artisti che senza tale ricompensa sarebbero rimasti ingiustamente sacrificati".



Forse alcuni dissapori nati all'indomani della grande Esposizione (motivo più probabile fu il grave ritardo nella consegna dei premi supplementivi, peraltro affatto dipeso dal *CFC*), di certo la crescente influenza del fascismo, delle Istituzioni e dei personaggi ad esso collegati nell'ambito culturale, senza contare la scomparsa di alcuni fra i principali animatori del *Circolo*, determinarono un nuovo e definitivo stop alle attività di questo sodalizio. Presumibilmente, a seguito di ciò, il *CFC* o ciò che ne restava si sciolse o più semplicemente confluì nella *Famiglia Artistica* cremonese, espressione dell'*Istituto Fascista di Cultura*, nata nel 1928 (se ne parlerà fra breve): dunque a partire dalla seconda metà degli anni Venti

sia le mostre che i concorsi furono promossi inizialmente dal noto prof. Illemo Camelli e, alla morte di questo (1939), dalla *Famiglia Artistica*.

Infatti l'anno successivo, il 1926, fu la volta della 'Mostra d'Arte Fotografica ed Artistica' all'interno della 'III Esposizione d'Arte in Cremona', ideata dall'infaticabile – quanto ormai pressoché onnipotente – Illemo Camelli (coadiuvato da Umberto Maldotti) e allestita nei saloni di palazzo Ugolani Dati. L'inaugurazione avvenne il 9 maggio alla presenza del gerarca fascista Roberto Farinacci. Nelle quindici sale furono raccolte centinaia di opere fra pittura, scultura e fotografia: quest'Arte occupò l'ultima stanza, la XV, dove trovarono posto alcune stampe di due fra i maggiori esponenti dell'epoca, Ernesto Fazioli e Torquato Zambelli, quest'ultimo impegnato nel medesimo periodo insieme ai migliori fotografi italiani anche alla prima 'Esposizione d'Arte Fotografica Abruzzese'. Sedici gli scatti di Fazioli (fra i quali *Sforzo*, *Ritratto del pittore Biazzi*, *Il Morbasco*, *I vecchi dell'ospizio*, *Mercato della verdura*), dodici quelli di Zambelli (le indimenticabili *Lavandaie*, *Mattino d'inverno*, *Crepuscolo padano*, *Chiacchiere*, *Temporale*).⁴²

42. "Il Regime Fascista", Cremona, 8, 11, 13 maggio 1926; catalogo della *Terza Esposizione d'Arte in Cremona*, Cremona 1926.

Nel febbraio 1928 nacque l'*Istituto Fascista di Cultura*, su impulso di Fari-nacci e dei suoi più stretti collaboratori, fra i quali Camelli.⁴³ Agli inizi di ot-tobre il gerarca affidò all'avv. Tullo Bellomi⁴⁴ l'incarico di costituire ed orga-nizzare, insieme ai promotori Camelli, Arturo Ferraroni, Riccardo Monti, Diego Valeri, Carlo Vittori e altri, la *Famiglia Artistica* cremonese, Associa-zione di artisti e di amatori dell'Arte: il neonato sodalizio venne ospitato nelle sale del palazzo Cittanova. Una gita a Venezia fu l'occasione per chiamare a raccolta gran parte degli appassionati d'Arte e quasi tutti gli Artisti cittadini: sessantacinque persone guidate da Bellomi e dal colonnello Montanari.

Nel primo semestre del 1931 la *Famiglia Artistica* ospitò due importanti mostre nelle sale del proprio 'Gabinetto di Lettura': a marzo la personale di Egidio Boni (in massima parte ritratti di Autorità locali, ritratti vari all'epoca chiamati 'studi di teste', paesaggi sia padani che di montagna); a maggio Er-nesto Fazioli fu invitato a proporre alcune sue opere già premiate in impor-tanti esposizioni in Italia e all'estero e lodate da critici ed esperti di indiscuti-bile valore.⁴⁵

Dal 1° ottobre l'ampio salone al piano terreno delle vecchie 'Reali Poste', che si affacciavano parte sulla odierna piazza Roma e parte sulla contrada Cur-zia (oggi via Gramsci), accolse la 'Mostra fotografica fra dilettanti' di Cremona e Provincia: 250 opere di 23 fotoamatori fra i quali Carlo Zanesi (cugino di Dante Guarneri, noto e apprezzato fotografo professionista scomparso nel 2002), Alessandro d'Alessandro, Giuseppe Chiodelli, alcuni membri del fu-turo *Circolo Fotografico Soresinese* (nato nel 1933), i veterani Pavesi e Pozzi. L'iniziativa fu presa dal Dopolavoro Provinciale, espressione locale dell'*Opera Nazionale Dopolavoro*. Il colonnello Raniero Montanari, invitato a formare la

43. Nell'orbita dell'Istituto, fondato il 21 febbraio 1928, gravitavano la rivista "Cremona", la 'Società di Lettura', l'Istituto Storico Cremonese' e la 'Famiglia Artistica'.

44. Tullo Domenico Bellomi (Ostiano, 9 settembre 1878 - Cremona, 25 dicembre 1956) si trasferì da Ostiano a Cremona nell'aprile del 1905 per praticarvi la professione forense. Legato da profonda amicizia a Leonida Bissolati, ne fu il segretario particolare quando questi divenne ministro nel 1917. Profondo amatore dell'arte in tutte le sue forme, conservatore per lunghi anni del Museo Civico, concepì e fondò la *Famiglia Artistica*, della quale fu per molto tempo il "Regidore Capo". Il sodalizio divenne ben presto il centro propulsore delle attività culturali a Cremona. Organizzò mostre, gite sociali e storiche manifestazioni come il 'Premio Cremona', le celebrazioni Stradivariane, che ebbero risonanza mondiale, e le celebrazioni Monteverdiane del 1943. Concepì e fondò anche la 'Scuola Internazionale di Liuteria' così come l'Ente Pro-vinciale del Turismo, ideò la rivista 'Cremona'. Oratore forbito e sicuro, l'avvocato Bellomi fu un ricercato conferenziere; scrittore dotato di una vivace e pronta comunicativa, compose molti racconti che spesso firmò con lo pseudonimo di 'Canuto' (cfr. *È morto l'avv. Tullo Bellomi, fon-datore di molte istituzioni - Un pioniere della cultura cittadina*, in "La Provincia", Cremona, 27 dicembre 1956).

45. "Il Regime Fascista", Cremona, 14, 16, 23 maggio 1931; "Cremona", giugno 1931.

Giuria, scelse i pittori Biazzi e Busini ed i fotografi professionisti Fazioli e Nino Ruffini. In un'altra saletta, dedicata alle attività proprie del Dopolavoro, furono raccolte numerose altre fotografie aventi per soggetto le manifestazioni svolte dalle Società escursionistiche di Cremona, Crema e Soresina aderenti all'*Opera Nazionale*; più oltre trovarono posto le immagini delle manifestazioni filodrammatiche e quelle dei corsi per maestranze, eseguite magistralmente da Torquato Zambelli.

“La fotografia è un'Arte?”, si chiese Guido Coppini aprendo il discorso di inaugurazione. Davanti a paesaggi fluviali, montani e marini, scene di vita rurale, ritratti, fughe di colonne, protiri di cattedrali, nature vive e morte, la risposta fu scontata: “se l'Arte è un'idea, un'impressione che l'uomo cerca di rapire all'attimo fuggente per tradurla in una forma di bellezza durevole certamente la fotografia è Arte e Poesia!”. L'esposizione rimase aperta fino al 15 ottobre, mentre il giorno 20 si riunì la Giuria per decretare i premi alle varie sezioni: ‘Mostra fotografica artistica’, ‘Mostra fotografica documentaria’, ‘Mostra escursionismo’ e di incoraggiamento.⁴⁶

Nell'autunno del 1932 la *Famiglia Artistica* bandì un concorso tra i propri Soci fotografi dilettanti che parteciparono alla gita a Venezia dei primi giorni di ottobre. Fu messa in palio una medaglia per il miglior gruppo di fotografie eseguite durante le visite alla Serenissima, che la Giuria formata da Mario Biazzi, Ernesto Fazioli e da un rappresentante della *Famiglia* indicato dal Bellomi, decise di assegnare alla signorina Isa Zani per la sua fotografia *Gruppo dei Familiari in Palazzo Ducale*; il secondo premio andò ex-æquo al dott. Venanzio Marconi, che aveva proposto un album di fotografie “legate da una graziosa e spiritosa didascalìa”, e alla signorina Bortini per *Macchie nere sulle piazze veneziane*; il terzo riconoscimento fu appannaggio del dottor Pilade Grassi di Annicco con *In gondola... si dondola*. Zambelli partecipò fuori concorso ma le sue fotografie meritavano il plauso della giuria. Le opere vennero esposte fra il 23 ottobre e il 6 novembre nelle sale al primo piano di palazzo Cittanova -sede dell'Associazione- nel corso della seconda ‘Esposizione provinciale d'Arte Moderna’, ennesimo sforzo organizzativo di Illemo Camelli: “fotografie grandi e piccine, argute ed impertinenti, velate alcune di melanconia veneziana, ma quasi tutte liete, come liete erano le anime dei giganti in quei giorni radiosì”.⁴⁷

Tra i Soci del *CFC* in varie epoche sono ancora da menzionare: il commentatore E. Ferri (impiegato delle Poste, quindi collega di Soresini), i ragionieri

46. “Il Regime Fascista”, Cremona, 23 ottobre 1931; ‘Cremona’, ottobre 1931, 10.

47. “Il Regime Fascista”, Cremona, 21, 28 settembre e 20, 23 ottobre 1932; ‘Cremona’, novembre 1932, 11.

G. Carotta e A. Castiglioni, i dottori E. Maffezzoni e A. Alovisi, A. Zana e il decano Giuseppe Colfi, autore di numerosi e dotti articoli aventi per tema la fotografia apparso su “La Provincia” fino agli anni Cinquanta.

1951: nasce il *Gruppo Fotografico Cremonese - ADAFA*

Nel dicembre 1949 si tenne a battesimo il sodalizio culturale nato dalla fusione tra gli *Amici dell'Arte* e la *Famiglia Artistica*, ovvero l'*ADAFA*, acronimo dei due sodalizi originari.

Presto, grazie a questa nuova Associazione, “cominciarono a riunirsi, contagiati dalla malattia dell'obiettivo, alcuni soci giovani e giovanili, professionisti e dilettanti, non solo per discutere dei sempiterni problemi tecnici ma anche per confrontare e perfezionare le proprie opere fotografiche”. Si arrivò quindi, il 25 settembre 1951, alla nascita del *Gruppo Fotografico Cremonese*,⁴⁸ immediatamente accolto a far parte dell'*ADAFA* alla stregua delle già esistenti Commissioni culturali e artistiche. Finalmente, a distanza di cinque lustri dalla scomparsa del *CFC*, Cremona tornava ad avere un Circolo fotografico.

I Soci fondatori del *GFC-ADAFA* furono, tra gli altri: Domenico Cipparone (fig. 9), entusiasta promotore dell'iniziativa, alla cui memoria, dal 1965, fu intitolato il *GFC*,⁴⁹ l'ing. Alessandro D'Alessandro, Ernesto Fazioli, Fiorenzo Guarneri, Giulio Persico, Giuseppe Pozzi, Ezio Quiresi, l'arch. Aldo Ranzi, Alberto Stauffer (un precursore della fotografia a colori nella nostra città, cugino del più noto mecenate Walter), Romeo Voltini, i geometri Guerino Azzini e Massimo Negri, il dott. Tullio Toscani, il rag. Agostino Ceruti, Vittorio Chiroli, il dottor Antonio Persico, noto fotoamatore che vinse decine di concorsi anche a livello mondiale, fu eletto presidente e rimase in carica fino al 1963.

“Avvicinare fra loro i cultori ed amatori dell'arte fotografica, promuovere esposizioni personali e collettive atte a richiamare l'interesse del pubblico, educare il gusto dei dilettanti fotografi, incoraggiare e sostenere la cultura fotografica, tecnica ed artistica per mezzo di conferenze, gite, esperienze e pubblicazioni, infine interessarsi allo studio della tutela legale della proprietà artistica delle opere fotografiche”⁵⁰ erano le prerogative istituzionali del Circolo che ha continuato ad operare con immutati propositi ed entusiasmo.

48. “La Provincia”, Cremona, 29 settembre 1951.

49. Domenico Cipparone, originario di Cosenza (3 agosto 1900) è deceduto il 4 gennaio 1965 mentre era in corso l'organizzazione del primo ‘Premio Cremona’.

50. G. BARBERIO, *Gruppo Fotografico Cremonese: ventennio (1951-1971)*, in “Strenna dell'ADAFA”, Cremona 1970.



Fig. 9. Domenico Cipparone (1900-1965).

Il 18 ottobre 1951 il *GFC* diede il via ufficiale alle attività inaugurando, presso il *Ridotto* del teatro cittadino "Amilcare Ponchielli" (nel cui ridotto aveva sede l'*ADAF*A), una grande mostra fotografica che vide la partecipazione della nota Azienda tedesca 'Rollei': "ottanta lavori magistrali, selezione di mostre e concorsi, presentati in un ambiente suggestivo su pannelli neutri di masonite appositamente installati e con una illuminazione appropriata di dieci riflettori a luce cadente". A distanza di qualche giorno le opere furono rimosse per consentire l'allestimento della 'Terza mostra fotografica della montagna', iniziativa realizzata grazie alla collaborazione del *GFC* e dell'*ADAF*A con il *Club Alpino Italiano* (quest'ultimo, insieme al dott. Persico, aveva organizzato e curato le precedenti due edizioni). L'esposizione suscitò notevole interesse in città e l'affluenza del pubblico fu enorme. La Giuria, formata dai professori Alfredo Puerari e Giuseppe Colfi, dall'arch. Aldo Ranzi, dal giornalista Elia Santoro e dal fotografo professionista Ernesto Fazioli, selezionò le vincitrici fra 130 opere pervenute e assegnò i premi divisi nelle categorie 'Gruppo artistico' e 'Gruppo documentario'.⁵¹

Nel marzo 1952 fu allestita, sempre nel *Ridotto* del 'Ponchielli', la mostra-concorso interna avente per temi 'Nebbia' e 'Neve', mentre dal 2 al 16 novembre vennero ordinate sia la 'Mostra nazionale fotografica del Paesaggio Padano' che la mostra-concorso nazionale di fotografia artistica 'Cremona e la sua provincia': l'iniziativa fu il risultato della collaborazione tra il *GFC* con l'*ADAF*A e l'*Ente Provinciale per il Turismo*. La Giuria fu presieduta dal dott. Renato Fioravanti, segretario della *FIAF - Federazione Italiana Associazioni Fotografiche*. I primi premi dei concorsi furono appannaggio di Fazioli (*Alle prese col vento, Mattino d'autunno, Primavera sul Po*) e del *GFC*, per il maggior numero di opere esposte.⁵² Fra gli autori cremonesi facenti parte del *Gruppo* le cui opere furono ammesse alla 'Mostra nazionale del Paesaggio Padano', si tro-

51. "La Provincia", Cremona, 16, 18, 24, 26, 28, 30, 31 ottobre 1951.

52. "La Provincia", Cremona, 25 febbraio; 20, 27 marzo; 12 ottobre; 4 novembre 1952.

vano: Ernesto Fazioli, Rosanna Ferrari, Mario Grossi, Fiorenzo Guarneri, Massimo Negri, Giulio Persico, Cesare Pettenazzi, Pino Pozzi, Romeo Voltini, Ezio Quiresi e Torquato Zambelli. Alla 'Mostra concorso nazionale su Cremona e la sua Provincia' vennero ammessi Egidio e Bruno Boni, Quiresi; fra gli iscritti al *Gruppo*, Guerrino Azzini, Fazioli, Fiorenzo Guarneri, Massimo Negri, Giulio Persico, Antonio Persico, Gianfranco e Giuseppe Poli e don Paride Rivera.⁵³

Brevi cenni sulle attività del *GFC-ADAF*

A partire dal 1952 il *GFC* organizzò frequenti concorsi e mostre a livello sia locale sia nazionale, nel contempo gli aderenti al sodalizio si distinsero anche all'estero (spesso e volentieri oltre Oceano) in Esposizioni e Saloni di fotografia: sono leggendari, non solo in città, i nomi di Fazioli, Persico, Tessaroli, Barberio, Fortini, Pozzi, Tonetti.

Il 2 giugno 1961 il *Gruppo* organizzò a Cremona il 13° Congresso Nazionale della FIAF, dal 1965 al 1969 i tre Saloni biennali Internazionali denominati 'Premio Città di Cremona',⁵⁴ negli anni Ottanta fu proposto il concorso nazionale 'Violino d'Argento' (4° salone nazionale 'Premio Cremona'), successivamente l'attività ordinaria è proseguita fino ad oggi con mostre collettive o personali, proiezioni DIA e digitali, corsi, collaborazioni a livello locale. Nel 1998 il *GFC* ha ricevuto dalla FIAF l'ambita onorificenza di Circolo Benemerito della Fotografia Italiana (BFI).⁵⁵

Mostre tenutesi a Cremona dal 1936 al 1946

1936, I Mostra d'Arte;

16 giugno-25 agosto 1937, II Mostra Sindacale d'Arte, organizzata in Galleria XIII Marzo dalla *Confederazione Fascista dei Professionisti Artisti*;

26 giugno 1938 - ?, I Mostra del Dopolavoro;

53. *Concorso nazionale di fotografia artistica Cremona e la sua Provincia - Prima mostra nazionale fotografica del paesaggio padano indetta dall'ADAF con la collaborazione del Gruppo Fotografico Cremonese - Cremona, Ridotto Teatro Ponchielli, 4-16 novembre 1952, Cremona 1952.*

54. Primo Salone: 10-25 aprile 1965, palazzo dell'Arte, patrocinio della FIAP e del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, approvazione PSA, pervenute 3860 opere di 1087 Autori da 44 Paesi. Secondo Salone: 28 maggio-11 giugno 1967, ridotto del Teatro 'A. Ponchielli', patrocinio FIAP e FIAF, approvazione PSA, patrocinio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, pervenute 4438 opere di 1205 Autori da 53 Paesi. Terzo Salone: 13-27 aprile 1969, palazzo Trecchi, patrocinio FIAP e FIAF, approvazione PSA, 3769 opere di 1078 Autori da 45 Paesi.

55. L'autore rimanda ad altra occasione la pubblicazione della seconda parte della ricerca, dedicata alla storia e alle attività del Gruppo Fotografico Cremonese - ADAFA dalla sua fondazione (1952) ad oggi, qui presentata in modo estremamente sintetico.

1938, 'III Mostra d'Arte' a cura della *Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti* (pittura, scultura, grafica);
maggio 1939, I Premio Cremona (pittura);
maggio 1940, II Premio Cremona, organizzato da Bellomi dell'*Ente Autonomo per le Manifestazioni Artistiche Cremonesi* (pittura);
maggio 1941, 'III Premio Cremona', a cura dell'*Ente Autonomo per le Manifestazioni Artistiche Cremonesi* (pittura);
11 aprile-16 maggio 1943, IV Mostra Sindacale Provinciale delle Arti (pittura, scultura, grafica);
1946, Mostra degli Artigiani Cremonesi (partecipano i fotografi Boni, Fazioli, Negri, Puerari).

Bibliografia:

In memoria di Giuseppe Galeati, Cremona 1944.

G. COLFI, *Mostre fotografiche di dilettanti dall'inizio del secolo ad oggi*, in "La Provincia", Cremona, 1 novembre 1951.

Primo Salone Internazionale di fotografia 'Premio Cremona', Cremona 1965.

Ferrania - A magazine of photography and cinematography, vol. XIV, 1, Milano 1966.

Secondo Salone Internazionale di fotografia 'Premio Cremona', Cremona 1967.

Terzo Salone Internazionale di fotografia 'Premio Cremona', Cremona 1969.



Abstract

Il primo passo verso la collaborazione tra i fotografi cremonesi risale al 1901, quando, per iniziativa del *Circolo Ricreativo Cremonese*, fu organizzata la 'Mostra Provinciale per dilettanti fotografi e pittori, di collezioni e soggetti di cartoline illustrate'. I dilettanti e i professionisti cittadini trovarono modo di confluire nel *Circolo Fotografico Cremonese*, costituito nel 1909 quale sezione autonoma della Associazione 'Amici dell'Arte. L'attività fino agli anni Venti proseguì per vari motivi in modo assai travagliato e discontinuo, per interrompersi in modo repentino giusto dopo l'enorme successo di pubblico e di critica riscosso dalla 'Mostra Interregionale di Fotografia Artistica' del 1925. Presumibilmente il *CFC* – o ciò che ne restava – si sciolse oppure, più semplicemente, confluì nella *Famiglia Artistica* cremonese che rappresentò il fulcro dell'attività culturale cremonese fino quasi al termine della Guerra. Il 25 settembre 1951 nacque il nuovo *Gruppo Fotografico Cremonese*, immediatamente accolto a far parte dell'*ADAF*.

Profilo

Appassionato e studioso di storia della fotografia, collabora con Archivi fotografici pubblici e privati italiani. Sue fotografie sono state edite anche su importanti riviste a tiratura nazionale e internazionale. Ha realizzato numerose ricerche e volumi storico-fotografici, nonché l'organizzazione di svariate iniziative aventi per oggetto la fotografia. Mostre: *Scandolara Ripa d'Oglio* (1998), *Valerio Ferrari, l'ööltim mignàan* (2002), *Chiareggio nel cuore* (2008), *Cremona e le sue torri* (2008). Dal 1994 al 2009 ha collaborato con Elena Contucci per molteplici attività e indagini storico-fotografiche, compresa la redazione del volume *Walter Stauffer, uno svizzero cremonese e la sua Fondazione* (2002). Nel 2005 ha prodotto la mostra e il catalogo *Fotografie Cremonesi*, antologia di autori a livello provinciale. Dal 2008 collabora con il Touring Club Italiano col quale sono state presentate conferenze e la guida illustrata sulla chiesa di *Santa Maria Maddalena*. Nel 2010 ha prodotto la monografia *Fotografi a Cremona fra l'Ottocento e il Novecento*, nel 2012 ha collaborato con il Comune di Cremona per l'iniziativa *Ricordi di famiglia* nelle fotografie d'epoca, inoltre ha pubblicato le monografie *I ponti sul Po fra Cremona e Castelvetro (1862-2012)* e *I ponti sul Po dirimpetto a Piacenza (1801-2013)*, delle quali ha curato le ricerche e i testi, la grafica e l'impaginazione.

DAVIDE ASTORI

Sette poesie per l'anno vecchio (tra memoria e speranza)

Quanti botti, e brindisi! Quanti auguri di felicità per l'anno entrante. Abbracci allusivi di sogni, bisogni di stati nascenti. Tutti rivolti, sbilanciati oltre l'attimo, nel futuro. Pronti a chiudere un ciclo, per aprirne uno nuovo. La "vecchia", quando proprio ce ne dobbiamo ricordare di lì a qualche giorno, fa giusto la fine di tutte quelle vecchie cose che vengono, sempre per l'anno nuovo, gettate fuori di casa, simbolicamente ma non solo: ce la bruciamo, nella speranza apotropaica di un domani migliore. E così accade pure all'anno vecchio, già dimenticato in una inconsapevolezza che troppo spesso non ci fa rendere conto che noi mai saremmo senza un prima, che addirittura qualche volta per noi si sacrifica.

Morto il re, viva il re ... Evviva! Applausi, allora, e risa a coprire l'emergere di un altro impegno, comunque dovuto. Non dico un grazie, forse troppo sublime atto di riconoscenza; forse nemmeno l'ipocrita promessa di mai dimenticare; ma almeno il lieve saluto a chi ci ha preceduto, e se ne va, contribuendo a generare il "nuovo" ora.

Che il futuro sia una chiara forma di desiderio, di speranza, di augurio, qualunque riflessione linguistica potrebbe ben argomentare, anche solo nella sua forma di tempo grammaticale, con le sue sfumature potenziali, eventuali, congiuntive. Persino il presente, nella sua labile, inconsistente fragilità, appartiene o al nulla, o già al futuro. L'unico vero istante reale, concreto, è il perfetto risultativo, ossia il frutto di un atto concluso.

E se la paura del futuro si esorcizza negli auguri, quella del passato (incombente) si affoga nell'acqua di un impossibile oblio. Provandosi di spegnerlo come nel silenzio di un *ex-voto*. Allontanandolo in prospettiva fino a sperare di non vederlo più. Di non sentirlo più. Riposto nelle profondità affastellate e buie dell'irrisolto, del rimosso, del dis-integrato.

L'uomo è essere di memoria: anche ciò che in lui non riemerge al conscio lo segna in cicatrici, insieme del corpo e dello spirito. E va rielaborato perché non cristallizzi, o meglio ... incancrenisca, come i versi sereniani, che si scrivono "solo in negativo [...] per scrollare un peso / e passare al seguente", senza che ce ne sia "mai alcun[o ...] che basti". Prima che sia fatto *tas*, circolo (vizioso), eterno ritorno ... prima che si impossessi di noi rendendoci schiavi, *golem* senza coscienza.

Pochi pensieri, allora, nel trambusto dell'attesa che questo, nuovo, si renda conto di essere già, lui stesso, potenzialmente vecchio: e che vecchio non sem-

pre significa passato, come trascorso non implica concluso. Dedicàti dunque all'anno vecchio, che “per magia deponeva regali” nel disinteresse di tutti, e in particolare a quanti confidano, per comodità, superficialità o ignoranza, che “il passato è passato”, o che “il tempo sana tutto”; e confondono il risolvere con il tralasciare, o ancora l'archiviare con l'accantonare, il concludere – appunto – con il semplice trascorrere. Inezie, più o meno gradite, da riportare con loro accomiatandosi da un banchetto ormai dismesso, consci che quel poco di verità concessa all'uomo, qualora davvero ve ne sia una, sta proprio nel suo rammemorare.

Mehr Licht

Siedo.
Ascoltando il mio male.
Per riscoprirmi a chiedere
qual è la verità,
cos'è la verità.
Inanello ricordi da un passato nebbioso,
né ancor so regalarmi ipocrisie.
Cosa di me racconterò infine a me stesso?
Riuscirò a vivere senza darmi ragione?
Mi strascino lento, ferito, fuori dalla pània,
sorridente di quell'antica, eterna zoppia.
Senza pur cedere alla rassicurante morgana di un rifugio.

L'unica verità è che continuo a cercare.

Xenia

“È orrenda la scelta
che chiedi”.

Avevi già deciso.
Non te ne preoccupare.
Ognuno con i suoi.
Merito un po' di più.
E tu pure.
E addirittura lui.
Mentre ti guardo andare,
ti raccomando a una stella
più generosa
e meno dolorante della mia.
Con un abbraccio forte.

giovedì 5 luglio

La casa dei balocchi

“Or volge l’anno ...”

Oggi
chiudo la porta
all’ultimo zefiro d’amore.
Così col suo vibrare
non ci disturberà.
Né si formeranno correnti.
E non si correrà il rischio che sbatta.
Smetterà dunque d’incuriosirmi infine
del suo vuoto al di là.
Ma il nero dentro,
tutto quel fumo a intossicare la vita,
non potrà uscirne,
né quell’estremo fiato di speranza
la rinfrescherà,
più.

Piccolo testamento

“È il teatro di sempre, è la guerra di sempre.
Fabbrica desideri la memoria,
poi è lasciata sola a dissanguarsi
su questi specchi multipli.”

Impara a dire, infine,
se ancora mai qualcosa c’è da dire.
Senza troppi imbarazzi,
né sorrisi abortiti,
senza timidi ammicchi o sotterfugi.
Guarda alla vita con onestà e coraggio:
ripagherà quel che le dai, né più né meno.
Lasciati amare – lo meriti anche tu.
Dimentica, se puoi.
E che Dio non ti tolga mai del tutto
la voglia di sognare.

Parma, 13 dicembre
Santa Lucia

Natale

Mi volgo ancora,
dopo, quando non te n'avvedi
e scivoli veloce nella gente.

Mentre io resto
(consumato nell'algido il saluto),
a fingermi
una volta di più
d'aver sbagliato.

Eternizzandoti nell'*ictus* di un silenzio.

a D. R.

Quanto è scontato un nulla?

Sempre di corsa, certo.
A costruire un futuro.
E venti *cents* non valgono il valore
di quel che non è stato.
Basta uno squillo,
magari di richiamo,
a fingersi d'aver colmato un vuoto.
Mentre chi non risponde
è perché teme forse
d'aver ancora a volte
troppe cose da dire.

Metempsychosi

“Ma c’è chi non capisce
e preferisce il mondo
così com’è: immerso in un pattume”.

(E. Montale)

Dove poca è la *ratio*
e il buon gusto ancor meno,
non si discuta di senso o di giustizia.
Né tanto meno di libertà e morale.

Solo un dio ingordo possa quanto prima
ingurgitarsi tutto,
restituendolo, in novella creazione,
alla forma che è.

Solstizio d’inverno
(attendendo che il sole compia il suo corso)

Mostre personali
tenute all'ADAF
nell'anno 2012
a cura di Giorgio Boldoni



Mostra fotografica di Michele Ghigo, *Momenti*
ADAFA, 5 - 20 maggio 2012

Michele Ghigo: nato a Torino, vive a Novara. Laureato in farmacia, ha iniziato a fotografare nel 1950 ed ha avuto le prime affermazioni in concorsi fotografici per universitari. Dal 1963 al 1993 ha ricoperto le cariche di vicesegretario, segretario e presidente della FIAF, della quale ora è presidente onorario. La FIAP gli ha conferito le onorificenze di AFIAP, EFIAP e Hon. FIAP. La Federazione Italiana l'ha nominato "Seminatorio FIAP". È stato segretario generale e vicepresidente della Federazione Internazionale. È stato il promotore dell'Annuario Nazionale FIAF ed il fondatore della rivista "Il Fotoamatore". Ha curato la realizzazione dei volumi celebrativi dei venticinque e dei cinquant'anni della FIAF.



Mostra di **Erminio Tansini**, *Materia e colore: dinamismi spaziali*
ADAFA, 1-22 aprile 2012

Erminio Tansini: è nato e vive a Pizzighettone (CR). Nel 1990 ha iniziato a frequentare i corsi di pittura presso il gruppo artistico “Leonardo” ove ha esordito con una personale nel 1994. Ha esposto in personali e partecipato a numerosi concorsi ove spesso ha conseguito il primo premio. Nel 2000 ha aderito al Gruppo Transvisionismo con il quale ha partecipato a mostre in Italia ed in Francia.



Mostra di opere di **Alfredo Signori**, *Carte disegnate e dipinte*
ADAFA, 1 giugno - 15 luglio 2012

Alfredo Signori: è nato e vissuto a Cremona ove è morto nel 1980. Ha frequentato la “Scuola Ala Ponzone” di Cremona e poi le Accademie di Belle Arti di Venezia e Milano. Si è dedicato all’insegnamento, alla pittura ed all’incisione. Premiato in rassegne nazionali sin dagli anni '30 ha esposto in personali tra le quali si ricordano quella del 1975 presso la galleria “R. Botti”, l’antologica del 1982 presso l’A.D.A.F.A. e quelle tenute presso l’Associazione Artisti Cremonesi. Suoi dipinti sono presenti nel museo di Cremona, nella Galleria d’Arte moderna di Milano ed in numerose collezioni private.



Mostra di **Roberto Bedani**, *Passato e Presente*
ADAFA, 27 ottobre - 11 novembre 2012

Roberto Bedani: è nato a Cremona ove attualmente risiede. Ha frequentato i corsi d'arte tenuti da Sereno Cordani e lo studio del pittore Pastorio. Ha allestito varie personali ed ha partecipato a collettive conseguendo numerosi premi. Per meriti artistici è membro associato dell'Accademia Tiberina e membro accademico benemerito dell'Accademia "Guglielmo Marconi".

* * *

Mostra di fotografie legata al 3° **Concorso Fotografico Nazionale** "*Sportivi diversamente uguali... vincenti sempre*" organizzata in collaborazione con Cooperativa sociale ONLUS "Agropolis" - Cremona e con il Gruppo fotografico "Beltrami-Vacchelli"; ADAFA, 16-30 novembre 2012.

* * *

XXI mostra sociale dell'ADAFA, 9 dicembre 2012 - 6 gennaio 2013.

Organigramma dell'ADAF

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente

Raffaella Barbierato

Vice Presidenti

Giorgio Boldoni, Gianezio Dolfini, Giovanni Fasani

Consiglieri

Gigi Corini (tesoriere), Roberto Caccialanza, Giorgio Fouquè,
Ugo Rodolfo Gualazzini, Mariella Morandi

COORDINATORI DI COMMISSIONI

Commissione cultura

Pierantonio Bonetti

Commissione artistica

Donatello Misani

Commissione musicale

Michele Bosio - Evelino Abeni

Commissione "Strenna"

Rita Barbisotti

Commissione turismo

Giorgio Boldoni

Commissione economico-finanziaria

Gigi Corini

Collegio sindacale

Mauro Bosio

Gruppo fotografico cremonese

Mino Boiocchi

Realizzazioni 2013

Gennaio 2013

Sabato 19 gennaio. Gita a Firenze e visita alla mostra: “Anni Trenta: arti in Italia oltre il fascismo”, Palazzo Strozzi.

Sabato 26 gennaio. Presentazione della “Strenna dell’ADAFa per il 2012”.

Martedì 29 gennaio. Presentazione libro di Mauro Scovoli: *Indefesso Labore: Vita di Lattanzio Gambara pittore* (ed. Serra Tarantola, 2012).

Febbraio 2013

Domenica 3 febbraio. Ivan Ronda (Brescia), lezione concerto sulle grandi composizioni per organo di J. S. Bach in coincidenza del 32° anniversario della morte di Karl Richter (1926-1981).

Sabato 9 febbraio. Inaugurazione della Mostra di Fumetti dei migliori autori Cremonesi, in collaborazione con il “Centro Fumetto Andrea Pazienza” (aperta fino al 23 Febbraio).

Sabato 16 febbraio. Intervista ai disegnatori di fumetti in mostra.

Marzo 2013

Domenica 3 marzo. Conferenza di Fabio Velo Dalbrenta (Padova): “La canzone d’autore in Italia”.

Sabato 9 marzo. Inaugurazione della mostra della pittrice Giusy Asnicar: “Colori e luci: impressioni ed emozioni” (aperta fino al 7 aprile).

Sabato 16 marzo. Gita a Milano e visita alla mostra: “Costantino 313 d.C.”, Palazzo Reale e alla Milano romana.

Mercoledì 20 marzo. “Quattro variazioni su Fernando Pessoa” di e con Vincenzo Montuori.

Aprile 2013

Giovedì 4 aprile. Conferenza di Giulia Crippa (Università di San Paolo del Brasile): “Musei, musealità, conservazione”.

Domenica 7 aprile. Conferenza di Roberto Codazzi: “Verdi e Cremona”.

Martedì 9 aprile. Conferenza di Plinio Perilli (Roma): “La scrittura s’incanta in musica - Bruno Barilli (1880-1952) e Alberto Savinio (1891-1952)”.

Sabato 13 aprile. Inaugurazione mostra fotografica “Flash” del Circolo fotografico ‘La Gondola’ di Venezia (aperta fino al 28 aprile).

Domenica 14 aprile. Conferenza di Evelino Abeni: “Grandi interpreti verdiani cremonesi”.

Sabato 27 aprile. Inaugurazione della mostra di Riccardo Colombi: “Il pittore stregato dalla realtà” (aperta fino all’11 maggio).

Maggio 2013

Martedì 7 maggio, palazzo Cittanova. Concerto di beneficenza per la lotta alla spina bifida, in collaborazione con i Rotary club di Cremona, del Casalasco e del R.C. Moskow-Prokovka.

Martedì 14 maggio. Conferenza di Anna Adami: “I Profeti dipinti nella Navata Centrale del Duomo di Cremona”.

Domenica 19 maggio. Inaugurazione della mostra del Collettivo d'arte Metagenesis (Maurizio Catellani, Enrico Bignetti, Edorado Bignetti, Paolo Bazoni): “Identità e tempo (aperta fino al 2 giugno).”

Sabato 25 maggio. Conferenza di Mario Stefano Tonda (Conservatorio di Torino): “Gli affetti musicali del Barocco italiano - Concerto per clavicembalo”.

Domenica 26 maggio. Conferenza di Michele Magnabosco (Accademia Filarmonica di Verona): “Qual catenato anello all’Ancora della vostra Sirena: l’Accademia Filarmonica di Verona e il suo patrimonio musicale antico”.

Giugno 2013

Domenica 16 giugno. Concerto dedicato alla Canzone napoletana con il Trio Corrado Braga-Lino Binda (Chitarre) - Mimma D’Avossa (soprano).

Settembre 2013

Giovedì 26 settembre. Conferenza di Alberto Bernini: “Capitale sociale e democrazia deliberativa locale”.

Ottobre 2013

Mercoledì 9 ottobre. Presentazione del libro di Laura Rainieri: *La Bassa Piana e le Fontanelle*.

Sabato 26 ottobre. Gita a Rovereto e Trento: visite alla mostra “Antonello da Messina” e al Muse.

Novembre 2013

Martedì 5 novembre. Conferenza di Andrea Bernini: “Supporto scrittoria e comunicazione fra passato e presente: dagli antichi ostraka agli SMS e ai social network”.

Sabato 9 novembre. Inaugurazione mostra di pittura di Vittoria Rossini: “Alla ricerca del tempo perduto” (aperta fino al 24 novembre).

Sabato 11 novembre. Incontro con il baritono Leo Nucci sul tema “Il mio Verdi” al teatro Filo.

Domenica 17 novembre. Conferenza di Evelino Abeni: “Libertà e politica nelle opere di Giuseppe Verdi”.

Domenica 24 novembre. Conferenza di Simone Fappanni: “L’arte al tempo di Giuseppe Verdi”.

Sabato 30 novembre. Gita a Verona e visita alla mostra “Verso Monet. Il paesaggio dal Seicento a Novecento”.

Sabato 30 novembre. Inaugurazione mostra di pittura di Anonella Tarenghi Giapponesi: “oltre la figurazione (aperta fino al 15 dicembre).

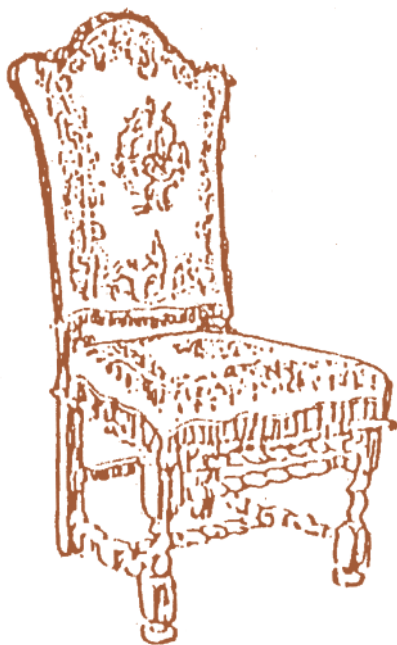
Dicembre 2013

Mercoledì 4 dicembre. Conferenza di Rodolfo Bona: “Il Premio Cremona (1939-1941): Roberto Farinacci e l’arte al servizio del fascismo”.

Sabato 14 dicembre. Presentazione Strenna dell’Adafa 2013.

Domenica 15 dicembre. Concerto di Natale *Wagner in love*, con Patrizia Bernelich (pianoforte) e M. Ernesta Scabini (contralto).

Martedì 17 dicembre. GFC-Adafa/The Wall: Mostra fotografica delle opere partecipanti al concorso “Fotografie per arredare”.



ANTICHITÀ MASCARINI

di Paolo e Michele Mascarini & C. s.n.c.

Via Janello Torriani, 10
26100 Cremona
Tel. 0372/30470



IL GIRASOLE

di Massimo e Debora

*Fiori per
ogni occasione:
matrimoni,
celebrazioni, feste*

Cremona · Piazza del Comune
Mercoledì e sabato
8/13

Tel. 338 9001210



Libreria del Convegno

Corso Campi, 72
26100 Cremona
Tel. 0372 22633



TIPOLITOGRAFIA

FANTIGRAFICA S.r.l.

Stampare al passo coi tempi

26100 Cremona · Via delle Industrie, 38

Tel. 0372.416701 · Fax 0372.456702

E-mail: fantigrafica@fastpiu.it

Impaginazione: Alphapagine
Finito di stampare nel mese di Dicembre 2013
da Fantigrafica - Cremona

